

# Colocviu la tribună și pe scenă

F

ormarea profesională a actorului, dezvoltarea învățămîntului artistic pe liniile stimulării și educării instrumentelor psihofizice ale interpretului preocupă astăzi în mod serios mișcarea teatrală mondială. După întâlnirea din ianuarie 1963 de la Bruxelles, consacrată formării corporale și vocale, întâlnirea I.T.I. de la București a reunit reprezentanți ai pedagogiei teatrale din întreaga lume, într-un nou dialog profesional. Aspectul teoretic al problemei improvizației (în școala dramatică și în interpretarea actoricească), ca și premisele stimulatoare ale discuțiilor s-au impus prin cele trei referate expuse în prima zi a lucrărilor. S-au cristalizat trei laturi ale problemei: G. Dem. Loghin a insistat asupra raportului de interdependență dintre inventivitatea interpretului, procedeele sale de improvizație și textul dramatic, urmărind întreg procesul de învățămînt în institutele românești de teatru. Michel Saint-Denis, eminent pedagog și animator de teatru, a enunțat principiile și metodologia improvizației în cadrul procesului de formare a actorului, referindu-se la experiența sa pedagogică și considerînd improvizația drept cea mai bună școală a invenției artistice. V. O. Toporkov, elev al lui Stanislavski, s-a referit la rolul și importanța creatoare a improvizației pentru actorul format, în întruchiparea personajului scenic, definind-o ca moment organic în actul de creație.

## DEFININD NOȚIUNEA

Primele discuții au vizat expunerile, detaliind diferite puncte de vedere. S-a insistat îndeosebi asupra principiilor și metodologiei improvizației în școală. Subliniind necesitatea confruntării unor diverse metode pedagogice pentru a defini, adînci și îmbogăți laturi noi în formația profesională, René Hainaux (Belgia) a subliniat importanța continuității seminariilor profesionale începute la Bruxelles. Restrîngerea discuțiilor la o temă strict delimitată a fost determinată de principii pedagogice precise : necesitatea aprofundării teoretice și tehnice a acestui important capitol, primă etapă în formarea actorului, cu repercusiuni esențiale în dezvoltarea lui ulterioară. Participanții la dezbateri urmăreau elaborarea unor concluzii cu caracter general, valabile pentru toate școlile de teatru și vizînd toate stilurile reprezentației contemporane.

Discuțiile s-au angajat în general pe două linii : utilizarea improvizației în pregătirea viitorului actor — fără legătură strictă cu întrucîpările și reprezentațiile sale scenice de mai tîrziu — și raportarea improvizației la textul dramatic și, în funcție de aceasta, controlul ei. Sică Alexandrescu s-a referit la necesitatea îmbinării armonioase a improvizației (considerată ca stimulente al calităților psihofizice) cu respectarea riguroasă a pilonilor reprezentației scenice : textul dramatic și concepția regizorală. Discuția în jurul controlului improvizației a scos la iveală puncte de vedere diferite. Erik Vos (Olanda) a infirmat posibilitatea controlului, fetișizînd spontaneitatea impulsurilor și acțiunilor individuale. Radu Beligan, dimpotrivă, a argumentat posibilitatea unui control riguros al virtuozității, prin neîntreruptă verificare și evaluare a actului creator.

Aliîndu-se punctului de vedere al lui Toporkov — „fără acea stare creatoare de improvizație ce prilejuiește în fiecare seară o nouă naștere a piesei, pe scenă nu există teatru” —, prof. Armin-Gerd Kuckhoff (R.D.G.) a propus ca discuțiile să aprofundeze acele laturi ale improvizației ce vizează educarea profesională. Importanța acestei metode în formarea viitorilor profesioniști ai scenei a fost susținută și de Enrique Buenaventura (Columbia). Acesta distinge, în procesul pregătirii viitorilor interpreți, mai multe etape : în primul rînd, o etapă de revelație, de descoperire treptată a calităților actoricești, fundată nemijlocit pe improvizație. În această perioadă, vocea și mișcarea sînt eliberate de crispările care se datorează primului contact cu scena ; prin studii de improvizație, începătorul capătă senzația jocului nestînjinit, liber (la început încă neprofesionalizat). Vorbitorul a motivat deosebita importanță acordată improvizației în școala columbiană prin tendința teatrului din America Latină de a reînvia și fertiliza trăsăturile specifice reprezentațiilor naționale, mulatre sau metise, care își au rădăcina în teatrul popular spaniol, saturat de expresivitate și mimică.

