

**DEZVOLTAREA UNEI TEME PENTRU MATERIALUL
DIGITAL DE FORMARE PENTRU ACTORII
AMATORI REALIZAT DE JÁNOS REGŐS**

Realizat de János Regős

e-mail: jjregos@gmail.com

tel: +3630 9050576

CUPRINS

INTRODUCERE	4.
INTERVIURI MOTIVAȚIONALE, EXERCIȚII ELEMENTARE	4.
REZUMAT	4.
UNDE, CÂND?	6.
CINE?	7.
CE?	8.
CINE?	8.
DE CE?	9.
STABILIREA UNOR OBIECTIVE COMUNE	9.
I. MIȘCAREA SCENICĂ	13.
CUCERIREA SPAȚIULUI	13.
IMPORTANȚA ÎNCĂLZIRII	17.
MIȘCARE COTIDIANĂ – MIȘCARE SCENICĂ	18.
STATUT ȘI CIRCULAȚIE	20.
CUM DEVINE MIȘCAREA UN SEMNAL?	23.
A DATE DE TEST	23.
II. ANEXA	27.
III. TEHNICI DE VORBIRE	39.
IV. COIMPLEMENTARE	52.
V. FORMAREA ÎN DINAMICA DE GRUP	58.

VI. ACȚIUNE	66.
DEZVOLTAREA ȘI PUNEREA ÎN PRACTICĂ A SPONTANEITĂȚII	66.
VORBIRE VIE – CUVÂNT SCRIS – CUVÂNT VIU	68.
ELEMENTELE DE BAZĂ – PRIMA ETAPĂ DE LUCRU PE ROL	69.
DESPRE IMPROVIZAȚIE	69.
PRELUAREA	71.
CINE, UNDE, CÂND, DE CE, CE	71.
PROBO	72.
REGIZOR	76.
VOCEA ȘI DISCURSUL FIZIC	77.
DESPRE LITERATURĂ	77.
DESPRE COSTUME, MĂȘTI, MACHIAJ, RECUZITĂ	79.
VII. COMPUNEREA UNUI SPECTACOL	83.
CINE?	87.
UNDE?	90.
CINE?	93.
TEHNOLOGIE – ÎN CULISE	95.
LUMINA	96.
ELEMENTE SONORE ȘI MUZICALE	97.
ÎNCHIDEȚI	99.

INTRODUCERE

INTERVIURI MOTIVAȚIONALE, EXERCITII ELEMENTARE

Ca o asigurare pentru toți participanții, iată replicile lui József Ruszt¹ :

*„Se poate face o paralelă între marii inovatori teatrali sau experimantatori radicali și amatori, cei care, imens dezamăgiți de teatrul vremii lor, **cu implicarea amatorilor și a civililor** (sublinierea îmi aparține!/) au încercat să creeze un nou tip de teatru, cum ar fi Stanislavski, Antonin Artaud, André Antoine, Tadeusz Kantor” - și să adăugăm numele unor artiști maghiari: Tamás Fodor, István Paál, András Jeles, József Nagy - Szkipe, István Somogyi, Bévan Pintér.*

Actorii amatori /în cele ce urmează, pentru că voi folosi adesea acest cuvânt, îi voi numi pe scurt **actori/ au un** spirit mai liber pentru a învăța trucurile meseriei, nu au o dependență existențială, cel mult în cadrul grupului (motiv pentru care regizorul trebuie să fie atent la acest aspect!), iar ierarhia internă este mai natural formată și mai conștientă de valori decât în cazul profesioniștilor. Toate acestea pot deveni o forță creatoare la amatori. Într-un caz bun, sistemul de așteptări nu este impus companiei nici din exterior /va trebui să vorbim separat despre clienții externi ai „spectacolelor festive” și despre cum să-i gestionăm bine în munca în comun/. Nu există constrângeri de producție, chiar dacă pentru multe companii singurul motiv de a fi împreună este „programul” de repetiții, spectacole și/sau evenimente de festival. Dar chiar și în acest caz, este important să înveți anumite noțiuni profesionale de bază în practică - acesta este scopul acestui material de formare - dacă nu există altă cale, atunci în timpul reprezentației unei piese specifice.

REZUMAT

Este foarte important să se evite ca cineva să trăiască prima întâlnire ca pe un „examen de admitere”. Fie că este vorba de prima întâlnire a unui grup complet nou sau de începerea repetițiilor pentru o nouă piesă cu un grup existent, ar

¹ József Ruszt (1937-2005): regizor de teatru, director de teatru, actor-educator, scriitor de teatru, laureat al Premiilor Kossuth și Jászai Mari. Citatele sunt din cartea sa *Dramaturgie și actorie* 41.p.41. Textul cărții se bazează pe textele prelegerilor și pieselor de teatru ale Dramaturgiei, publicate în Népművelési Propaganda Iroda, Bp. 1977.

trebuie să fie o atmosferă jucăușă și relaxată. Nu folosiți deloc cuvântul „evaluare” în titlul capitolului! Mai mult decât orice altceva, o observație bună din partea directorului/liderului de grup în timpul discuției de lansare sau a antrenamentului fizic introductiv valorează o observație bună din partea directorului/liderului de grup în ceea ce privește atribuirea ulterioară a sarcinilor. Acest lucru ne va ajuta să cunoaștem abilitățile de bază ale actorilor noștri (tehnica vorbirii, metacomunicarea, conștiința de sine, deschiderea-închiderea, conștiința corpului, curajul sau timiditatea în actorie, concentrarea etc.).

Procedura pentru un nou grup:

- discuție introductivă: biografii orale
- cine s-a alăturat grupului, de ce și în ce scop
- toată lumea să povestească o amintire sau o poveste importantă din viața lor
- să realizeze interviuri unul cu celălalt,
- exerciții de observare și concentrare
- exerciții de memorie, exerciții de imitație (cu texte, în mișcare),
- distincția între acțiunea-reacția naturală și cea artificială
- Ce m-aș face dacă mi s-ar întâmpla asta? Realizat în acțiune! De exemplu: Am luat o boală infecțioasă; trebuie să sângerez și să jupoi un pui.
- pentru a măsura reflexele, viteza de reacție, de exemplu: suflarea unui balon de săpun gol spre cealaltă persoană. Reacție: apucă ochii sau blochează în confuzie.
- exerciții de percepție
- exerciții de încredere (cu mișcare, atingere)
- exerciții de interacțiune (cu mișcare, atingere)
- exerciții de creativitate obiectuală: de exemplu, în câte moduri poți folosi o cărămidă? Fără imaginație: o pot folosi pentru a construi un zid sau o casă; imaginație puternică și îndrăzneță: de exemplu, o poți măcina, poți face un praf pentru diaree etc.

În cazul unui grup de persoane care lucrează împreună de mai mulți ani și care se cunosc bine, nu este nevoie de procedura de evaluare de mai sus, ci mai degrabă prima conversație ar trebui să fie despre piesă, despre subiectul la care se va lucra și despre motivul pentru care este important ca fiecare persoană să participe la lucru. Dacă a trecut ceva timp de când nu s-a mai repetat o piesă nouă, merită, de asemenea, să vorbiți despre situația actuală de viață a fiecărui membru. Atunci când se alătură un nou membru, este foarte important să existe un sentiment de încredere, curiozitate autentică și răbdare. Așadar, există multe situații diferite în care o trupă de teatru își începe sau își continuă viața. Atunci când se pregătește un spectacol, ar trebui să se pună următoarele întrebări și să se dea câteva răspunsuri comune:

unde, când, cu cine, ce, cui și de ce

Acestea sunt întrebările pe care le vom aborda acum:

UNDE, CÂND?

Este diferit dacă lucrați într-un sat, într-un oraș mic sau mare din Budapesta, în suburbii sau în centrul orașului, într-un centru comunitar, într-o școală primară sau secundară sau într-o universitate. Dacă avem acces gratuit la un spațiu de repetiție sau trebuie să plătim pentru el, la ce oră din zi sau din săptămână putem repeta. În ce perioadă a anului intenționăm să cântăm, deoarece nu este o idee bună să cântăm în timpul recoltei într-o regiune viticolă, de exemplu. De asemenea, este important să știm ce trebuie să despachetăm sau să împachetăm pentru a lucra, unde ne putem depozita lucrurile, dacă îi deranjăm pe ceilalți (de exemplu, clasa de yoga din camera alăturată) sau pe alții (de exemplu, o formație sau un grup de dansuri populare care repetă în camera alăturată)./ Pe baza experienței mele de peste 30 de ani în Teatrul Szkéné de la etajul 2 al clădirii centrale a Universității de Tehnologie din Budapesta, pot spune că este foarte important să ținem cont de cele de mai sus înainte de a face ceva. Ar trebui să încercăm să maximizăm condițiile de lucru, astfel încât să putem repeta într-o atmosferă relaxată și cu un fundal sigur. Dacă este necesar, ar trebui, de asemenea, să semnați un contract scris cu casa și cu proprietarul localului [mai multe despre acest lucru mai târziu].

CINE?

Particularități de vârstă

Etapa 1 pentru elevii cu vârste cuprinse între 14 și 18 ani: de obicei condusă de un profesor sau de un profesor de teatru. Experiența arată că acest grup de vârstă se bazează mai ales pe propriile experiențe familiale/școlare/religioase, spre deosebire de grupurile de vârstă din școala primară, care sunt implicate mai ales în producții de basm. Un aspect compozițional important al spectacolelor care se bazează pe propriile experiențe este editarea, filtrarea, transferul materialului oferit de elevi la un nivel mai dens, mai relevant din punct de vedere teatral. Multe probleme apar, de asemenea, din cauza diferențelor de vârstă în cadrul grupului de vârstă. Doar pentru că un lucru li s-a întâmplat / li s-a întâmplat în viața reală nu înseamnă că poate fi eficient în spectacol. Dar toate acestea vor fi discutate mai detaliat în capitoul dedicat *dramaturgiei, compoziției de spectacol*. O empatie și o sensibilitate pedagogică deosebită sunt necesare atunci când se lucrează cu copii actori care provin dintr-un mediu defavorizat multiplu (copii de etnie romă, copii din centre de plasament, copii cu dizabilități).

2. actori universitari/colegiali cu vârste cuprinse între 18 și 25 de ani: majoritatea cu ambiții profesionale serioase, aceștia lucrează cu un regizor ales/încredințat de ei pe o piesă sau o temă stabilită de comun acord, vizând, de asemenea, scena alternativă. În cazul lor, discuțiile, „ocolișurile”, un proces mai lung de pregătire și experimentele teatrale îndrăznețe joacă un rol important. Acestea nu trebuie evitate, chiar dacă unele experimente se dovedesc a fi fundături.

3. trupe de teatru pentru adulți sau de vârste mixte: de obicei cu sediul în sate sau orașe mici, participă la repetiții în timp ce lucrează, adesea organizate pe bază de familie, uneori implicând aproape întreaga comunitate. Scopul este aproape exclusiv de a crea un spectacol sau o reprezentație ocazională, astfel încât competențele minime necesare pentru dezvoltarea profesională a participanților, adaptate la grupele de vârstă, trebuie să fie încorporate în procesul de repetiție în sine (mai multe despre acest lucru mai târziu).

4. Grupuri mixte de vârstă, grupuri semiprofesionale cu program profesional propriu, inclusiv educație pentru tineret:

În cazul lor, se desfășoară în paralel o muncă pedagogică profesională complexă, profesionistă: antrenamente, repetiții, educație extrașcolară, turnee, educație teatrală, servicii profesionale etc. Nu ne vom ocupa aici de ele, întrucât acest material este menit să contribuie la formarea actorilor amatori.

CE?

