

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 împropătat 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 izbîndu-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