Improvizația și raporturile ei cu stilul au constituit obiectul altor discuții. Aici, cîmpul experiențelor și teoriilor se arată încă vast și nedefrișat, urmînd să primească nenumărate răspunsuri la multiplele semne de întrebare pe care le ridică experiența contemporană. Situînd improvizația la baza formării actorului, Michel Saint-Denis consideră că, în rîstimpul limitat al primului an de studii, elevul-actor explorează vastele zone ale mișcării și vocii și descoperă o lume scenică ce îl apropie de înțelegerea textelor, încadrîndu-se particularităților de stil și expresie proprii operelor dramatice în limba originală.

După Michel Saint-Denis, improvizația fizică are două scopuri esențiale : pe de o parte, descoperirea propriilor date corporale, deci șlefuirea și studierea instrumentului de expresie ; pe de altă parte, observarea atentă a vieții, care permite antrenamentului să nu se îndepărteze de studii naturii umane. Aceste două coordonate obligă elevul-actor să se adapteze treptat realității scenice, să creadă în existența ei și să elaboreze relații organice autentice cu această lume fictivă. Înțelegerea în profunzime a scopurilor improvizației în perspectiva dezvoltării profesionale conduce elevul-actor la descoperirea realității teatrale și, paralel cu această capitală descoperire, la definirea treptată a propriei sale personalități artistice. Drumul parcurs de elevul-actor de la primele lecții de improvizație, în care

el își descoperă trupul ca principal și complex instrument și mijloc de expresie, pînă la efortul de integrare într-un caracter scenic și de întruchipare a unui personaj, în complexitatea trăsăturilor sale psihologice, este sinonim cu evoluția de la elev la actor, de la amator la profesionist. Radu Penciulescu a considerat că discutarea problemei improvizației numai sub aspectul formării expresivității corporale și cunoașterii corpului „ca provocator și catalizator al spiritului și emoțiilor” sărăcește conținutul problemei. Axarea pe antrenament, fără precizarea finalității metodei, fără definirea scopului ultim — spectacolul destinat publicului —, anulează o coordonată esențială: descoperirea și formarea personalității originale a viitorului interpret în funcție de realitatea textului dramatic și de condiția istorică a publicului. Discuțiile s-au orientat și asupra rolului și prezenței pedagogului în perioada de formare a actorului. La acest punct s-au referit deosebi Rosamond Gilder (S.U.A.), Ferenc Hont (R. P. Ungară), Moni Ghelerter. Pedagogul trebuie să asigure prin improvizație o armonioasă dezvoltare a aptitudinilor creatoare și, în primul rînd, să prevină elevul-actor de pericolele ce-l pîndesc: false mijloace de expresie, expresivitate calofilă gratuită. El trebuie să-l împiedice pe cel care studiază să se angajeze pe drumuri care, fie că sînt mai lesnicioase, fie că se arată neprevăzute, captivante, rămîn străine de propria lui natură creatoare.

Discuțiile teoretice au fost fertilizate de exemplificările practice, prezentate de grupe de studenți din cîteva școli de teatru.

## ȘCOALA ROMÎNEASCĂ

Prima ilustrare au adus-o studenții Institutului „Szentgyörgy István” din Tg. Mureș (clasa prof. Kovács György și Miklos Tompa): pantomimă albă, pe un scenariu improvizat, cu personaje tradiționale din commedia dell'arte. Elementele de decor în jurul cărora s-a grupat jocul: două scări, a căror prezență și utilitate au fost apreciate în concluzii ca recuzită folositoare improvizațiilor bazate pe commedia dell'arte. Exercițiul a demonstrat mijloace fizice dezvoltate, conștiincios supuse controlului.