Această problemă va fi tratată în detaliu în capitolul dedicat *compunerii unui spectacol*, dar deocamdată voi spune doar că fiecare dintre aspectele enumerate aici - „unde, când, cu cine, ce, pentru cine și de ce” - ar trebui să reflecte materialul textual ales sau, în cazul unei piese concepute de unul singur, tema și ideea. Dacă acest lucru nu este gândit cu suficientă atenție, este foarte ușor ca întreaga lucrare investită să se rătăcească, să își piardă sensul, și nu este vorba în primul rând de munca profesională/teatrală care este irosită, ci de coeziunea grupului și de sistemul de valori interne care sunt afectate, adesea iremediabil.

CINE?

Contează pentru cine vom cânta. Doar în fața propriei comunități școlare, sau poate într-un festival, în fața elevilor, profesorilor, profesioniștilor de teatru din alte școli, într-un mod competitiv, dacă există un juriu. În cazul practicanților de teatru pentru adulți din sate/orașe mici, se poate descrie un model similar de public pentru propria comunitate, mai restrânsă, sau pentru publicul mai larg al festivalurilor sau al turneelor. Cazul natural și cel mai frecvent este atunci când scopul este de a prezenta pentru propria comunitate mai restrânsă. Dar se poate întâmpla ca echipa să fie reunită de un festival, o invitație sau participarea la o mișcare anunțată. În astfel de cazuri, este o idee bună să invitați un „ochi din afară” la finalul procesului de repetiții, un prieten apropiat, poate un profesionist de teatru /mentor/ în al cărui gust și judecată de valoare aveți încredere. Este adesea dezamăgitor și descurajant să vezi un succes local urmat de un eșec străin, de critici negative, de un public insensibil, îndoielnic, care nu râde la glumele care sunt atât de la el acasă, nu îl ovaționează pe actorul-vedetă local. Este bine să îți pregătești echipa pentru toate acestea din timp, chiar dacă ești 100% sigur de succes.

DE CE?

Cea mai grea întrebare, însă, este aparent simplă și are multe răspunsuri: pentru că ni se cere; pentru că vrem să ne distrăm pe noi înșine și publicul; pentru că ne place să cântăm; pentru că este distractiv să fim împreună/creăm în această comunitate; pentru că soțiile, copiii, părinții noștri sunt implicați în grup; pentru că suntem în căutarea unui premiu la un festival prestigios; pentru că este important, schimbător pentru viață să vorbim despre problemele noastre personale și comune; sau pur și simplu pentru a ne întări rezistența spirituală/fizică. Ceea ce au în comun toate aceste motivații este un fel de **ambție personală de a co-crea și un principiu al bucuriei.**

Pentru că actorul „trebuie să fie un „suflet vesel”, pentru că dacă acest suflet vesel zboară - actorul nu mai este actor”.²

STABILIREA UNOR OBIECTIVE COMUNE

Scopul final este, bineînțeles, și întotdeauna, de a crea un spectacol, chiar dacă nu există o piesă sau o temă specifică, chiar dacă echipa se reunește „doar” pentru a se antrena în teatru. La urma urmei, vorbim despre o trupă de teatru, nu despre un grup de sănătate mintală sau psihoterapeutic, un sport comunitar, o comunitate de cult, chiar dacă astfel de activități au un element teatral. Pentru a crea un spectacol ca obiectiv principal, este recomandabil să se stabilească următoarele „subobiective”:

Pe plan personal:

- dezvoltarea **conștiinței de sine**, eliberarea de inhibiții în public:

poate fi facilitat de toate exercițiile de improvizație și de procesul de repetiție în sine; special bunaici sunt exercițiile în pereche, acest lucru este bine servit de exerciții precum: *Ce spune partenerul?*; *Întrebă-mă înapoi*; *Exercițiul „Vreau”*; *Tempo-uri interne, ritmuri interne; sunete interne, exerciții de transfer de energie.*³

² Honti Katalin, *Commedia dell'arte, improvizație, teatru de improvizație*, Népművelési Propaganda Iroda, Bp.1982. 27.1 (în continuare: Honti)

³ O descriere detaliată a acestor exerciții și a altor exerciții poate fi găsită în cartea lui Balázs Perényi *Improvisation Exercises* la paginile 28-124, Institutul Cultural Voivodina, 2009, Zenta (în continuare: Perényi) Download:

https://www.vamadia.rs/sites/default/files/2020-02/PERENYI_IMPRO.pdf.

- dezvoltarea **atenției comune:**

Actorul trebuie să fie atent la text, la parteneri, la spațiu în același timp, și există exerciții pentru asta: priviți-l pe *celălalt!* *Ce spune partenerul? Să întrebăm înapoi!* *Spun cuvânt cu cuvânt;* *Transferul de energie;* *Poziția perechii;* *Transferul de energie într-un mod diferit;* *Mersul care împarte spațiul;* *Exerciții de coliziune;* *Ce este în spatele meu;* *Umplerea spațiului.*⁴

- dezvoltarea **abilităților de concentrare**, inclusiv a tehnicilor de acting out, având ca rezultat ACTING OUT: este vorba de interpretarea unui întreg destin uman, dar dacă este vorba doar de un personaj minor (de exemplu, o scenă închisă, este vorba de interpretarea singurei situații în care apare personajul). Menținerea constantă și integrală a naturii interioare și exterioare a unui personaj, chiar și pe o perioadă lungă de timp, necesită o atenție și o concentrare constante. Atenția concentrată este purtătoare de tensiune, îi motivează pe parteneri și generează atenție în rândul publicului.

- **dezvoltarea unui simț al timpului și al ritmului** diagramă afluxului temporal, a reglării și structurării acțiunilor, „curba de febră” a rolului (Ruszt⁵ Această introducere asigură un fel mecanică rece în spectacol, un tempo și un ritm repetitiv care ajută spectacolul să fie repetabil și ocazional „reîncărcat”. Aici putem folosi texte, dialoguri simple în mișcare lentă, în mișcare rapidă, mișcare cu ritm extern etc. Mai multe detalii despre acest lucru mai târziu

- **dezvoltarea conștiinței corporale, a percepției corpului și a spațiului** Jean-Luis Barrault citat de Johnstone „Așa cum pământul este înconjurat de o atmosferă ființa umană înconjurată a aură luminoasă care stabilește o legătură cu lucrurile exterioare fără nicio legătură reală cu corpul uman. Intensitatea acestei aure sau atmosfere variază în funcție de vitalitatea ființei umane...”⁶ Conștientizarea caracteristicilor corporale, a darurilor și abilităților de mișcare, a utilizării spațiului, a timpului de reacție, a întârzierii, a anticipării, a agresivității de apărare. „Mi s-a spus de multe ori că actorul trebuie să

⁴ În: Perényi

⁵ În: Ruszt

⁶ Keith Johnstone: IMPRO - improvizația și teatrul Casa de Cultură Publică, Tatabánya, 1993.

fie conștient de corpul său. Dar nu am înțeles acest lucru până când nu am încercat să-mi țin capul nemișcat în timp ce vorbeam.”⁷

Jocurile spațiale ale lui Perényi servesc acestui scop: *Cum ne așezăm?*; *Moduri de mers, figuri*; *Din afară înăuntru*; *Dinăuntru în afară*; *Transferul personajelor care merg*; *Sfârșitul părții*; *Locuri găsite*; *În același loc diferit*; *Fermecat*.⁸

- **să învețe să analizeze textele din punct de vedere teatral:** să creeze întreaga gamă de cuvinte, figura vie și personalitatea persoanei care le rostește, să transforme cuvintele în acțiune. Nu valoarea „literară” a textului este importantă, ci cea teatrală; întotdeauna trebuie căutat textul-text-intertext: cine îl spune, cui, cu ce intenție, în ce stare de spirit, după sau înainte de ce acțiune, în ce statut în raport cu partenerul? Exerciții de bază: libidoul statutului: deasupra-sus, sub-sus - există multe lucruri interesante despre acest lucru în Johnstone.

- **conștiința de a fi în acțiune:** cuvântul se naște din acțiune și devine el însuși acțiune. Analiza actului și înregistrarea duce din nou la regăsirea vieții naturale, la spontaneitate, la crearea vieții depline a cuvintelor, la forma vie și personalitatea vie a persoanei care rostește aceste cuvinte, la transformarea cuvintelor rostite în acțiune

Exemplu-exercițiu: la finalul *acțiunii* lui **A**, *un cuvânt, la finalul acțiunii lui A, o reacție verbală din partea lui B, text din partea celorlalți, A reacționează cu o acțiune, apoi text și reacția celorlalți (poate fi din teatru!), la fel cu respingerea.*

- **emoțiile sub controlul personalității: punerea în slujba figurii a întregului fizic și psihic al personalității,** dominând toate manifestările acesteia. Exemplu-exercițiu: *grupul îl provoacă pe A, care poate rămâne rezistent.*

- **pentru a ajunge la stadiul de comportament creator:** remodelarea constantă a lumii emoționale și a mijloacelor de expresie a personalității, tehnici de multiplicare a individualității, toate acestea respectând legile artei scenice și fără a depăși limitele propriei naturi umane.

⁷ În: Johnstone 52.p.

⁸ În Perényi 41-48.p. și 105-107.p.

Toate acestea la nivelul comunității:

Actorii ca grup: ascultarea reciprocă, învățarea tehnicilor de mișcare împreună, crearea atmosferei, vectori și contra-vectori. Dinamica soliștilor și a acțiunilor de grup: cum pot cei aflați în acțiune comună să direcționeze atenția spectatorului astfel încât acesta să fie mereu concentrat pe momentul important al acțiunii scenice /tehnici de activitate-inactivitate/. Suntem prezenți, dar nu suntem noi cei priviți - de multe ori cel mai greu de învățat și de aplicat! Exerciții din colecția lui Perényi:

Ocuparea locurilor; Umplerea spațiului; Coliziuni; Nu te abate; Înghesuială de pești; Mișcarea pe faze; Pornire și oprire rapidă; Pornire și oprire coordonată; Mișcări în mai multe faze; Mișcarea împreună în caracter individual.⁹

Colecția mea proprie: exerciții de agățare; exerciții de vâslit; exerciții de transfer al pulsului; exerciții de urcare și coborâre; exerciții de îngrămădire; exerciții de rostogolire; exerciții de îmbinare într-o singură parte; exerciții cu bețe; exerciții sub un altul; exerciții de răsucire a nodurilor.

Exercițiile lui Johnstone: *Spuneți ceva plăcut celeilalte persoane, apoi ceva neplăcut; jocuri de contact vizual, jocul „Am deschis ușa greșită”; exerciții de schimbare a statutului;*

Exerciții din materialul lui Perényi: *Cunoașterea cuvintelor; Învățarea cuvintelor; Rostirea cuvânt cu cuvânt; Folosirea propriilor cuvinte; Monolog narativ.*

⁹ În: Perényi, paginile 112-118.

I. MIȘCAREA SCENICĂ

CUCERIREA SPAȚIULUI

„Actorul trebuie să fie conștient de relația sa nelimitată cu lucrurile. NU EXISTĂ NICI O RELAȚIE OBLIGATORIE ÎNTRE OM ȘI EXTERIOR. Cel care se mișcă face ca lumea din jurul său să se unduiască la fel ca un pește atunci când se mișcă în apă.” J. L. Barrault:

Mișcarea, fizicalitatea care cuprinde întregul sistem gestual, joacă un rol fundamental atât în viața de zi cu zi, cât și în teatru. În cazul acestuia din urmă, însă, chiar și un spectacol în așa-numitul stil realist nu poate rămâne la nivelul cotidianului. Există mai multe motive pentru acest lucru. Primul este faptul elementar că **toate evenimentele teatrale au loc în fața unui public** (dacă nu, nu sunt teatru) și, prin urmare, nu pot fi realizate fără a avea un impact, într-un fel sau altul, asupra unei comunități ocazionale care vine la spectacol în calitate de neinițiați. Pentru ca acest lucru să se întâmple, gesturilor cotidiene trebuie să li se confere o putere și o încărcătură expresivă deosebită.

