



Yves MARK:

*„Se poate face un paralelism
între muzica vocal-instrumentală
și muzica mișcării, a corporalității”*

Yves Marc conduce Théâtre du Mouvement (Franța) și este profesor la Academia de teatru Athanor (Burghausen, Germania). În cadrul Atelierului de artă dramatică „În căutarea teatrului existențial” (23 iulie–18 august, Sibiu), Yves Marc, alături de Walter Anichoffer, a susținut un curs despre „Expresia corporală – condiție a unui teatru existențial”. Într-o pauză de lucru, domnia-sa a avut amabilitatea să poarte acest dialog.

Crenguța Manea: În dimineața aceasta, în timpul lucrului ați formulat o întrebare: ce e real și ce e non-real în corp pe scenă? Există o problemă în ceea ce privește realitatea și/sau ficțiunea corpului în scriitura scenică; există un corp imaginar în scriitura scenică?

Yves Marc: E o noțiune foarte apropiată mie; în trecerea de la corpul real la corpul fictiv se produce imaginea scenică a corpului fictiv. Există o realitate fizică

a acestui corp fictiv; spuneam că trupul cotidian, uzual, are o dinamică uzuală – are gesturi uzuale, are organizări corporale uzuale. Corpul scenic va răspunde altor legi; ele vor transforma perspectiva pe care spectatorul o va păstra. Spre exemplu, uneori va fi o organizare diferită a tonusului muscular, alteori va fi o manieră respiratorie, vor fi diferite forme de priviri, de posturi, de calități particulare ce vor fi conferite gesturilor, asta în ceea ce privește corpul. Și, mai ales, punctul meu de vedere în ceea ce privește această problemă, e următorul: foarte adesea, dinamicile particulare, specifice, atribuite corpului și mișcării, gesturilor, sunt definiții ale acestor dinamici particulare care, sub acest aspect, vor da reprezentările corpului fictiv.

C.M.: *Aceste aspecte, aceste detalii pe care le-ați remarcat, intervin în recepția pe care o are spectatorul; este el captat de actor printr-o astfel de dinamică gestuală și corporală, printr-un tonus special, particular?*

Y.M.: În organizarea generală a imaginii scenice ne vom putea întreba, să spunem, în legătură cu actorul japonez, un maestru al privirii. Actorul trebuie să simtă în comportamentul său scenic, în maniera sa de a capta privirea spectatorului, în maniera energiei sale, el trebuie să-și asume responsabilitatea atragerii și reținerii privirii spectatorului. Foarte adesea, fie printr-o calitate dinamică, fie printr-o formă corporală sau o manieră de a fi fictivă, trebuie ca actorul să depășească, să părăsească realismul scenei.

C.M.: *Ați vorbit foarte des de muzicalitatea mișcării în scriitura scenică. Cred că e foarte important pentru actori să sesizeze și să exprime muzicalitatea mișcării. Dar cum plasați, care e locul acestei muzicalități a mișcării în scriitura scenică?*

Y.M.: Pentru mine, noțiunea de muzicalitatea mișcării este o analogie, o metaforă, e o metaforă vie, puternică, în sensul în care se poate face un paralelism apropiat între muzica instrumentală sau vocală și muzica mișcării, a corporalității. Mi-ar fi plăcut mult să pot face o carieră artistică muzicală; ascult cu mare bucurie muzică clasică și jazz. Muzicalitatea se exprimă prin două maniere; prima e în raport cu timpul și presupune noțiunea de viteză, de ritm, de repetabilitate, de lentoare, de accelerație și încetinire, de plecări imperceptibile, de imobilitate. Toate se găsesc în raport cu timpul. Și celălalt aspect, care e mai ales dinamic, se referă la rezistența musculară. Ca și în muzică, există *forte*, *fortissimo*, *piano*; asta înseamnă că mușchii sunt în stare să joace prin capacitatea lor de rezistență și sunt în stare să dea acest aspect muzical. Iar lucrul acesta devine cu adevărat pasionant! Este o noțiune pusă în circulație de Étienne Decroux; el numește această rezistență musculară, *comedia mușchilor*. Pentru a ajunge la această rezistență musculară, există mușchi care vor să facă o anumite acțiune și alții care se opun. Și ceea ce în alte părți se regăsește sub forma conflictului psihologic, dramatic – de fapt, baza teatrului, tensiunea dintre "aș vrea" dar "nu pot" –, Decroux exprimă prin *comedia mușchilor*. Această măsură a muzicalității acoperă cele două aspecte principale: raportul cu timpul și cu rezistența musculară; forța, energia, puterea, înșuirea, sunt modalitățile tonusului muscular, sunt parametrii puși în joc în muzicalitatea musculară.

