

Inteligența artificială

La înființarea sa, Academia prima în grijă limba țării. Vaugelas, unul dintre primii academicieni, spunea că este interzis oricui, chiar și regelui, să inventeze cuvinte noi. Cu toate acestea, cuvinte au continuat să fie inventate, chiar de către simpli cetățeni, iar unele dintre ele au prins, s-au răspândit și i-au făcut faimoși pe făuritorii lor, chiar în absența altor merite. Astfel, Karel Čapek, scriitor mai curând de raftul al doilea, își datorează notorietatea cuvântului „robot”, lansat în piesa R.U.R. (Roboții Universalii Rossum) din 1921. Știința și tehnologia aveau să atașeze, în anii '50, un referențial concret acestui cuvânt bine găsit, iar mai târziu conceptul s-a desprins de antropomorfism, păstrând însă cuvântul și conferindu-i chiar autoritate academică prin înființarea disciplinei numite „Robotică”. Este interesant de considerat retrospectiv acuratețea predicțiilor lui Čapek. În viziunea lui, roboții aveau să preia toate sarcinile manuale neplăcute, lăsându-le oamenilor deliciale demersurilor creatoare și exercițiile capricioase ale fanteziei. Mașinăriile respective sunt înzestrate cu programe având capacitatea de auto-învățare, astfel că inteligența lor artificială se dezvoltă prin practica productivă,

până la nivelul la care se produce emergența conștiinței de sine. Cum de la conștiința de sine la conștiința de clasă nu e decât un pas, roboții nu ezită să-l facă. Ei încheagă o ideologie revoluționară rudimentară și trec la fapte, luând locul foștilor stăpâni și eliminând nefolositoarea rasă umană. Autorul lasă o rază de speranță: roboții ajung să trăiască și o viață sentimentală, nu numai una intelectuală, descoperă dragostea, contactul corporal, într-un cuvânt, se umanizează.

Contrar anticipărilor lui Čapek, s-a dovedit mai ușor să se construiască un sistem artificial care să câștige partide de șah și să descopere teoreme matematice, decât unul care să facă mâncare și să țină curat în casă. Primele și cele mai spectaculoase aplicații ale inteligenței artificiale au fost în domeniul muncii intelectuale, nu al celei manual-casnice. Roboții de azi execută foarte bine operații repetitive, ca asamblarea de automobile, sau sarcini complexe, dar precis definite, ca alunizarea. În schimb, ei se dovedesc extrem de stângaci în îndeplinirea acelor misiuni care necesită un ansamblu difuz de cunoștințe generale. De aceea, este probabil ca dobândirea conștiinței de sine, sperată cu înfiorare de ciberneticieni, să

nu fie însoțită de mânie proletară. În fond, roboții conștienți se vor regăsi alături de privilegiați, împărțind preocupările lor elevate, departe de nefericiții constrânși la servitute de chiar mințile lor prea rudimentare.

Daniel Pursey regizează spectacolul studenților de la Oxford (O.U.D.S. – Pursey/Munthe Productions), adoptând perspectiva contemporanilor piesei și ai autorului, nu pe cea a publicului de azi. O intervenție minimă în text, mai ales în partea finală, care descrie fenomenul de umanizare a roboților, ar fi împropățat mult piesa, sugerând fuziunea actuală dintre om și tehnologie ca ciborg, entitate mai evoluată și mai sofisticată decât robotul. Mizanscena este didactică până la fastidios. Expozițiunea lungă dublează explicațiile unui personaj care-l dăscălește pe altul în prim-plan, cu o acțiune mimată în fundal. Actorii-studenți au disciplina și profesionalismul caracteristice școlii britanice de teatru, dar nu se ridică deasupra unei corectitudini onorabile. Textul se aude însă clar, accentul Oxford reconfortează, așa că publicul moțâie împăcat cu sine, văzându-și confirmată competența în înțelegerea limbii engleze.

A. M.

Sfârșind în disperare

La spectacolul cu Furtuna lui Shakespeare, jucat de trupa britanică *fringe* AandBC, publicul se află pe scena mare a Naționalului bucureștean, așezat pe niște butoiașe printre care mișună actorii, mai izbindu-l pe câte unul, mai zgândărindu-l pe altul. Publicul este chiar insula lui Prospero, cu copacii, stâncile și gropile ei. Cea mai importantă inovație regizorală a lui Gregory Thompson este de a face din Ariel un personaj colectiv, astfel încât naufragiații sunt ușor de derutat, fiind interpeleți din cele mai diferite puncte ale

scenei de către actorii tupilați printre spectatori. Această opțiune este responsabilă și de efectele sonore stereofonice, care potențează splendida partitură vocală *a cappella* semnată de Amy Finegan, care joacă și rolul căpitanului de corabie. Dintre toate însușirile magice ale insulei lui Prospero, cel mai bine este realizată reverberația sonorilor străinii, plutirea muzicii în aer. Plasarea publicului în centrul efectelor audiovizuale amintește și faptul că insula din poveste poate fi considerată ca un ambient virtual, simulat cu magia multime-

diei. Diferența dintre audiovizual și multimedia este însă importantă: ea constă în dimensiunea interactivă a celei din urmă. Ca urmare, a miza pe multimedial, cum au făcut englezii, presupune a da o soluție problemei interactivității.