Al doilea **este încadrarea**: oricare ar fi spațiul teatral în care se desfășoară spectacolul, acesta are un cadru fizic tangibil, lumea acțiunilor fizice nu poate depăși granițele spațiale ale perceptibilității, iar dacă o face, va avea un plus de semnificație (ieșiri de pe/pe scenă, ieșiri și antrene, joc între spectatori etc.).

Al treilea este ceea ce aș numi **încadrarea dramatică**, prin care vreau să spun că orice spectacol, chiar și întâmplările spontane, teatrul de stradă care încorporează neprevăzutul, are un fel de structură dramatică, liberă sau strictă, de mișcare și de cadru, o „regulă a jocului” spațială acceptată de actori, în funcție de care se desfășoară. Și aici nu mă refer doar la mersul, la regularitatea „mișcării” pe scenă, ci și la relațiile proxemice¹⁰ dintre actori și la faptul că toate replicile - inclusiv cele cu mai mulți actori! - se desfășoară într-un cadru planificat, repetat sau prestabilit. Dacă nu ar fi așa, evenimentul teatral s-ar dezintegra în spațiu și timp, iar publicul ar părăsi totul după un timp. O astfel de situație este uneori creată în mod deliberat de către un regizor

¹⁰ Proxemică: distanța păstrată între oameni în comunicare și în activitățile de zi cu zi.

atunci când lasă „deschis” finalul unui spectacol. El încheie spectacolul cu o mișcare nesfârșită sau doar cu un fel de tablou susținut. Publicul se uită unul la altul, cine are curajul să rupă tăcerea din sală și să aplaude, sau să se ridice de pe scaune, sau să urce pe scenă și să vorbească cu actorii... Faimoasa scenă finală a spectacolului *Revizor din 1926* al lui Mejerhold este foarte instructivă din punctul de vedere al utilizării spațiului și al organizării mișcării. Cine scrie despre ea astfel:

„Acum, ultima scenă. Voi omite unele detalii de la început,..., dar știu care este scena finală,[...] Scena este din nou goală [...] În spatele ușilor se petrece haosul. Acolo se mănâncă și se bea, iar aici vin cu fețe de masă la gât. Fața de masă le acoperă sânii, deci e clar că se îndoapă[...] E o scenă tăcută, despre care Gogol a scris mult... A scris asta: „întreaga companie... este înghețată, o scenă tăcută”. A făcut chiar și un desen despre cum sunt înghețați, și spune: „Compania tăcută rămâne așa cam un minut și jumătate”. Cum ne raportăm la această scenă? Nu este o chestiune de cum să o arătăm, ci de cum să ne apropiem de ea, cum să ne strecurăm aproape de ea, cât de multă pauză să luăm. Oamenii au băut, oamenii au băut; există o trupă invitată pentru această ocazie specială - încep să danseze cvartetul francez în spațiul gol din fața ușilor. Spectatorii sunt perplexi [...] Dintr-o dată, la fiecare ușă a sălii apare câte un jandarm. Avem șapte uși. Deci nu unul, ci șapte jandarmi. Acesta este „bum”! Spectatorii se holbează la jandarmi, întreaga sală începe să se învârtă. Apoi, unul dintre jandarmi urcă pe scenă... [B]el pășește în Piața Hlesztakov, iar de acolo în casa primarului, și vorbește. Toată lumea de pe scenă aleargă direct în spatele ușilor [și le închide în urma lui]. O clipă de pauză, ușile se deschid, iar în fiecare ușă stau figurile pictate cu precizie gogoliană: unul înclină capul într-o parte, altul își întinde brațele. Peste tot e întuneric. Sunt aceste figuri... Ce sunt - oameni vii? În ușă vor fi păpuși de papier-mâché cu trupuri împăiate.



Apoi, publicul poate rămâne cât de mult dorește. Aceasta este adevărata scenămută... „Vreți să știți cum a fost făcută?” Puteți urcascenă pentru a o vedea

Andrea Tompa scrie despre modul în care Mejerhold înțelege spațiul și mișcarea:

*Ce este jocul de mimică [la Mejerhold]? Este doar un joc cu fața? Nu, este și un joc al mâinilor și al mișcărilor corpului, incluzând nu doar întoarcerea capului sau a umerilor, ci și așezarea pe un scaun, fotoliu etc. Nu complexitatea psihologică a fiecărui personaj în parte este decisivă, ci relația personajelor între ele și cu spațiul, poziționarea spațială. Mejerhold are un vocabular special pentru acest lucru („vkomponovatyszja v sztul”, spune el, **deci actorii nu stau pe scaun, ci se compun în el**; ... și gesturi: jocurile mâinilor și ale capului, așa-numitele jocuri mimice, care pot demonstra în practică biomecanica sa. Structura spațială a spectacolului este, de asemenea, particulară: în spațiul de joc îngust și aglomerat, un număr foarte mare de actori, adesea mai mult de o duzină, joacă nu în profunzime, ci în relief, copiind planurile spațiului unul peste altul. Această relație dintre corp și spațiu a oferit noi posibilități compoziționale.¹¹*

Luați în considerare acest citat lung, dar instructiv, ca principiu de bază pentru tot ceea ce gândim despre complexitatea utilizării mișcării și a spațiului pe scenă și despre importanța sa omniprezentă pentru tot și pentru toți. Desigur, nu este vorba de a inventa și planifica în avans fiecare mișcare și relație spațială, cu conștiința unui Mejerhold. Ceea ce este important aici este atitudinea regizorului/actorului, faptul că, în lumina textului sau a ideii, fiecare joc facial, gest, postură, mișcare, direcție spațială are, poate avea, un rol. Nu este vorba nici de a elabora „coregrafia” fiecărei scene cu atâta precizie și detaliu la nivelul teatrului de amatori. Ceea ce este important aici este atitudinea, faptul că în grupul nostru devine firesc să luăm în considerare aceste aspecte și să le încorporăm în procesul de creație. Pentru amatori, desigur, nu există nici timpul și nici posibilitatea de a învăța o tehnică de mișcare în mod profesionist. Dar dacă folosiți o tehnică, fie că este vorba de pantomimă, balet, dans de caracter sau dans de societate, merită să solicitați ajutorul unui profesionist. Potrivit lui Stanislavski, atâta timp cât cultura fizică este folosită pentru sarcina principală, nu există nicio problemă în utilizarea ei, dar dacă este folosită ca

¹¹ Vszevolod Mejerhold: *Revizorul*, Analiza dramei, cu o introducere de Andrea Tompa, p. 83, [în continuare Andrea Tompa] Disponibil la: <http://szinhaz.net/2008/11/08/vszevolod-mejerhold-a-revizor/>

un scop în sine, poate intra în conflict cu spațiul intelectual al spectacolului și poate deveni o autopromovare. Dacă cineva din grup este priceput la acrobație, balet sau dans popular, este la latitudinea regizorului să decidă când și cât de mult din aceste abilități să fie folosite în spectacol. Un exercițiu fizic foarte bun și care poate ajuta foarte mult la găsirea mișcării personajului și a sound-chart-ului, este exercițiul de sculptură care prinde viață. Acesta este atunci când, pornind de la o poziție culcată nemișcată, doi sau trei asistenți stabilesc/construiesc postura personajului, apoi pun în mișcare mediul încă liber, „plimbându-l” și, în final, punându-l în mișcare. Gândirea relațiilor spațiale este importantă nu numai pentru plasarea spațială a plimbărilor și mișcărilor, ci și pentru arcul general al spectacolului. În special, dacă dorim să creăm un „spațiu privat” special pentru fiecare personaj, în care acesta se simte „ca acasă” în ceea ce privește mișcarea sau, dimpotrivă, are un sentiment de confort decorativ, și din care, ieșind sau intrând în spațiul altcuiva, sau într-un spațiu „public”, comportamentul său cinetic se schimbă. Merită ca fiecare personaj să facă o serie de exerciții de ghidare în care să caute mersul, postura, gesturile mâinilor caracteristice personajului. Am folosit astfel de spații private și automatismele de mișcare pe care le evocă, de exemplu, în piesa mea *Scufița Roșie, Istericale de familie*. Tărâmul personajului principal, bunica Scufița Roșie, este canapeaua ei mobilată confortabil, unde totul este la îndemână: aici face cusături, capsează excesul de fire de pe protecțiile de perete pentru tapiserie, face pipi în olița ei acoperită cu ziare de pe noptieră, își ține comorile sub saltea, dă telefoane, administrează casa, supraveghează lucrurile; pentru soțul ei, unchiul Gyuszi, inginer pensionar, acesta este spațiul ei privat; Aniko, fiica lor capricioasă - micul ei spațiu privat este canapeaua acoperită cu cauciuc și luminată de țigări, unde fumează în lanț, mănâncă cu lăcomie și de aici își lansează propriile „crize” împotriva mamei sale, Scufița Roșie, și ocupă alte camere din apartament. Spațiile lor comune - sufrageria, bucătăria, baia - toate devin locuri de conflict în piesă, cu consecințe grave pentru mișcarea personajelor. Împărțirea spațiului dictează cursul spațial al intrigii, adică posibilitățile de mișcare ale actorului. Dacă un actor nu poate intra și ieși bine, dacă este obstrucționat de mobilier, atunci actorul nu este limitat doar în „mișcarea” sa, ci și în posibilitățile sale de mișcare în general. Acest lucru îi paralizează fantezia de mișcare. Nu uitați să aveți întotdeauna

o vizită pe scenă pentru un spectacol invitat, dacă există timp și posibilitatea, „parcurgeți” întregul spectacol, dacă nu - sesiuni de teatru pentru copii și studenți! - măcar cunoașteți ritmurile și acoperirile. Într-un nou spațiu de spectacol, nu vă fie teamă să folosiți spațiul în mod creativ, să încorporați elemente noi în mișcarea și organizarea spațiului.

IMPORTANTA ÎNCĂLZIRII

„Un actor trebuie să fie în formă nu pentru a se simți bine sau pentru a arăta bine, ci pentru a fi alert și receptiv la stimulii externi.”¹²

Este util, în special pentru grupurile tinere, începătoare, să înceapă fiecare repetiție cu o încălzire fizică. De asemenea, este o idee bună să petreceți o jumătate de oră înainte de spectacol încălzindu-vă împreună sau individual pentru actorii mai experimentați. Acest lucru nu numai că ne ajută să ne pregătim fizic și să ne concentrăm, dar - cel mai important - ne duce de la viața de zi cu zi la spectacol, de la existența individuală la cea comunitară. Aceasta poate fi un set comun de gimnastică, exerciții de respirație, exerciții vocale, exerciții de contact, încălzirea articulațiilor și, bineînțeles, o pregătire complet individuală. Propriile mele amintiri sunt legate de spectacolele Arvisura: aici începeam cu inspirație și expirație completă /umplerea și golirea treptată a pieptului, abdomenului, umerilor/, mersul cu împărțirea spațiului, exerciții pe podea, exerciții vocale, exerciții de întindere și relaxare, cântând împreună, iar mai târziu - înainte de spectacole - fiecare continua individual: articulare, sărituri, înclinări, recitare de texte, dar au fost și cântece populare, cântece de bas și dansuri de burlac. Ideea a fost de a înlocui treptat secvența de exerciții inițială, condusă de regizor, cu o încălzire individuală mai lejeră, mai deschisă.