C.M.: *Ați raportat cuvintele, ideile dumneavoastră, la Étienne Decroux. Permiteți-mi o foarte scurtă paranteză: cum l-ați cunoscut pe Étienne Decroux?*

Z.M.: Am lucrat patru ani împreună cu el. Eu veneam din sport, din lumea mișcării, am fost profesor de educație fizică; voiam, visam să fac o disciplină artistică. Am plecat la Paris, am urmat un curs – în epocă se spunea expresie corporală, mimă – cu două artiste care lucrau cu Étienne Decroux. Așa am înțeles

că trebuie să merg la școală, am studiat și apoi, împreună cu o colegă – la rândul ei a făcut mimă cu Decroux – am înființat Theatre du Mouvement.

C.M.: *Cum interpretați, domnule Yves Marc, raportul corporalitate/expresie corporală, în teatru existențial, numit așa de David Esrig – un teatru neliniștitor, emoționant, nervos, un teatru foarte viu.*

Y.M.: Aș spune că punctul de vedere pe care-l am asupra corpului și al mișcării este cu adevărat în continuarea acestei formulări a domnului David Esrig, este miza întrupării pe scenă, corporalitatea pe scenă, a diferitelor etape psihologice. Am impresia că nu există veritabile imagini corporale scenice, dacă nu există un stadiu al încorporării stărilor emoționale, al ideilor și gândurilor. Și împărtășesc opinia domnului Esrig – pe care am discutat-o și cu actorii care au participat la acest atelier de artă dramatică *În căutarea teatrului existențial* – va trebui să se iasă dintr-un fel de realism care e foarte departe de viața autentică, să se producă o desprindere de cuvinte, de verbalitatea golită, de o psihologie care mai mult restricționează. Am impresia că în lucrul cu corpul se poate merge în sensul unui teatru nonrealist, într-o utopie-teatru, în care corpul e angajat, în care corpul merge fie în sensul acțiunii dramatice, fie, poate, mai ales în sensul dialogului. Vreau să spun că se poate crea o mișcare care va face să rezoneze cuvântul altfel, într-un mod care nu e redundant, mișcarea să nu repete ceea ce afirmă cuvântul din plin. Adică, atunci când actorii lucrează asupra raportului dintre text, cuvânt și mișcare, mișcarea va servi la punerea în valoare a cuvântului, iar cuvântul va reliefa mișcarea. Aceasta este de fapt istoria muzicalității scriiturii scenice, dialogul dintre muzicalitatea cuvântului și cea a mișcării. Eu cred că domnul Esrig este interesat de lucrul cu corpul, de expresivitatea mișcării – lucru în care are și o bună experiență, și intuiție, și *feeling*, cum ar spune englezul. Îmi cere să exprimăm și prin mișcare sensuri, realități abstracte, ca și cum ar avea nevoie de un limbaj care să poată fi partener de dialog, să-l acompanieze în regia generală. Domnul Esrig dorește să se folosească de aceste elemente corporale care prin mișcare se abstractizează, își schimbă semnificația prin dinamica trupului, pentru a amplifica imaginea scenică a teatrului existențial.

C.M.: *E o idee foarte importantă pentru mine. Cuvintele exprimă, ele ne exprimă, cu ele putem să ne dezvăluim personalitatea, sentimentele; dar, de asemenea, cuvintele pot ascunde. Corpul – eu cred că este mai sincer decât cuvintele. Dumneavoastră ce credeți?*

Y.M.: Eu cred că un actor care stăpânește bine mișcarea, stările emoționale, universul de gânduri, trebuie să poată truca la fel de bine ca și un actor de text. Dacă el stăpânește bine aceste tehnici. Ați abordat un domeniu care mă interesează mult. Există un corp care trădează, pentru că e, poate, mai puțin inconștient; corpul care mă interesează pe mine, o spuneam și regizorilor cu alte ocazii, este corpul inconștient. Micile gesturi, făcute în mod automat în viață, în toate zilele, povestesc despre felul în care gândim, despre starea noastră emoțională. Un actor, care e bine antrenat în limbajul corporal, trebuie să poată la fel de bine să înșele. Pot ca actor să-mi îndrept privirea într-o anumită direcție, să exprim că mă gândesc profund, să dau spectatorului această impresie, dar eu să nu mă gândesc la nimic. Ca și cuvintele, expresia corporală trebuie să-i facă pe spectatori să creadă în maniera cea mai fină, cea mai delicată, cea mai sugestivă, că eu, actorul, sunt traversat de o stare de emoție, apoi de o alta. Dar eu mă mențin la distanță.