O demonstrație amplă, concretizînd variate modalități și diverse capitole ale improvizației în concepția învățămîntului nostru teatral, a fost prezentată de studenți ai anilor I, II și III de la I.A.T.C. Exemplificînd rezultatele antrenamentului de improvizație în grup, s-au remarcat mai multe exerciții. „Drumul vieții” — pantomimă sugerînd (în mersul pe loc) momente din viața unui cuplu — a produs o impresie deosebită. Acest exercițiu a căpătat, în ultimele lui variante, valori stilizate, poetice, înfățișîndu-se ca o meditație plastică asupra acestor momente: prima întîlnire, căsătoria, copilul, maturitatea, bătrînețea. Interpreta a povestit cum s-a născut acest exercițiu în cadrul unei obișnuite ore de mișcare scenică. Studiînd mersul pe loc, ca o primă fază a pantomimei, studenții au început să brodeze, pe marginea acestei mișcări elementare, mici jocuri de fantezie, căutînd justificări și sensuri psihologice, emoționale, dramatice. De la relația inițială — un băiat urmărește o fată — exercițiul a evoluat la ideea generalizatoare „drumul vieții”. Faptul subliniază importanța principală a antrenamentului plastic, văzut nu ca o dexteritate tehnică, ci ca un antrenament complex psihofizic. Am mai reținut: „Sculptorul”, studiu cu variațiuni, pe tema desprinderii unor forme armonioase dintr-o materie amorfă. „Creionul”, exercițiu individual de improvizație și fantezie, construit în jurul unui obiect investit pe rînd cu cele mai deosebite și neașteptate atribute ce contribuie la reprezentarea a diverse îndeletniciri serioase sau amuzante. (Creionul s-a metamorfozat în brici, pensulă, baghetă de dirijor, floretă, siringă ș.a.m.d.)

Un alt capitol l-au constituit exercițiile de improvizație colectivă pe teme date (clasa Moni Ghelerter). Ele au stîrnit, de asemenea, un viu interes. Amintim: „Cursa ciclistă”, „Două orchestre”, „Fotografie de familie”, „Jocul miresei”, „Văzînd Regele Lear cu Paul Scofield”, „La coafor”, această din urmă improvizație utilizată pentru acordarea unor diverse ritmuri la mișcări fizice variate. Aceste exer-



Rosamond Gilder (S.U.A.)



Jack Thomas Brooking (U.A.)



Armin-Gerd Kuckhoff (R.D.G.)

## OASPEȚI STRĂINI VĂZUȚI DE SILVAN



Orazio Costa (Italia)



Dr. Jan Kopecky (R. S. Cehoslovacă)



René Hainaux (Belgia)

Milija Veselinovic (Iugoslavia)

Enrique Buenaventura (Columbia)

Jean Darcante (Franța)



ciții modelează promptitudinea reacțiilor individuale, în cadrul colectivului, și le diferențiază, exersînd capacitatea de comunicare firească între parteneri. Au mai urmat exerciții de scrimă și lupte, cu alternanță de ritmuri (încetinit, cu descompunerea mișcării în elemente inițiale, și accelerat, cu forțarea timpului). Exercițiile au demonstrat eleganță și stăpînire de sine în expresia corporală a studenților. Un element inedit a adus în demonstrație solicitarea unor teme de improvizație colectivă, propuse pe loc la inițiativa participanților. S-au sugerat astfel diferite subiecte: „Primire la aeroport“ (studenții au imaginat întîmpinarea unei celebrități din lumea filmului), „Scenă de dragoste în 1864 și 2064“ (pentru a caracteriza timpul, studenții au apelat la evocarea unor mijloace de locomoție specifice — de la cal la rachetă), „Idilă ratată la Veneția între un american și o franțuzoaică“. Acest exercițiu comporta rezolvarea mai multor probleme de reprezentare: sugerarea cadrului și atmosferei, caracterizarea unor tipuri naționale, compunerea unor date de vîrstă și moravuri diferite, în sfîrșit, stabilirea relațiilor dramatice între toate aceste elemente. Studenții au răspuns cu spontaneitate și fantezie, împrovizînd cu umor situația propusă.