Iată câteva dintre aceste exerciții de încălzire din cartea lui Balázs Perényi:

„Exerciții de mers pe jos: mergeți în spațiu într-un ritm constant și mediu; nici prea încet, nici prea repede. Încercați să mergeți fără să arătați nici o figură, nici o stare. Nu fiți nici prea relaxat, nici prea adunat; nu vă plimbați, dar nici nu galopați, nu vă plimbați fără țintă, dar nici nu divagați în mod hotărât! Să ne întindem, cu spatele drept, cu umerii în spate și în jos! Nu vă legănați brațele, dar nici nu le țineți lipite de corp! Pașii noștri nu trebuie să fie nici

¹² Declan Donnellan: *Actor și țintă*, Corvina, Budapesta, 2021. [În continuare: Donnellan]

prea mici, nici prea mari! Să privim drept înaintea, nici în sus spre cer, nici în jos spre pământ! Nu formați o figură! Mersul nostru nu trebuie să sugereze nici o emoție, nici o figură, nici o situație: să tindem spre inexpressivitate totală! Respirați adânc și uniform, păstrați ritmul! Mergeți lejer și energic! Schimbați direcția, nu mergeți în cerc! Să ne străduim să nu ne lăsăm gândurile să răătăcească, să nu ne lăsăm sentimentele să se precipite.

Hai să schimbăm puțin acest mers de bază, nu o schimbare mare, doar o mică schimbare; în postura capului, a umerilor, a coloanei vertebrale, a șoldurilor, în legănarea brațelor, în lungimea pașilor, în flexibilitate, în ritm.”

Al doilea exercițiu comun de mișcare spațială: „Toată lumea ar trebui să meargă în cerc în jurul marginii spațiului, într-un ritm constant și mediu; nici prea lent, nici prea rapid. Încercați să nu mergeți într-un mod care să arate fie o figură, fie o stare. Respirați adânc și calm. Mergem cu tot mai multă energie și ritm! Întoarceți-vă de la marginea spațiului spre centru și traversați ferm spațiul. Încercați să nu încetiniți, încercați să nu vă abateți, dar niciodată să nu vă ciocniți. Când ajungeți la margine, schimbați direcția și, după un pas sau doi, întoarceți-vă spre centru. Mergeți în mod deliberat și ferm, nu vă abateți, dar nici nu vă ciocniți! ... Umpleți spațiul în mod egal! Nu există spații goale mari, nici locuri mai dense. Ascultați-i pe ceilalți, simțiți unde se mișcă, unde se creează spații goale, de unde trebuie să porniți voi.”¹³ Pentru a face acest lucru, conducătorul grupului poate da diverse instrucțiuni legate de dispoziție și de situație.

MIȘCARE COTIDIANĂ – MIȘCARE SCENICĂ

„Corpurile noastre sunt obișnuite cu micile, cu viața de zi cu zi, cu sentimentele cotidiene. Când vine vorba de a transmite emoții mai elevate, actorii apelează de obicei la un anumit set de locuri comune în uz: brațe ridicate, degete și mâini întinse, căderi solemne, mers teatral etc. [...] Avem două tipuri de mișcări și gesturi: pe de o parte, mișcarea noastră domestică, naturală, asemănătoare vieții, iar pe de altă parte, mișcarea noastră demodată, artificială, concepută pentru a reprezenta noblețea și detașarea și potrivită doar pentru scenă.”¹⁴

¹³ În: Perényi 46.p.

¹⁴ K. Stanislavski: *Viața mea*, Teatrul Madách-Teatru Nou SRL, Budapesta, 166.p. Traducere de Géza Staud, în limba engleză de Géza Staud

Să ne ocupăm mai întâi de mișcările aparent simple folosite în realismul teatral. În acest caz, folosim practic forme de mișcare cotidiene, acceptate socio-cultural, care ne-au fost inculcate prin așa-numitul proces de „inculturare”¹⁵, dar, după cum vom vedea, acestea sunt modulate în diverse moduri de situația teatrală. În primul rând, simplul fapt că trebuie să ne mișcăm în contextul unei piese de teatru, într-un rol. În mod conștient sau instinctiv, trebuie să găsim fizicalitatea, lumea mișcării și a gestului unui personaj, cu ajutorul nostru, al regizorului și al partenerilor noștri de joc. Acest lucru poate fi facilitat printr-o varietate de metode de pedagogie actoricească: cea mai frecventă este găsirea plasticității fizice a unui personaj în timp ce lucrăm o scenă dintr-o piesă de teatru, dar putem, de asemenea, să pornim de la un loc mai îndepărtat - și aici trebuie din nou să-mi amintesc amintirile mele teatrale din Arvisura: când mă pregăteam pentru rolul lui Vackor în spectacolul nostru *Visul unei nopți de vară*, în timpul repetiției introductive, trei dintre colegii mei actori m-au „readus la viață” din poziția culcat, relaxat, atingându-mă, mișcându-mi corpul ca pe o „marionetă”, învățându-mă să merg „din nou”, gesticulând, dându-mi să recit părți din textul piesei. Totul mi-a amintit de mișcarea marionetelor japoneze bunraku. Dar același tip de exerciții de ghidare i-a condus pe actori să găsească caracterul de mișcare al meșterilor din piesă, astfel încât, pornind de la caracterul fizic pe care îl găseau, să poată dezvolta un rol și apoi un întreg grup de roluri, inclusiv personajele din scena cu Pyramus și Thisbe, pe care au jucat-o mai târziu, unde trebuiau să lucreze în același timp în personaj și în rol ca rol. Această metodă a evitat, de asemenea, ca personajul de mișcare găsită să fie complet străin, impus din exterior actorului. Este important să fim atenți și conștienți de mișcările metacomunicative care decurg din discurs, text și situație. Este posibil să începi într-un mod exagerat și apoi să te retragi treptat, dar merită, de asemenea, să încerci „contra-metacomunicarea” textului/situației. Gesturile se extind, se completează, se subliniază, devin mai pline, poate mai semnificative, creând în același timp un sentiment de implicare în privitor. Expresiile faciale și direcția privirii pot dezvălui multe despre gândurile, intențiile, sentimentele și opiniile „ascunse, nespuse” ale personajului. Acest lucru este caracteristic mai ales partiturii

¹⁵ Inculturație: sistemul de percepție, interpretare, evaluare, exprimare și comportament al membrilor unei comunități în vederea dobândirii unei culturi.

psihologice din piesele lui Cehov și Ibsen, dar nu este surprinzător faptul că monologurile lui Géza Hofi sunt, de asemenea, pline de astfel de „zgomote de fundal”, populate de gesturi și „personaje invitate”, afișate cu elemente de mișcare aproape coregrafice. Regizorul trebuie să fie atent la mișcările actorilor în timpul discursului, la ieșirile/clătirile involuntare, la excesul de mobilitate, la ritmul inutil, în timpul micilor monologuri actorii se clatină, se zvârcolesc, „sughiță”, își mută centrul de greutate de pe un picior pe altul. Aici trebuie căutată reținerea, lipsa de voluptate, o economie a mișcărilor de acompaniament, altfel actorul radiază nesiguranță, semănând cu un profesor de școală, ceea ce face ca atenția publicului să se rătăcească și ritmul să încetinească. Acest lucru este deosebit de important pentru actorii copii și studenți. Iată alte câteva exerciții care vă pot ajuta să găsiți un personaj în mișcare:

- exerciții în oglindă

- exerciții simulate

Merită să încercați unul dintre exercițiile lui Balázs Perényi:

Numai prin mutarea

„Dacă ai petrecut deja mult timp cu o scenă, dacă ai „partitura” (succesiunea de acțiuni, acțiuni, mișcări), merită să joci scena fără text. Înăuntru, propozițiile se învârt și totul se întâmplă, doar că în tăcere. Tăcerea se îngroașă, mișcările, gesturile și privirile capătă sens. Comentarii. Jocul actoricesc dincolo de cuvinte va fi mult mai plastic și mai expresiv. De asemenea, ajută și la înregistrare.”¹⁶

STATUTUL ȘI MIȘCAREA:

O perspectivă foarte interesantă asupra relației dintre mișcare și personaj pe scenă este oferită de Keith Johnstone, care în cartea sa.¹⁷ În capitolul din cartea sa intitulat *Stasis*, acesta explică faptul că

schimbările de statut pe scenă funcționează ca un limbo pentru a genera sau stinge și schimba tensiunea în cadrul unei scene și că acest proces este cel

¹⁶ În: Perényi, 135.p.

¹⁷ În: Johnstone, pp. 85-127.

care menține și excită publicul prin tensiunea dramatică dintre personaje. Toate acestea au implicații foarte serioase pentru mișcarea scenică. Pentru că, așa cum scrie la un moment dat: „...*fiecare statut poartă și o anumită postură/ mișcare fizică*”.

De asemenea, oferă exemple și exerciții:

„*Îi încurajez pe elevii mei să... încerce diferitele opțiuni de schimbare a statutului. Unul dintre ei ar trebui să se miște încet (statut ridicat), în timp ce partenerul său ar trebui să se miște într-un mod greoi (statut scăzut). Mișcările lente dau impresia unui statut ridicat, așa că mișcările pistolarilor, care sunt capabili de o viteză supraomenească, sunt prezentate cu încetinitorul; dacă filmul ar fi accelerat, eroii s-ar mișca într-un mod sacadat, iar statutul lor s-ar scufunda în ridicol.*”¹⁸ Pe scenă, de altfel, este invers. Îmi amintesc că încăierarea din cârciumă care a dat startul producției Arvisura, *Dirty Fred the Captain*, a fost făcută irezistibil de comică datorită mișcării lente, care a permis publicului să întrevadă detaliile bătăii. Acest lucru, desigur, a necesitat o lungă sesiune de antrenament fizic pentru a învăța tehnica slow motion, cum să ocolești cu îndemânare legea gravitației atunci când cazii. Să ne uităm la câteva dintre instrucțiunile lui Johnstone pentru exercițiile de stare:

Stare înaltă: mișcări ușoare, capul relaxat, picioarele încrucișate, sau sprijinit pe spate pe masă sau scaun, întins, în timp ce partenerul **este în stare joasă** - spasme, spasme, tremurături ale picioarelor. Legat de aceasta, se pot face exerciții fizice secvențiale, de exemplu, încercând gesturi fizice de obstrucție sau de ajutor.

Gândiți-vă la serialul *Columbo*, unde există o schimbare treptată de statut între detectiv și criminal. Infractorul - de obicei o figură cu un statut social ridicat - îl privește inițial cu dispreț pe detectivul ridicat, cu aspect neîngrijit, ezitant, dar imperturbabil. El este omul foarte important și ocupat. El se lenevește languros, cu picioarele sprijinite pe masă, în fotoliul șefului său din sufrageria vilei sale de lux, apoi devine din ce în ce mai nervos, pentru ca apoi să-și recunoască vinovăția într-o stare aproape catatonică și să cadă în statutul inferior pe măsură ce detectivul se ridică la un statut înalt.

¹⁸ În: Johnstone, pp. 51-52

Sistemul de mișcare al lui Delsarte poate fi o resursă pentru actori în ceea ce privește rolul mișcării scenice și al posturii în crearea de semnificații atunci când se stabilește o scenă. „Topografia” scenică a lui Delsarte detaliază randamentul emoțional-inductiv al fiecărei poziții corporale.

Aici vom cita doar fragmente din cartea lui Katalin Lőrinc¹⁹, deoarece Delsarte, pornind de la cartea lui Ted Shawn²⁰, reia domeniul expresiv al corpului și „semnificațiile” care decurg din postura, poziția și mișcarea palmei și a întregii figuri.²¹

Sistemul lui Delasarte:

- **capul** = câmpul *mental* de exprimare (înțelepciune)
- partea **superioară a trunchiului cu membrele superioare** = spațiu pentru exprimarea *emoțională* (iubire)
- partea **inferioară a corpului cu picioarele** = spațiul de exprimare *fizico-verbală* (excentric)²²

Direcția de ținere a palmei se bazează pe cele șase cărți ale zarurilor: partea dinspre noi: respingere; cartea de sus: binecuvântare; cartea de jos: sprijin, ridicare, ajutor; cartea din exterior: posesie, protecție; cartea din interior: împingere...