Teatrul a tot încercat să dea soluții acestei probleme în ultimii 2 500 de ani. În cazul de față, ni s-a propus adresarea directă, interpelarea individuală a spectatorului. Prospero – David Fielder privește o spectatoare în ochi și-i vorbește ca și cum ea ar fi Miranda. Din păcate, spectatoarea îl receptează pe David Fielder, nu pe Prospero. Situația a fost îngreunată și de faptul că audiența era, ca la mai toate premierele și turneele mai acătării, formată din *tout Bucarest*, persoane mondene care se cunosc între ele și se bucură mereu să se regăsească. Rezultatul a fost că interacțiunea s-a produs între cunoștii care se căutau din ochi și-și făceau semne de complicitate, nu între

spectatori și actori. O altă formă de interactivitate încercată de englezi a fost atingerea unor persoane din public, împrumutul unui obiect de îmbrăcăminte, mângâierea unei cheii ș.a.m.d. Publicul s-a simțit astfel, frustrat, fiind tratat întâi ca decor, apoi ca recuzită, deloc ca partener. În locul lui Gregory Thompson, aș fi distribuit prin sală replici dactilografiate, stimulând, prin pauze bine controlate, intervenția verbală a posibilor anglofoni.

Spectacolul a fost dificil pentru actori, ei fiind nu numai obligați să se strecoare printre spectatori, dar și să-și spună replicile din mers, ceea ce a redus drastic inteligibilitatea textului. Rex Doyle și Elliot Levey au fost plini de vervă verbală și corporală în cuplul comic Trinculo-Stephano. David Fielder ne-a contrazis obișnuințele: în locul magicianului superior, al filosofului detașat, am văzut un om

frământat, nesigur, dornic să scape cât mai repede de pe insulă, mai mult Robinson Crusoe decât Prospero. A dilatat mult finalul, insistând asupra replicilor angoasate de după renunțarea la magie, în care mărturisește că fiecare al treilea gând al său este mormântul și că nu poate sfârși decât la fel ca toată lumea, adică în disperare (*My ending is despair*).

Realizatorii nu și-au propus să susțină o anumită teză, să inoveze sau să experimenteze. Ei au dorit pur și simplu să prezinte concepția lor dramatică despre Furtuna lui Shakespeare. Premisa demersului lor este că nimeni nu-și posedă propria minte ca pe o proprietate privată; doar trăirea împreună a gândurilor poate să atingă pragul energetic critic la care se aprinde scânteia adevărului artistic.

A. M.

Furtuna de Shakespeare (AandBC Company)



foto: Silviu Covaci

Și ce se întâmplă în teatre?

Toamnă orădeană

Oricât de banal, acest titlu, care reproduce numele unei sărbători culturale pe plan local, și-a aflat acoperirea și în realitatea teatrală. O deschidere de stagione pusă sub un generic ce angajează municipalitatea mai mult decât protocolar este o idee cât se poate de adecvată. Pentru că sus-numita manifestare, animată de omul de cultură și, mai nou, de afaceri, din localitate (l-am numit pe dramaturgul și publicistul Mircea Bradu) a fost un bun prilej de a evoca, de pe scena Teatrului de Stat din Oradea, tradițiile în materie ale locului. Cu atât mai mult cu cât, la vremea centenarului, s-a hotărât ca impozantul edificiu să-și recapete poziția centrală în viața spirituală a orașului. Fac, pentru aceasta, eforturi considerabile conducerea teatrului, directorul Petre Panait și Ion Abrudan, adjunctul său, trupa, întărită cu forțe tinere, și „sfatul criticilor”, care-i numără pe câțiva dintre cunoscuții breslei: Dumitru Chirilă, Mircea Morariu, Elisabeta Pop.

Și francezii îl redescoperă pe Sartre, mi s-a explicat atunci când, sceptică față de audiența actuală a pieselor



Cu ușile închise de J.-P. Sartre (regia: Alina Hiristea)

sale teziste, i-am reproșat tinerei regizoare Alina Hiristea reîntoarcerea la idolul tinereții furioși din mai '68. Spectacolul realizat de ea cu piesa într-un act *Cu ușile închise*, la Sala Studio, în traducere și adaptare proprie, își motivează existența pe afiș nu doar prin testul profesional pe care-l presupune un text dificil, abstract, ci și prin intenția de a se reveni asupra

filozofiei existențiale din piesele lui Sartre. La atâția ani de la momentul unei polemici antologice, soluția „impăciunitoristului” Sartre (el l-a înlocuit pe *sau* cu *și* în relația ființă-neant) își pierde interesul, esențială rămânând tema ei, eternă ca și noțiunile în dezbatere. Așa se pare că a gândit și tânăra regizoare când a ales piesa lui Sartre pentru un spectacol care mi-