Ultimele demonstrații au comportat încercarea de a defini stiluri în improvizație. Pantomima umoristică „Melodrama sau Răzbunarea flașnetarului“ cuprindea elemente de parodie, vizînd schișarea unei atitudini critice față de interpretarea emfatică și desuetă. Improvizația în stilul comediei dell'arte a fost utilizată, în cele din urmă, în raport cu textul dramatic, și anume, „Nu puneți dragostea la încercare“, adaptare după Basilio Locatelli. Prologul a fost prezentat de un grup de studenți într-o suită de acțiuni care întruneau pantomima, dansul, clovneria, respectînd totodată cerințele interpretării textului.

După cum au subliniat mai mulți vorbitori — Ruggiero Jacobbi (Italia), Arvi Kivimaa (Finlanda), Jan Kopecky (R.S. Cehoslovacă) —, demonstrația școlii romînești a scos în relief talentul elevilor, degajarea lor scenică, o vervă naturală. Realizările cele mai originale și mai puțin convenționale (mai ales în improvizațiile pe teme date) s-au reclamat genului comic. S-a remarcat, totodată, spiritul de echipă specific muncii fiecărei grupe de elevi (Jean Darcante, Orazio Costa). Acestor demonstrații li s-a adăugat spectacolul *Hamlet* (clasele Beate Fredanov și Costache Antoniu). V. O. Toporkov a apreciat aici fuziunea dintre expresivitatea corporală și redarea adevărului psihologic în momente esențiale. Dincolo de sesizarea unor calități evidente ale cîtorva interpreți din reprezentația shakespeariană, Michel Saint-Denis a considerat că stilul spectacolului e periclitat de o anumită teatralizare ostentativă și de suprafață.

Exemplificările prezentate de școala noastră au relevat talentul și fantezia elevilor, impunînd totodată necesitatea unei mai severe concentrări asupra studiului aplicat al expresivității fizice și a unei sistematizări mai profesionale în organizarea învățămîntului bazat pe improvizație.

## UNIVERSITATEA DIN KANSAS

Ca în toate universitățile americane, studiul artei dramatice ocupă un sfert din timpul studenților, desfășurîndu-se paralel cu urmărirea altor discipline științifice\*. Necutezînd să se considere viitori profesioniști (și din pricina nesiguranței materiale, la incertitudinii angajamentului după absolvirea studiilor), elevii-actori americani au dovedit însă o cultivare riguroasă, profesională, a aptitudinilor scenice, o intensă disciplină pedagogică. Demonstrația s-a deschis prin cîteva exerciții de debut, cu scop precis: degajarea corpului, modelarea receptivității la apelul a diferiți factori excitanți stimulativi. Aceste exerciții de improvizație pornesc de la o pregătire minuțioasă și continuă a factorilor fizici, deschizînd totodată

\* Nu este vorba de o facultate aparte, ci de o școală facultativă pentru studenții care urmează cursurile universităților științifice sau de cultură generală.



fanteziei cîmp liber de improvizație, uneori spontană, alături pe teme date. Exercițiile caută, în linii mari, să răspundă la cinci întrebări elementare, despre care se presupune că ar preocupa pe elevul-actor la intrarea în „jocul teatral“: 1) cine e?; 2) unde se află?; 3) unde are loc acțiunea?; 4) ce are de făcut pe scenă?; 5) în ce mod va acționa? Acest ultim punct este cel mai adesea lăsat la voia improvizației spontane, ca un corolar al răspunsurilor riguroase date primelor întrebări. Extrem de simple, primele exerciții au constituit un punct de legătură între tema reuniunii de la Bruxelles (expresivitatea corporală și vocală) și cea înscrisă pe ordinea de zi a întrunirii de la București. Sub titlul „Urmați conducătorul“, cei șapte tineri au schițat cîteva improvizații de mișcare colectivă, caracterizate prin precizie, sincronizare și ascuțit spirit de observație. (Considerăm excelent acest exercițiu în vederea pregătirii actorilor, de pildă, pentru interpretarea corului în spectacolele antice, și în general pentru antrenarea concretă a spiritului colectiv în interpretare.)