În cazul în care tensiunea

- în raport cu un alt organism sau cu alte organisme
- față în față: o comunicare armonioasă și înțelegătoare
- perpendicular: disociere
- în sens invers: respingere
- dacă este comparată cu cea a privitorului
- versus: pozitiv, impact puternic

¹⁹ Katalin Lőrinc: *The body as text*, OSZK, Budapesta, 2018, 86-87.p. [în continuare: Katalin Lőrinc]

²⁰ Shawn, Ted, *Every Little Movement. O carte despre François Delsarte*, Dance Horizons, 1974.

²¹ În: Katalin Lőrinc, 86-87.p.

²² În: Katalin Lőrincz, p. 83.

lateral, în profil: efect mai slab, deformare

back to back: efecte puternice și multiple

Desigur, nu se pune problema de a aplica acest lucru cu o asemenea precizie în activitatea de repetiție de zi cu zi. Lăsați-i pe dansatori și pe artiștii de mișcare să o facă. Dar faptul că merită să fii atent la astfel de detalii este ceva ce pot recomanda oricui este implicat în actorie.

CUM DEVINE MIȘCAREA UN SEMNAL?

În atenția specială a actorilor amatori care intră în domeniul teatrului de mișcare.

Primele mari succese ale teatrului amator maghiar au fost marcate de grupuri/spectacole care, în anii ,70 și ,80, sub influența indirectă a lui Jerzy Grotowski și Eugenio Barba, au creat precursorii a ceea ce astăzi numim teatru de mișcare sau teatru fizic. Astfel au fost Miskolc Manézs Színpad *Shaman's Song*; Szeged JATE Színpad *Petőfi Rock, Kőműves Kelemen*; Universitas Ensemble *The Eighth Circle of Hell, Birds of Aristophanes*; Tatabánya Bányász Színpad *Kukabúvárok*; Arvisura Theatre's *Magyar Elektra*, pentru a numi doar câteva producții remarcabile. În toate aceste spectacole, elementele de mișcare de grup, dincolo de cuvinte/texte și imagini, au fost elementele principale.

Nu trebuie să uităm de atelierele de teatru care încă mai acordă un rol important mișcării colective, acrobației și diferitelor elemente de dans în pregătirea și spectacolele lor. Este clar că cei care doresc să intre în acest domeniu au nevoie de o pregătire fizică mult mai bogată decât grupurile care optează pentru realismul teatral, deși primii au nevoie și de o anumită pregătire de fond în acest domeniu.

A DATE DE TEST

Ceea ce limbajul nu poate face, corpul poate arăta. Dezvoltarea conștientizării corpului este o sarcină importantă pentru toate grupurile de actorie, indiferent dacă sunt bazate pe mișcare sau pe text. Așa-numitele exerciții de observare a poziției corpului sunt foarte utile în acest sens. O formă a acestora este atunci când un partener oferă o descriere a unei poziții a corpului (poziție de bază-neutră, de statuie, în mișcare) și noi

executăm mișcări pe baza instrucțiunilor sale. Dar poate fi, de asemenea, un exercițiu util de autocunoaștere pentru a raporta aici și acum propriile noastre corpuri.

Legea fundamentală a fizicii și mișcarea scenică: despre gravitație

Cităm un gând important din cartea lui Katalin Lőrinc: „*Corpul meu mă exprimă, chiar înainte de a avea intenția de a face ceva... Tot ceea ce se întâmplă în interiorul nostru se exprimă în fiecare mișcare a noastră (indiferent de intenție), care exprimă, într-un mod primar, propria noastră ființă unică, propriul sens, propriul context biografic.*”²³

Eugenio Barba introduce noțiunea de preexpresivitate atunci când vorbește despre utilizarea corpului, a mișcării actorului-dansator-performer, care este diferită de cea obișnuită și care se bazează pe un nivel biologic comun (deși diferit în tehnica creării sale), preexpresivitatea. Efectul teatral constă în mod fundamental în tensiune: în funcționarea unor energii opuse sau temporar reținute. El numește SATS starea în care acțiunea decurge din atenția puternică sau din acumularea de forțe. Este o stare asemănătoare cu cea a unui resort înainte de a se ridica.

O caracteristică comună a tuturor tehnicilor corporale teatrale este o poziție de echilibru neobișnuită. Katalin Lőrinc scrie: „*Cu cât bascularea din poziția de echilibru se apropie mai mult de periculos, cu atât mai multă emoție generează... În viața de zi cu zi evităm riscul, în mișcarea teatrală corpul prinde viață în acest pericol.*”²⁴

Actorii, dacă vor ca mișcarea să joace un rol important în spectacolele lor, trebuie să învețe să „modeleze” coloana vertebrală pentru a acționa împotriva impulsului natural care vrea să o încline în față, pentru a acționa ca o cârmă care să controleze și să orienteze restul corpului. „Potrivit artistei japoneze de dans și expertei în noh Katsuko Azuma, *centrul de greutate este punctul median al liniei imaginare care leagă buricul de coccis.*”²⁵

²³ În: Katalin Lőrinc, 144.p.

²⁴ În: Katalin Lőrinc, 95.page

²⁵ Citat în Eugenio Barba: *Papirkenu*, Kijarat Kiadó Bp. 2001. 48.p.

Nu poate exista nicio echivalență între energiile personale folosite în spectacol și energiile folosite și necesare pentru a reprezenta viața personajului pe scenă. Luptele scenice nu se caracterizează niciodată prin utilizarea maximă a energiei, ci prin CONCENTRARE și ECONOMIE MAXIMĂ de energie.

Chiar și în mijlocul vieții de scenă, actorul trebuie să facă cel mai mic efort fizic. Numai astfel poate suporta efortul fizic extraordinar al vieții pe scenă, atât mental, cât și fizic. Explicația pentru această aparentă contradicție este că, dacă ar trebui să executăm fiecare acțiune fizică la sută la sută - ca un alergător de 100 de metri - nu am putea, din cauza epuizării, să mobilizăm energii care să ne susțină pe durata, să zicem, a unui întreg spectacol și să umplem golul dintre noi și public, cu alte cuvinte, să menținem atenția spectatorului. Oricum ar fi, actorul trebuie să fie capabil să joace în așa fel încât spectatorul să perceapă ceea ce doar pare a fi o injecție maximă de energie. Acest lucru necesită stăpânirea mai multor trucuri. Un gest energetic al brațului, de exemplu, nu este creat prin energia mușchilor brațului, ci doar prin folosirea celor mai necesari mușchi. Mușchii nu fac decât să realizeze și să exprime acțiunea asupra căreia se concentrează întreaga noastră atitudine, în care este implicat întregul nostru aparat fizic. Un exemplu-exercițiu despre cum se poate construi cu precizie o secvență de acțiune fizică cu un început, un mijloc și un sfârșit, incluzând în același timp o diversiune neașteptată:

1. De la SATS (direcția opusă direcției finale - resortul înainte de a se arcui!), se pornește o acțiune în care toată energia se îndreaptă într-o anumită direcție;
2. se introduce un contra-impuls în timpul procesului, care îi deviază direcția și îi modifică dinamica și
3. asigură sosirea într-o poziție precisă care conține deja impulsul pentru următoarea acțiune, SATS

Contradicțiile, contra-acordurile: nu putem evita aici să facem un mic ocol spre tehnica pantomimei. Aproape fiecare grup dorește să folosească tehnica mimicii pentru un eveniment teatral oarecare. Riscul este mare, deoarece pantomima este un sistem de mișcare codificat tehnic, învățat (aculturat), la fel ca baletul, deși poate puțin mai ușor de învățat.

Balázs Perényi scrie: „*Piese de teatru mute nu sunt scene cu oameni care nu pot vorbi, care nu sunt capabili să vorbească, care nu spun ceea ce vor să spună (cuvintele), ci situații în care evenimentele interioare pot fi exprimate în întregime, iar comunicarea poate avea loc. Piesa mută: prezență concentrată, conexiune reală, exprimare condensată, joc clar și expresiv. Nu este posibil să se „vorbească scena”. Trebuie să produci un impact!*”²⁶

În principal, copiii și studenții actori sunt cei care apelează la dispozitivul de "indicare tăcută", de "mimare", de exemplu, atunci când aleargă pe loc, mănâncă, beau dintr-o cană, mătură, intră undeva pe o ușă imaginată, trag cu urechea etc. De obicei, ei reduc aceste acțiuni din două motive: unul este că se mișcă doar la suprafața acțiunii. Celălalt - care este în parte o consecință a acestui fapt - este că ei consideră pur și simplu că elaborarea precisă este accesorie. Dar chiar și exercițiile foarte simple de pantomimă pot da accent și plasticitate acțiunii. Stăpânirea noțiunilor de bază ale pantomimei ne ajută să exersăm tehnici de relaxare-tensionare musculară, control muscular, separare, echilibru, localizare, atingere, acceptare, respingere. De exemplu, oprirea bruscă a unei mișcări cu un "tok". Atingerea a ceva sau mișcarea unui obiect înainte de a se întâmpla este inițiată cu o oprire bruscă, separând-o de următoarea fază a mișcării. Toată puterea vine din nemișcarea perfectă/productivă, acesta este cel mai dens conținut - cum poți fi nemișcat chiar și pentru o clipă, dar totuși viu și activ? „*Nu există forță care să nu provină din liniștea perfectă*” - scrie Katalin Lőrinc.²⁷ Desigur, trebuie să fim atenți la folosirea unei tehnici de pantomimă prea directe, deoarece poate deveni cu ușurință un stil-fix sau o strălucire. Această abordare și această practică ar trebui mai degrabă să insuflă o mentalitate în munca noastră. Menținerea echilibrului, a contrastului, a forței contra forței, a variațiilor, a ritmului și a intensității devine astfel un fel de reflexivitate secundară condiționată pe care actorul poate construi forța și îndemânarea care captează atenția spectatorului. Rezultatul *va fi*, în mod ideal, „*un echilibru delicat între tehnică și instinct*”.²⁸

²⁶ În: Perényi, 36.p.

²⁷ În: Katalin Lőrincz, 36.p.

²⁸ În: Katalin Lőrincz, p. 39.

Regizorul și actorul în pregătire fizică:

De obicei, directorii nu sunt văzuți în formare. Nu este bine ca un regizor să arate, să „falsifice” exercițiul fizic. Este mai bine să ceri ceva verbal și să lași actorul să găsească cea mai bună modalitate de a face acest lucru. Dar este important să încercăm să-l facem să conștientizeze: să reacționeze cu tot corpul, ascultând ce îl împiedică să facă exercițiul. Regizorul poate ajuta dând impulsuri fizice, ținându-l sau eliberându-l pe actor, fiind contraforța, actorul sprijinindu-se pe el, stând în spatele sau în fața lui atunci când se apleacă, fiind gata să își ajute actorul să evite căderea, ajutându-l să ajungă pe un pod și apoi ridicându-l în picioare. Toate acestea pot fi făcute, desigur, de către partenerul de actorie. Toate acestea fac o diferență incredibilă în promovarea încrederii colegiale necondiționate. Această dinamică este cea care stă apoi la baza relațiilor scenice: variația ritmului prin acțiune reală, crearea de obstacole cu care actorul trebuie să se confrunte fizic în mod constant. Acest lucru poate duce la întruchipare, deoarece în cele din urmă dăm trup unui personaj, unui rol, unui sentiment, unei emoții, unei imagini interioare.

II. ANEXA

„Fiziologia distinge între două tipuri de respirație: respirația fiziologică pentru susținerea vieții și respirația vocală pentru vocalizare... Respirația vocală presupune o inspirație mai profundă și mai rapidă și o expirație mai lungă. Vorbirea teatrală se deosebește de vorbirea obișnuită tocmai prin faptul că, deși nu este vorbire obișnuită, ea dă aparența unei vorbiri obișnuite.”²⁹

Când vorbim despre dezvoltarea pregătirii vocale, primul lucru pe care trebuie să-l abordeze un grup de actori amatori este baza oricărei expresii vocale, tehnica respirației. Aceasta este baza întregii expresii vocale, a pronunției, a expresiei, a tonalității, a inflexiunii, a dinamicii frazelor noastre. Respirația corectă este instinctivă, profundă, moale și involuntară, orice altă formă de respirație este deja semnificativă în unicitatea expresiei, în amplitudinea emoțională, în situația dramatică. Scopul exercițiilor de respirație este de a crea

²⁹ Montágh Imre: *Tiszta beszéd*, 1976, Népművelés Propaganda Iroda, Budapesta, pp. 8 și 10. [în continuare: Montágh]

condițiile pentru o bună intonație, care este baza unei pronunții fără efort. Un aspect important aici este că, atunci când încărcătura emoțională este sporită, putem vorbi și cu mai multă forță, fără efort, astfel încât să nu ne forțăm gâtul (ceea ce va duce mai devreme sau mai târziu la răgușeală și la inflamarea corzilor vocale), ci să folosim în mod conștient rezonatoarele și să asigurăm libera circulație a aerului spre exterior. Un sunet bun este puternic fără efort. „În funcție de *mușchii care sunt implicați în munca de respirație [...], distingem între respirația toracică, respirația cu centura scapulară și respirația cu diafragma. Inspirația inițiată de mușchiul diafragmei, dar realizată prin extinderea cutiei toracice, se numește respirație combinată. De secole, actorii, cântăreții și oratorii au dezvoltat utilizarea automată a respirației bazate pe acțiunea diafragmatică.*”³⁰ Rezonatorii utilizați în eliberarea sunetului sunt localizați în cavitatea toracică, cavitățile maxilo-faciale și craniene, în piept și în cavitatea bucală (pe baza lui Grotowski). Se disting trei tipuri de bază de respirație: toracică, a centurii scapulare și diafragmatică. Actorii și cântăreții folosesc cel mai mult respirația diafragmatică, adică gama medie a vocii, adică vocea toracică, este dominantă pe scenă, ea asigură o bună audibilitate a sunetului și aceasta este cea pe care ar trebui să o urmărim și să o practicăm. Țineți întotdeauna cont de faptul că ceea ce este bun în sală nu este bun pe scenă. Sunetul este clar și puternic și „în față” dacă nu simțim că ne-am încordat corzile vocale chiar și la volume mari. Primul pas în învățarea tehnicii de vorbire pe scenă este dezvoltarea unei respirații corecte, iar al doilea este recunoașterea și elaborarea gamei vocale medii. Actorii trebuie să lucreze constant la extinderea gamei, la lărgirea gamei medii și la a o face audibilă. Expirația fiziologică normală este mai rapidă decât atunci când este asociată cu vorbirea. Atât inspirația (mai rapidă), cât și expirația sunt mult mai „eșalonate”, deoarece trebuie să fie adaptate la conținutul, încărcătura emoțională, articularea și situația comunicativă a textului rostit. În plus, este necesar să rămână inteligibilă în situații extreme de vorbire, de exemplu atunci când se vorbește cu viteză mare, în șoaptă, la volum ridicat, pe diferite tonalități și în diferite tonuri. Acest lucru poate fi realizat prin utilizarea diferitelor exerciții de modificare a vorbirii (a se vedea mai târziu).

³⁰ Imre Montágh: *LANGUAGE, The art of speech*, Muzak, 1989. pp. 12-13. [în continuare: Montágh 2]

Pe scurt: **scopul** exercițiilor de respirație este de a dezvolta și automatiza respirația diafragmatică de mare capacitate, de a exersa inhalarea fără sunet, de a crește conștientizarea distribuției aerului, de a asigura pauza, de a regla expirația pentru producerea sunetului, de a dezvolta un accent mediu bun, fără efort, producerea de sunete, lărgirea gamei vocii, creșterea volumului fără spasme, crearea unui ton constant, un ritm regulat al vorbirii, pronunțarea atentă a sfârșitului cuvintelor, o vorbire lină și clară, clarificarea pronunțării legăturilor sonore. Acestea sunt, de asemenea, exerciții de concentrare, astfel încât actorul nu mai trebuie să se concentreze asupra discursului, ci doar asupra performanței. [bazat pe Imre Montágh]

Prin urmare, scopul pedagogiei vorbirii de scenă este de a identifica și dezvolta așa-numitul **interval mediu**, după dezvoltarea unei respirații corecte. Dobândirea unor tehnici de respirație corecte duce la **producerea** corectă a **sunetelor**. „*Expresia vocii umane înseamnă tipul de voce, tonul vocii, unitatea vocală care caracterizează fiecare ființă umană, prin care putem recunoaște pe oricine după sunetul vocii sale.*”³¹

Pe măsură ce aerul inspirat părăsește plămânii, acesta călătorește prin trahee până la laringe, unde vibrează pentru a crea sunetul. Acest fenomen se numește producție de sunet. „*Ceea ce este sigur este că expirația este cea care produce sunetul. (...) Aerul este cel care lucrează, nu organele care produc sunete, ci expirația.*”³² Dar pentru ca vorbirea pe scenă să fie înțeleasă și auzită într-un spațiu de o anumită dimensiune și acustică, actorul amator trebuie să își dezvolte și să își perfecționeze în mod conștient producția sonoră. Scopul antrenamentului vocal este ca „*atunci când actorul lucrează cu vocea sa, să nu mai fie nevoit să acorde o atenție deosebită organelor sale vocale*”³³ *La fel cum actorul trebuie să-și condiționeze corpul, la fel trebuie să facă și vocea: aceasta trebuie antrenată ca o extensie a corpului său pentru a căpăta cea mai nuanțată formă expresivă posibilă, pentru a deveni capabilă să transmită un conținut emoțional.*³⁴

³¹ Sándor Fischer, *Retorika* (Budapesta: Kossuth Könyvkiadó, 1975), p. 97.

³² Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, trad. András Pályi (Budapesta: Kalligram Publishers, 1999), 108.

³³ În Grotowski, *Teatrul...*, p. 118.

³⁴ Károly Kovács: Sinergia respirației scenice și a sunetului în munca actorului, *Theatron* 14,1, az. (2020) [În continuare: Károly Kovács].

Pe lângă corzile vocale, rezonatorii (cavitățile toracică, facială și craniană) sunt, de asemenea, foarte importanți în producerea sunetului, deoarece aceștia fac sunetul audibil și îl colorează. Vorbirea de zi cu zi are loc în zona mediană, pe care o putem găsi prin scalarea cu trei note deasupra tonului emis cel mai grav, până când simțim că nu este solicitant să emitem notele de deasupra. Bara de sunet a încrederii și a tristeții se află sub bara de mijloc, dar dacă cineva vorbește constant pe această bară, mai devreme sau mai târziu va izbucni și va deveni inaudibil. În gama superioară are loc discursul furios, declamator, strigător la cer. Tonul inferior este zona de autenticitate, iar cel superior este zona de falsitate. În cabaret, operetă, teatru popular și spectacole pentru copii, de exemplu, trebuie să se acorde o atenție deosebită pentru a se asigura că actorii nu se lasă prinși în registrul acut. „Coboară-l mai jos, coboară-l mai jos!” - ar trebui să se folosească un avertisment. *„Vocea unei persoane tensionate este faringiană, vocea unei persoane relaxate este nazo-orală, cavitatea nazală este implicată - ușor! - în rezonanță, supratonul este mai bogat, vocea este mai plină, mai plăcută, bogăția de modulație a discursului este mai mare.”*³⁵ În antrenamentul vocii de scenă și în perfecționarea vorbirii, un obiectiv important și realizabil pentru amatori este deschiderea gurii, deoarece mulți dintre noi vorbim cu gura închisă și cu un efort minim de articulare. Acest lucru se realizează prin exerciții de *bărbie* (termenul lui Montágh).

Sfaturile lui Imre Montágh despre ce trebuie să ascultăm atunci când facem niște sunete speciale [detalii]:

*„Rareori există o problemă cu sunetul **p**, trebuie să te străduiești să ai un ricoșeu puternic și să îl pronunți ferm la sfârșitul cuvântului.*

*Sunetul sunetului **b** trebuie să fie puternic*

*Sunetul **t** este uneori greșit, dacă este prea înapoi..., devine aerisit. **T-urile de la sfârșitul unui cuvânt sunt adesea scăpate** [dar nici nu trebuie să le accentuați prea mult, pentru că ar fi o lipsă de maniere - R.J.]. Mai târziu, el enumeră sunetele „cele mai critice”. Acestea sunt **s-urile** (la fel de mulți vorbitori ca și pronunții [...]) **S-ul obișnuit nu este nici înăbușit, nici prea subțire, ca un***

³⁵ În: Montágh 2. 14.p.

fluier. Un s format corect este în linii mari puternic, și cu cât este mai rotunjit - fără a fi asemănător cu un s - cu atât mai puternic sună de pe scenă. [...] [J] avându-l necesită multă răbdare și îndemânare).” El consideră că pronunțarea corectă a sunetului **z este** la fel de problematică, dar mai puțin perceptibilă din cauza sibilanței sale. Potrivit lui Montágh, sunetul **s** trebuie, de asemenea, să fie foarte atent, profund și puternic.

Se mai face încă o remarcă cu privire la importanța exercițiilor de antrenament solide. *„Activitatea de ieșire a sunetului este inervată de două zone cerebrale. Una este responsabilă pentru manifestările vocale mai profunde, instinctive, cealaltă pentru controlul vocal conștient. Prima este cea mai veche, legată de inervația vocală animală - lumea vocală a expresiilor emoționale de bază, cea de-a doua de controlul vocal conștient evoluat mai târziu. Pentru actori, jocul pur conștient, fără suflet, se numește **ilustrare**, iar jocul autentic, imersiv, se numește **transfer**. [...] Când instinctul spală conștiința, omul manifestă forme extreme de expresie. Ceea ce este pur instinctual este la fel de inutil pe scenă ca și în viață, iar ceea ce este pur conștient este la fel de inutil.”*³⁶ Montágh își amintește aici de o conversație cu Kálmán Nádasy, când i s-a plâns: *„...dacă ne ocupăm prea mult de corp, sufletul se va ofili”, la care acesta i-a răspuns: „Dacă vă ocupați numai de suflet, corpul se va ofili: învățați armonia!”*³⁷

Și acum - fără pretenția de exhaustivitate - câteva **exerciții de respirație fără text** de Imre Montágh!³⁸

În poziția culcat pe spate:

- relaxare-relaxare (relaxare) cu respirație diafragmatică involuntară, urmată de o inspirație profundă și completă cu expirație lentă controlată de palmă (vârfuri diafragmă-piept-piept-piept-piept).

În poziția în picioare:

- inspirație profundă (cu mâinile pe umeri), expirație prelungită, mai întâi fără **sunete**, apoi în timp ce sună **s**, **s**, **f** și **h**, acest lucru ar trebui să dureze 60 de secunde; numărați cu voce tare până la 100, în timp ce respirați la fiecare

³⁶ În Montágh 2. p. 37.

³⁷ Uo.

³⁸ Următoarele texte practice se găsesc în Montágh 2. pp. 54-66.

20 de respirații, acest lucru poate fi îngreunat de o anumită acțiune fizică (aruncând o minge, împingând un obiect, mișcări).

Un **exercițiu de concentrare a respirației cu un text mecanic** vă spune când trebuie să faceți o pauză și să respirați:

- nu 3, nu 6, nu 9, nu 12, nu 15, nu 18, nu 21, nu 24, și așa mai departe.