Exercițiile următoare au avut ca obiect transpunerea în forme corporale și vocale a unor noțiuni abstracte: o literă din alfabet, o culoare, un adjectiv (elemente sugerate concret de către participanți). Pornind de la litera „o“, culoarea „albastru“ și adjectivul „furios“, studenții au improvisat, de fiecare dată, o serie de acțiuni fizice sugestive, diferite după impulsul și fantezia fiecăruia. Ca un factor comun al acestor antrenamente, notăm revenirea, în finalul fiecărui studiu, la exercițiul „Urmați conducătorul“, metodă menită să educe permanent spiritul colectiv al interpreților, prin improvizația corală care aduce la unison contribuția fiecărui solist. Exercițiile au îmbinat antrenarea gesturilor cu studiile de vorbire, pregătind acordarea mișcării cu rostirea în viitor a textului dramatic. Ca exercițiu ilustrativ pentru modelarea receptivității la impulsuri exterioare concrete și pentru dezvoltarea fanteziei, studenții au mimat obiecte și mai tirziu acțiuni și noțiuni sugerate lor de aceste obiecte prin asociații de idei (un gramofon și acțiunea de schimbare a discurilor a discurilor au prilejuit improvizația a diferite mișcări circulare). Tema deschide căile imaginației, solicitînd în același timp autocontrolul în acțiunea fizică. De la imitarea obiectului, studenții au trecut la schițarea unei acțiuni stilizate, dar cu rădăcini concrete în imaginea obiectului. Exerciții asemănătoare au fost improvizate pornindu-se de la imaginea nu a unor obiecte, ci a unor animale. Această categorie de improvizație s-a dovedit interesantă prin proiectarea unor trăsături specifice unui anumit animal (pisica, porcul), într-un caracter uman. Sub titlul „Plimbare la voia întîmplării“, s-au desfășurat alte exerciții utile dezvoltării imaginației, rapidității în adaptarea la diverse situații propuse și la ritmuri variate („Procesiune funebră în ploaie“, „Plimbare cu o limuzină într-o țară străină“, „Joc de copii întrerupt de un accident“). Semnificative pentru trecerea de la improvizația corporală la schițarea unei acțiuni scenice dramatice s-au arătat improvizațiile menite să răspundă punctelor 2, 3 și 4 amintite mai sus. Elevii s-au găsit pe scenă în fața cîtorva cuburi și a unei recuzite minime, totul ales și așezat la întîmplare, urmînd să improvizeze o acțiune dramatică. Pornind de la ideea pe care o sugera, mimînd, primul student urcat pe scenă, ceilalți au răspuns activ, înfiripînd o acțiune și schițînd chiar scenete ce-au demonstrat un joc realist, caracterizat prin fantezie și simț al umorului. Sceneta „Magazinul cu pălării“ s-a născut, cu o uimitoare spontaneitate, de la vederea unui joben așezat întîmplător pe o cutie. Primul student a mimat alegerea unei pălării, alții l-au urmat antrenîndu-se reciproc și transpunîndu-se în diferite personaje: o vînzătoare plictisită, una frivolă, o văduvă pioasă, un șmecher etc.

În sistemul „gibberish“ (vorbire fără înțeles), îndeosebi practicat la școala din Chicago, s-au desfășurat alte cîteva improvizații pe teme date. Acest procedeu ajută elevul să găsească expresii plastice semnificative, fără să fie obligat să caute, în același timp, fraze la fel de expresive — știut fiind că, în improvizații, gestul se arată mai sugestiv decît vorbirea. Specificînd dificultatea acestor exerciții, pedagogul american a insistat asupra posibilităților ce se deschid în acest caz pentru concentrarea asupra expresivității mimice și plastice și pentru reali-



Echipa Universității din Kansas (S.U.A.)