2 exerciții de respirație cu text:

Kosztolányi Dezső: *Acea noapte* (fragment) - păstrați semnele de pauză date!

În acea noapte

ceasurile băteau peste tot. (-)

În acea noapte

toate grădinile erau scăldate în lumină. (-)

În acea noapte

mașinile treceau pe sub poarta noastră. (-)

În acea noapte

cuvintele înăbușitoare erau în lacrimi. (-)

În acea noapte

lumânări și lămpi au ars în camera noastră. (-)

În acea noapte

ne era frică de întunericul oribil. (-)

În acea noapte

fețele noastre erau speriate și speriate de moarte. (-)

În acea noapte

bietul meu bunic de toamnă a murit. (-)

Jenő Dsida: *Cu cuvinte aurii și albastre*

(Aici ar trebui să vă concentrați asupra faptului dacă puteți vorbi până la semnul de pauză cu o singură respirație și, dacă faceți o pauză, care este tiparul respirației dumneavoastră. Acest vers poate fi folosit și ca o încălzire a respirației, un exercițiu de concentrare).

La fel ca și arcul
cameră veche și plină de pânze de păianjen
visând în colțul lui
prieten medieval,
care a spălat-o cu mult timp în urmă
norii dorințelor pământeste,
și la jumătatea drumului deja plutesc
pe eterul limpede,
se așează la masa sa enormă
plin de cărți
și între literele majuscule
imagini mici,
El pictează Madonne pentru totdeauna,
cu auriu și bleu ciel,
până când cu un zâmbet blând
își dă ultima suflare (-)
Aș vrea să fac același lucru.
felinarul meu este întunecat,
în lumina slabă a morții
pentru a captura, dragă
cu cuvinte aurii și albastre
să te pictez doar pe tine,
până când mi se usucă degetele,
ca o ramură de copac în descompunere
și capul meu nu se va pleca
pacea este divină
în brațele tale, dragostea mea,
cea mai frumoasă floare din lume.

Exerciții de antrenament vocal fără text:

Notă: practica de a nu folosi niciun text nu înseamnă că nu se folosește niciun text. În acest caz, textul selectat și învățat pentru practică [care poate fi un text asemănător unei limbi străine sau complet gogonat!] nu este utilizat în funcție de sensul sau structura sa, ci în mod special în scopul unei bune practici.

În primele exerciții, concentrați-vă pe formarea vocalelor în diferite contexte și variații [á, a, e, é, i, í, í, o, ö, ó, u, ú, ü, ú]. Sunetele sunt emise într-un mod susținut și puternic pentru o anumită perioadă de timp (acesta poate fi un timp de expirație ales individual sau, în cazul mai multor participanți, un timp pentru a prelua formarea sunetului de la persoana precedentă înainte de sfârșitul expirației și a face astfel ca producerea sunetului să fie mai continuă). Apoi, schimbați înălțimea, aduceți-le în sus și în jos, faceți-le frânte, transformați-le într-o melodie etc. După vocalele individuale, puteți adăuga secvențele de vocale (de exemplu **aae - ooé - ioü**) - și acestea sunt, de asemenea, redacte continuu la o înălțime aleasă (un pian vă poate ajuta dacă aveți unul la îndemână).

Montágh propune sunetele mamama, mamá, mememe, momomo, mimimi, mümümü și altele care încep cu n, apoi variații ale acestora, cum ar fi mamanamene, jalayalajele, balabalabelebi și așa mai departe. Același lucru poate fi exersat și pe cuvinte (zmeură, moară, zmeură, zmeură, crin, la, plictiseală, lângă, zero etc.).

Acum este timpul pentru **exerciții de grup**. Oamenii stau în cerc, unul dintre ei răspunde la un da sau la o afirmație cu un nu sau cu un nu, și fac acest lucru cu volume și amplitudini emoțional-emoționale diferite.

Exemple:

Tu ai făcut asta, King. Nu, nu am făcut-o eu.

Spune-i - Spune-i tu

Ascultă-mă - nu te ascult

Adu-l înăuntru - Adu-l tu înăuntru

Lasă-mă - nu te voi lăsa

Puteți face acest lucru și cu perechi mai lungi de propoziții.

Fiți atenți la tonalitatea perechilor de propoziții, adăugați un accent de emoție. Variați-le astfel încât respingerea să fie mai subtilă, mai șireată, mai permisivă. De exemplu: Spune-i - Poate că ar trebui.

Exerciții din cadrul atelierului de teatru Odin:

Eugenio Barba vede sunetul ca pe o forță activă:

*„Sunetul, în aspectul său logic și sonor, este o forță materială care este ea însăși în mișcare, care ghidează, modelează, oprește. De asemenea, putem vorbi de o adevărată acțiune sonoră care provoacă o reacție imediată.”*³⁹

Exerciții de **interior** bazate pe Barba [lucrarea citată 75.p.]:

În acest exercițiu, unul dintre actori folosește un limbaj de antrenament creat de el însuși pentru a-și conduce cei doi parteneri și încearcă să-și controleze partenerii cu vocea: îi convinge, le cere, îi forțează să facă ceea ce vrea el să facă, în timp ce, în același timp, reacționează cu vocea la ceea ce fac partenerii săi. Cel mai bine este ca partenerii să stea cu spatele la el. Fiți atenți! Ei nu joacă un rol, doar răspund cu tot corpul lor la stimulul vocal. E. Barba adaugă că dacă stimulul vocal este precis, răspunsul va fi precis, nu vor exista obstacole în execuție. Pe tot parcursul exercițiului, încercați să rezistați tentației de a produce ceva original: scoateți sunete ciudate, strigați inarticulat, transformați-vă reacțiile vocale într-un fel de vărsare de lavă sonoră, care, deși dramatică, va fi tensionată și artificială. Nu despre asta este vorba! Sándor Hevesi ne avertizează să fim atenți cu sunetul: *"Pentru exprimarea fiecărei emoții, folosiți doar atâtea sunete câte sunt absolut necesare, pentru că în artă, tot ceea ce este de prisos este și o greșeală"*.⁴⁰

Pentru a exersa producția de sunete, puteți folosi o limbă fictivă, chiar mai bine dacă această limbă fictivă este similară cu o limbă vie pe care o cunoașteți, dar aveți grijă să nu o folosiți ca pe o parodie. Actorii rostesc textul învățat folosind diferite rezonatoare (occipital - partea din spate a craniului), capul, masca (fața), pieptul și abdomenul. Dacă ne imaginăm că sunetele sunt emise de aceste părți ale corpului nostru, vocea noastră capătă un timbru diferit.

³⁹ E. Barba: *Theatre, Solitude, Craft, Revolt*, Mountain Press Aberystwyth, Uk.Wales, 1999. [trad. R. J.] 75.p. [În continuare: Barba:*Theatre, Solitude, Craft...*].

⁴⁰ În: Montágh 2. 177.p.

Bineînțeles, acest lucru presupune să cunoaștem atât de bine textul pe care îl folosim pentru antrenament încât nu trebuie să facem niciun efort pentru a-l reține. Nu este nevoie să observăm punctuația și nici să interpretăm textul. Nu asta este ceea ce contează. Pur și simplu spunem și spunem, iar atunci când trebuie să respirăm, facem o pauză pentru a respira, așa cum facem în vorbirea de zi cu zi. Pentru a găsi rezonatorii, conducătorul grupului vă poate ajuta cerându-vă să vorbiți în mâinile sale. De exemplu, atunci când folosiți rezonatorul de mască, țineți mâna foarte aproape de buze, apoi, pe măsură ce vă îndepărtați, creșteți treptat volumul, asigurându-vă că folosiți în continuare același rezonator. Acest lucru este dificil și pentru că, atunci când mărim volumul, alunecăm involuntar spre un rezonator mai înalt și, în același mod, când își apropie din nou mâna de buze, vrem să alunecăm spre un rezonator mai mic și, prin urmare, spre un rezonator mai jos. Apoi, regizorul își mută mâna în diferite părți ale corpului nostru [piept, abdomen, cap și occiput, cerându-ne să folosim rezonatorul potrivit. Acțiunea sonoră urmează întotdeauna mâna, care își schimbă direcția, distanța, mai încet sau mai repede. Bineînțeles, nu este ușor să schimbăm rezonatoarele la început. Un alt exercițiu de acest gen este să urmărim cu vocea o minge imaginară care plutește în aer. De exemplu, mingea se află în vârful capului, pe burtă, pe picioare, dacă este mai departe, emitem un sunet mai înalt, dacă este mai aproape, emitem un sunet mai grav. Într-un spațiu închis, putem să ne îndreptăm textul de practică spre un obiect aflat la diferite distanțe și înălțimi. Putem face același lucru cu ajutorul unui partener actor. De exemplu, actorul **A** stă cu spatele la actorul **B**, care îl ghidează pe actorul **A** prin spațiu cu vocea sa - chemându-l mai aproape sau îndreptându-l mai departe. În acest fel, vocea care exersează declanșează impulsuri fizice în partener. Pentru a folosi rezonatorul gâtului, putem cere actorului să îl imite pe Luis Armstrong sau un leu. **Exersarea în aer liber:** sunetul este emis în diferite direcții și locații, cum ar fi un mal de apă, un câmp, o vale, un vârf de munte, o peșteră, o pădure etc. Puteți alege un punct și îndrepta sunetul spre el: soarele care răsare, păsările de pe cer, un partener mai îndepărtat, urmărind copacii care se mișcă în vânt etc. **Exerciții de vocalizare:** respirația și pronunția sunt importante în aceste exerciții, dar și o bună pronunție este importantă, iar interpretarea este de asemenea importantă. Și aici puteți alege un text de învățat, pe care îl puteți

folosi ca text de exercițiu înainte de repetiții/interpretări. Exemple de texte pentru exersarea vocii din cartea lui Imre Montágh:

1. Accentuați sunetele în bold!

Sándor Weöres: *Salutul de primăvară* (fragment)

De ziua lui **Alexandru**, iarna se întrerupe,

În ziua lui Iosif, vântul nu mai bate,

Benedek în sac va aduce căldură

Nu mai sunt răceli, fericit cine trăiește.

2. În acest text, asigurați-vă că consoanele și vocalele sunt pronunțate clar și faceți pauze la începutul rândurilor, acolo unde este necesar. În special, este nevoie de mai multă atenție în cazul vocalelor. Árpád Tóth:

Flacăra (fragment)

Am aruncat un chibrit, și acolo

M-a prins într-o flacăra palpătoare,

Iepurașul nostru stătea în vârful picioarelor,

O flacăra galbenă cu un corn de munte,

Un pitic ciudat în brâu.

Se mișca mereu și mereu, mereu și mereu,

Se legăna, dansa, în verde

Era clar că voia o conflagrație magnifică,

O minune roșie, un picior strălucitor

O pădure în flăcări, un cer arzător:

3. Aici, trebuie să fii foarte atent la respirațiile bine programate, la schimbările de tempo și la muzicalitate. Ottó Orbán: *Animale de aici și de acolo* (fragment)

Kutyasan

Chin-chin-chin-chin,

săni trase de câini,

câinele aleargă, câinele aleargă, sania aleargă cu el.

Chicky-chicky-chicky-chicky,

săniuș cu câini,
 un câine, doi câini, trei câini, patru câini.
 Chin-chin-chin-chin
 Chuda sanie de câine, chuda sanie, chuda sanie,
 săniuș cu câini.