zarea comunicării directe între parteneri. Sinonime cu acestea au apărut și exercițiile în care vorbirea logică este înlocuită cu folosirea exclusivă a literelor din alfabet. Pe o treaptă superioară a improvizației, ca urmare a pregătirii profesionale manifestate în primele exerciții, s-au arătat scenele în care improvizația duce la crearea unui text într-o situație dramatică dată. Exemplu: conflict între doi frați din pricina divorțului părinților, exercițiu conceput tot în vederea stabilirii unor relații scenice juste. Această scenă ni s-a părut semnificativă pentru valorificarea improvizației în jocul propriu-zis, ilustrând fuziunea mijloacelor psihice și fizice, pentru obținerea unui rezultat artistic creator — un text și o situație dramatică. Ultimele exerciții au urmărit demonstrarea concentrării asupra unor emoții și a declanșării lor prin explozii vocale. Pentru a produce strigătele corespunzătoare fricii, groazei, durerii sau bucuriei, pedagogul american a utilizat metoda reținerii vocii: izolarea, reținerea prelungită, „strigătul mut” și comprimarea îndelungată a acestuia până la izbucnirea nestăvilă a vocii, la un semnal dat. Această metodă a fost găsită periculoasă de Michel Saint-Denis, ea exprimând îndeosebi unele tendințe psihanaliste existente în pedagogia teatrală americană. Acest punct de vedere a fost împărtășit de numeroși participanți. Demonstrația a prilejuit discuții însuflețite și contradictorii. Au fost apreciate antrenamentul artistic al studenților americani, disciplina lor profesională și „bucuria de a juca“.



Scenă din misterul medieval prezentat de studenții italieni

## ACADEMIA DE ARTĂ DRAMATICĂ DIN ROMA

Sub conducerea regizorului și pedagogului Orazio Costa, cîțiva studenți ai Academiei Naționale de Artă Dramatică din Roma (anul III) au expus concret principiile acestei școli. Prefațind exemplificările, Orazio Costa a arătat locul improvizației în metoda sa pedagogică, insistînd asupra exercițiilor de mimică, clasificate de el în trei mari categorii: mimica integrală (a corpului), mimica manuală (a brațelor), mimica facială (a obrazului). Fiecărei categorii îi corespund diferite expresii vocale. Elevii-actori italieni au demonstrat modul lor de lucru asupra textului, interpretînd — individual sau în dialog — scene din *Viața e vis* de Calderon, *Don Juan* de Molière, *Pescărușul* de Cehov. Ei au mai interpretat în colectiv un mister medieval catolic (drama pasiunii) de Iacopone da Todi. Procedeul interpretării fiecărei scene se arăta în linii esențiale același. După o lectură albă a replicii (Calderon — monologul despre libertate; *Pescărușul* — scena 3, actul IV), urma descompunerea ei în imagini vizuale analitice, mimate fiecare în parte, și apoi recompunerea ideii, de la simplu la complex, prin aglomerarea treptată a acțiunilor fizice. Descompunerea replicii are loc în două stadii: construirea imaginilor plastice vizuale; adăugarea imaginilor auditive (vocalizarea). Scena 1, actul II din *Don Juan*, dintre Pierrot și Charlotte, a fost tratată în spiritul comediei dell'arte, demonstrînd știința acordării gestului cu replica, simțul compoziției, expresivitate în mimică și cultura gestului. În alt stil plastic a fost interpretat misterul medieval, cu o violență a expresiei conformă spiritului spectacolului și temperamentului italian. S-a ajuns astfel la un fel de bocet popular, stilizat cu rafinament și executat cu o rară virtuozitate. Demonstrația școlii teatrale din Roma a stîrnit



și ea mult interes, aprinzând un focar de discuții contradictorii. S-au apreciat nivelul tehnic al expresivității corporale, metodele de apropiere de un text dramatic prin exerciții de improvizație fizică. Dar s-a semnalat și pericolul unei expresivități în sine, bazate prea puțin pe înțelegerea complexă a ideilor, semnificațiilor variate, istorico-sociale, ale textului.

Remarcând în improvizație o oarecare îndepărtare de stilul Cehov (spre deosebire de misterul medieval, excelent interpretat din punct de vedere al stilului), Michel Saint-Denis consideră că producția studenților italieni trebuie cunoscută în întregime, spre a se putea formula aprecieri concrete și complete la adresa ei. Apreciind încrederea lui Orazio Costa în „inteligența corpului“ și modalitatea apropierii de rol pornind de la date fizice, vorbitorii au exprimat totodată câteva îndoieli față de sistemul pedagogic al Academiei din Roma. E posibilă utilizarea exclusivă a unei singure căi — a imaginii vizuale — în întimpinarea unui text, indiferent de autor, stil, epocă? Unde se exprimă punctul de vedere propriu, judecata actorului asupra personajului, implicată oricărui act artistic, dacă textul se comentează numai cu imagini fizice corporale? M. Țariov a considerat că exercițiile de improvizație în pregătirea acestor roluri, în loc să elibereze fizic actorul, să-i creeze o stare de spirit justă, nestânjenită, îl aduc la o crispare artificială, la o siluire a temperamentului, obligat să se supună canoanelor unor imagini arbitrare. Textul citit „mi-a produs o impresie mai puternică decât rezultatul efortului muscular și al tensiunii spirituale“ — a spus Țariov. În concluzie, majoritatea participanților, solidarizându-se cu principiile lui Orazio Costa atunci când pretinde

Trei atitudini ale lui Jacques Lecoq în timpul demonstrației sale despre mișcarea scenică



studentilor săi modelarea expresiei corporale la nivelul expresiei literare dramatice a textului, s-au despărțit de el în fața aplicării oarecum arbitrare a acestei metode la toate textele și stilurile dramatice. Dar calitatea antrenamentului profesional în metodologia pedagogului italian impune urmărirea mai atentă a acestor principii și a rezultatelor finale, pentru a se putea trage concluzii valabile continuării discuției.

## DEMONSTRAȚIE JACQUES LECOQ

În arena acestei consfătuiri, un loc aparte l-a deținut expozeul teoretic, simultan ilustrat prin imagini vii, al profesorului Jacques Lecoq, directorul școlii „Mima Théâtre” din Paris. Iată, în rezumat, programul, scopul și metoda analitică ale școlii lui Jacques Lecoq. Obiectivul: formarea actorilor și regizorilor pornind de la mișcare; educarea mimilor pentru teatru și dans; educarea dramatică a corpului, gesturilor, atitudinilor. Metoda: analiza obiectivă a mișcării și improvizației; căutarea laconismului gesturilor și atitudinilor; interiorizarea expresiei; stimularea creației personale; dezvoltarea măiestriei în expresia corporală, sporirea exigenței artistice. Programa analitică cuprinde: educație corporală (ținută, mers, respirație); improvizație vorbită și mută; mască neutră și expresivă; acrobație; analiza mișcării; tehnica mimului; pantomimă albă; commedia dell'arte; corul antic și modern; studiul mimului raportat la muzică; studiul mimului raportat la text. Jacques Lecoq a oferit reuniunii o lecție originală, exemplificând câteva din principiile sale teoretice cu exerciții și mișcări. Clasificând improvizația în două mari zone — a vorbirii și a tăcerii —, Lecoq consideră că „improvizația vorbită recomune o viziune banală, neartistică, în timp ce improvizația mută conduce spre stilizare, spre transferul realității în artă”. Analiza ținutei și a diferitelor caracteristici ale mersului a constituit obiectul citorva demonstrațiilor. Aici, spiritul de observație s-a asociat citorva concluzii științifice utile în educarea mișcării. Maska și folosirea ei reprezintă un alt capitol: maska neutră, menită să reliefeze expresivitatea corpului; maska expresivă, în acord total cu expresia corporală sau contrazicând-o violent (maskă de om tânăr, mișcări corespunzătoare; maskă de bătrîn — mișcări de tânăr etc.); maskă de arlechin din diferite epoci ale commediei dell'arte și utilizarea ei în stil istoric sau anistoric. Aceste măști — realiste sau stilizate, cu și fără expresie, cu și fără stil — au demonstrat limpede importanța „deparazitării” expresiei, curățirii gesturilor de reziduurile mimicii și mișcărilor inutile, nesemnificative. Primită cu entuziasm, expunerea lui Jacques Lecoq s-a înscris ca o premisă științifică în abordarea vastelor probleme ale improvizației în expresia corporală. A fost singura expunere care n-a ridicat nici o obiecție. S-a confirmat încă o dată utilitatea, necesitatea imperioasă a studiului științific, profesional, al mișcării în școala de artă dramatică.

## SEMNIFICAȚII

Dezbaterea în jurul improvizației și a rolului ei în metodologia formării viitorilor profesioniști ai scenei deschide largi perspective pentru o mai intensă profesionalizare a învățămîntului teatral. În reuniunea de la București s-au clarificat nenumărate aspecte ale acestei probleme specioase, stimulîndu-se totodată căutarea unor căi cît mai eficiente pentru valorificarea textului dramatic și revelarea personalităților actricești create. Totodată, participanții au căpătat o imagine mai limpede, mai concretă, a stadiului actual al învățămîntului artistic pe diverse meridiane. Așa cum a arătat Jean Darcante, secretar general al I.T.I., înțînirea de la București este al doilea punct rodnic cîștigat în planul de muncă al forum-ului internațional, preocupat de formarea actorului. Ea precede viitoarele confruntări, care vor avea loc în 1965 și 1966. Continuitatea în abordarea diferitelor aspecte esențiale ale formării actorului obligă mișcarea și pedagogia teatrală la un intens efort de gîndire creatoare, de generalizare a experiențelor contemporane în concluzii teoretice verificate în practica scenelor de azi. Dialogul între personalitățile artistice de diferite orientări, dar în aceeași măsură convinse de triumful artei puse în slujba omului, s-a arătat cu deosebire util teatrului și pedagogiei noastre artistice. „Școala noastră de teatru a cîștigat mult din această confruntare — a spus Radu Beligan —, și cele văzute aici ne vor ajuta serios în

munca noastră viitoare, stimulindu-ne să acordăm o atenție mai aplicată expresivității corporale în sistemul nostru de învățămînt artistic."

Formarea profesională, perfecționarea mijloacelor de expresie preocupă pretutindeni cu consecvență teoreticienii și practicienii scenelor din lumea întreagă. Confruntarea școlii noastre cu alte metode pedagogice în problemele improvizăției se arată bogată în concluzii. Arta actorului nu se poate bizui numai pe vocație, talent și inspirație. Ea pretinde studiu, o înaintată concepție despre profesiune, un punct de vedere cult, care fertilizează reflectarea universului spiritual al omului contemporan în teatrul nostru. Improvizăția a apărut astfel ca o știință cu legi proprii, pentru descifrarea și aplicarea cărora este necesară cunoașterea desăvîrșită a unor mijloace complexe de expresivitate psihică și fizică.

Discuțiile au clarificat importanța acestei discipline în formarea elevului-actor, rolul ei în conturarea și desăvîrșirea creației scenice. Un singur drum creator complex leagă cele două etape și cele două aspecte sub care studiem improvizăția : formarea actorului și creația sa.

Sfîrșitul acestei consfătuiri e sinonim cu desfășurarea mai departe a unei munci aprofundate, creatoare, de înaltă calificare profesională, în vederea unei multilaterale și armonioase dezvoltări a interpreților noștri. Aceasta este cea mai importantă concluzie pe care o desprindem după cele câteva zile saturate de învățăminte teoretice și concluzii practice ale întîlnirii oamenilor de teatru, veniți la București, la invitația Centrului național român, din toate colțurile lumii.

*Mira Iosif*

## ...ȘI DESPRE TEATRUL ROMÎNESC

Participanții la Reuniunea internațională a I.T.I. au avut prilejul să cunoască unele spectacole, în măsura în care titlurile, afișele și programările teatrelor bucureștene o permiteau în intervalul dintre 7 și 13 aprilie. Spicuum unele impresii :

### Rosamond Gilder

„Am fost profund impresionată de calitatea teatrului românesc și de repertoriul său. Mă bucur că în teatrele dv. sînt zilnic reprezentate piese aparținînd

## OASPEȚI STRĂINI VĂZUȚI DE SILVAN



Arvi Kivimaa (Finlanda)



Ruggiero Jacobbi (Italia)



James de B. Domville (Canada)