4. Iată două pasaje din unul dintre cele mai cunoscute și mai frecvent folosite
 texte de practică sonoră, poemul *Ilona de Dezső Kosztolányi*.

fată blândă,	Mezzine	anilină
care împletește,	zbârnâie așa	ibolya,
lumina lunii	„La illah	Ilona
zâmbește:	il' Allah”,	
spune	în timp ceeu	Confort,
numele tău,	cânt,	durere,
Ilona,	Ilona,	nu vadispăreaniciodată,
Ilona	Ilona	balsamul lui este
În sufletul meu	***	ceresc
tăcut	Toate /	lanolină,
cânt,	toatei	Ilona
lallala	toateo,	Trecereamea
alint		viața
numele tău	toate lapte,	zori,
lallala,	toată distrația,	crepuscul,
Ilona	toată distrația,	fading,
Ca și cum	Ilona	nu trece
este urechea mea	Iar pentru mine	hallali,
	este culoarea asta,	Ilona
vânturile	palid	***
ar auzi,	albastru-violet,	
sirenele,	palid	
sufletele		
se legănau,		
Ilona		

Puteți alege o parte din întreaga poezie pentru a exersa.

4. În sfârșit, un alt text de exercițiu foarte apreciat, *din Chanson de toamnă de Paul Verlaine*, în traducerea lui Árpád Tóth (extras). În acest poem, toate vocalele, cu excepția lui „el”, sunt grave, iar consoanele de la sfârșitul versurilor muzicalizează și mai mult undele sonore ale vorbirii vii. Trebuie avut grijă în practică să nu se copleșească textul nici cu o pictură excesivă a stării de spirit, nici cu muzicalitate.

Coardele toamnei zornăie,
Jajong, busong
peisaj,
Și monoton
Pe drum
Și dureros

III. TEHNICI DE VORBIRE

Ceea ce scrie E. Barba despre vorbirea cotidiană și cea scenică este foarte instructiv pentru actori:

„În viața de zi cu zi, când vorbim, nu ascultăm cuvintele, nu spunem cuvintele fără emoție. Vorbirea noastră se așează pe o undă de respirație, care poate fi lungă sau scurtă. Dacă procesul este spontan, nu acordăm atenție cuvintelor. Nu există nimic care să ne împiedice sau să ne inhibe dacă ne simțim în siguranță; cu alte cuvinte, dacă nu ne este teamă, dacă nu suntem stânjeniți, dacă nu trebuie să ne alegem cu grijă cuvintele, dacă nu vorbim într-o limbă străină în care nu suntem cu adevărat versați. Acest tip de siguranță trebuie recreat într-o situație artificială, care este teatrul. Tocmai din acest motiv trebuie să evităm să fim în permanență cu ochii în patru pentru a vedea dacă ne amintim textul, pentru a nu fi blocați de textul însuși [...] Textul trebuie învățat atât de bine pe de rost încât să curgă din noi fără cea mai mică dificultate, ca și cum ar fi un proces spontan. Este ceea ce îi permite actorului să se extindă apoi în spațiu prin acțiunile sale, astfel încât să nu mai fie

*deloc atent la textul memorat. De fapt, chiar dacă cuvintele au fost scrise de altcineva [...], ele prind viață ca reacții personale și sunt prezente prin întreaga noastră ființă.*⁴¹

Așadar, actorul nu creează textul, cuvintele, expresiile, ci recrează, reproduce. Pentru a face acest lucru, el trebuie să aibă o superioritate tehnică. Vorbirea obișnuită este vorbirea productivă - vorbirea scenică improvizată sau parțial improvizată, în care subiectul este prestabilit - dar în vorbirea scenică predomină vorbirea reproductivă, adică actorul încearcă să interpreteze textul preînregistrat al spectacolului ca și cum acesta nu ar fi un text învățat dinainte, creând iluzia că textul este rezultatul unei vorbiri spontane. „În mod obișnuit, textul este reprodus „pe de rost”, dar poate fi citit și cu voce tare, de exemplu la radio, unde vorbitorul nu este vizibil. Cea mai tipică formă a unei astfel de activități de vorbire este discursul de scenă.”⁴²

*„La egalitate de șanse, vizualul este mai atrăgător pentru spectator decât auditivul. [Acesta din urmă nu poate fi însă exclus complet din sfera atenției. R. J.] Prin urmare, este important ca actorul să fie capabil să direcționeze atenția spectatorului de la vizual la auditiv și invers (...) prin intermediul unor schimbări clare și inteligibile de poziție și de sunet. Dacă vrea să concentreze atenția asupra textului, el poate să se blocheze într-o anumită poziție sau să își încetinească mișcărilor, creând o monotonie a mișcărilor. Și invers, o monotonie sau o pauză sonoră te poate ajuta să subliniezi elementul vizual cu care vrei să îți surprinzi publicul.”*⁴³

Pe scenă, trebuie să vorbim întotdeauna în mod audibil și articulat, chiar și atunci când șoptim, pentru că nu șoptim cu adevărat, dar trebuie să o facem în așa fel încât publicul să poată auzi ceea ce spunem și să sune ca o șoptă. Nu este ușor să dobândești această tehnică, dar nici nu este ușor să te asiguri că un text rostit cu voce ridicată și cu furie nu alunecă fie în bâlbâială, fie în inarticulat. Nu este o coincidență faptul că pregătirea actorilor acordă o mare atenție nu numai tehnicii de respirație, ci și tehnicii de scenă, dicției.

⁴¹ În E. Barba: *Teatru, Singurătate, Meșteșug, Revoltă* 75.p.

⁴² În: Kovács Károly, 14.p.

⁴³ István Nánay: *Breviar pentru educația actorilor* (Budapesta: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983) 199.p.

Există un accent intelectual (logic), care este pus pe noul membru al comunicării, și un accent emoțional, prin care vorbitorul își validează comunicarea în funcție de punctul său de vedere individual, sub influența factorilor stării sale de spirit. Accentul poate fi creat prin ridicarea tonului vocii, prin creșterea volumului, dar și prin folosirea unei pauze între cuvinte. Accentuarea cuvintelor, a frazelor și a propozițiilor reprezintă etapele succesive ale regulii de accentuare, în care trecem de la unități mai mici la unități mai mari, combinând diferite structuri de cuvinte pentru a forma propoziții din cuvinte juxtapuse, iar apoi determinăm accentele principale și secundare ale discursului nostru prin accentele din cadrul frazelor.

Deoarece în cele mai multe cazuri nu există o singură persoană care monologhează pe scenă în timpul spectacolului, ci o alternanță de dialoguri și scene cu mai mulți actori, este foarte important să se învețe tehnica dialogului fără goluri. În acest caz, folosim, de asemenea, vorbirea reproductivă care imită vorbirea productivă, adică trebuie să dialogăm ca și cum am intra în situația de vorbire acolo și atunci. Există, de asemenea, consecințe legate de respirație, adică trebuie să respirăm înainte de „cuvântul final” al partenerului dumneavoastră pentru a „recupera” acțiunea de vorbire a acestuia. De asemenea, modul de început poate fi variat. O problemă frecventă la actorii amatori este dialogul „scăpat”, sau un val de emoție-încărcare emoțională care întrerupe sau „pică” sau „suprastimulează” răspunsul vorbirii. Pentru a exersa în acest caz, putem folosi și un text bine învățat - de preferință unul pe care îl cunoaște toată lumea din grup, și îl putem împărți în elemente pentru a dezvolta tehnica dialogului.

Tehnica de vorbire-fonemică: , așa că merită să începeți cu „propriul” text de practică deja menționat pentru exerciții de tehnică de vorbire individuală și multi-actor. Vorbind în acest limbaj creat, actorul poate descoperi potențialul expresiv al mijloacelor muzicale ale vorbirii (tempo, ritm, ton). Cu toate acestea, în cazul în care se folosesc sunete distorsionate, încordate, aspre, suișuri și coborâșuri care strică timbrul natural, vocalize dureroase, care distrug sunetul, gălgâieli, declamații, cântece, gălgâieli etc., conducătorul de grup trebuie să indice imediat că nu aceasta este calea de urmat.

Imre Montágh spune că modul fiziologic de producere a vocii în dicția fiecărei limbi este similar, cu puține variații de la o limbă la alta, dar că pronunția variază foarte mult. *„Baza articulatorie este sistemul specific de mișcare a vorbirii care creează acustica unei limbi. Ea este fixată încă din fragedă copilărie și este foarte greu de eliminat - gândiți-vă la pronunția maghiară a limbii germane, ruse, engleze.”*⁴⁴

Fiecare actor, indiferent dacă se simte bine sau nu, este sfătuit să exerseze toate modulațiile vorbirii, de la cel mai simplu sunet de vorbire până la cea mai complexă combinație de sunete, pentru a găsi „petele albe” care sunt încă prezente în discursul său. Acest lucru necesită multă muncă și răbdare. Exercițiile de tehnică de vorbire încep cu pronunțarea corectă a vocalelor. O problemă frecventă aici este gura închisă, care poate fi legată de acoperirea lipsei dinților. Primul rezultat, mai ușor de obținut, este deschiderea gurii. Pentru a face acest lucru, folosim așa-numitele exerciții de lovire a bărbiei. Este important aici ca bărbia să nu fie coborâtă spasmodic, ci într-o poziție relaxată, fără a se sprijini pe stern. **Exercițiile de pronunție fără text ale lui Imre Montágh** [marcat cu M.I.] și ale altora pentru antrenarea sunetului:

- rotunjirea buzelor-întinderea în fața oglinzii la fiecare cincizeci de ori cu proteza închisă
- limbi în afara dinților, în interiorul buzelor cu gura deschisă - în ambele sensuri [M.I.];
- Exercițiul „tubul zâmbetului”: deschideți buzele într-un cerc cât mai larg posibil (pentru a face să pară un zâmbet nefiresc), apoi curbați-le rapid în formă de sărut - acest exercițiu trebuie făcut rapid, timp de cel puțin un minut;
- „pălăvrăgeală”: deschideți gura și vorbiți cu limba în sus, în jos și în lateral, atingând alternativ diferite zone - este important să vă relaxați limba și să schimbați rapid poziția - acest exercițiu trebuie făcut timp de cel puțin jumătate de minut;
- suportul mandibular al limbii cu ridicarea limbii la mijlocul acesteia [M.I.];
- deschiderea puternică a gurii, ridicarea palatului moale în fața unei oglinzi

⁴⁴ În: Montágh 2. 37.p.

[M. I.];

- colorarea vocalelor cu o mișcare ușoară a limbii [M. I.];

- colorarea vocalelor cu o mișcare ușoară a buzelor [M. I.];

- exerciții vocale: áaou, áeéi, áaoöüi, ééiouiá, éauea, etc. [M. I.]

- puneți mâinile pe stomac și respirați cât mai multe respirații profunde pentru a ridica stomacul. Apoi, pe măsură ce expirați, începeți să alternați încet sunetele „a”, „o” și „i”.

- apoi pronunțați nu un singur sunet, ci mai multe, de exemplu: aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa-oooooooooooooooooooo-iiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii-uuuuuuuuuuuuuuuu, etc. Fiecare sunet trebuie pronunțat într-o singură expirație - timp de aproximativ 3-10 secunde;

- „Accentuarea sunetului” este următorul exercițiu - acesta constă în amplificarea-atenuarea și accelerarea-decelerarea rapidă a sunetului și, în final, în „trimiterea” acestuia spre un punct imaginar. De exemplu, preluați sunetul „a” în etape. Începeți încet, apoi accelerați și amplificați treptat până la maxim.

- poate părea ciudat, dar merită să exersați o bună tehnică de vorbire mâncând și punând din ce în ce mai multă mâncare în gură și observând cât de mult mai puteți înțelege ceea ce spuneți.

Imre Montágh oferă câteva **exerciții** foarte utile **de pronunție a textului:**

1. **Exerciții cu cuvinte cu o singură silabă:** már, mar, mar, mer, mór, mér, míg, múlt; bár, baj begy begy bor, bér, bór, bíz, búr; pár, pad, per pór, pék, pör, pír, pult; vár, var, varr, vun, von vér, vő, vő, vő, visz; fáj, faj, fen, Fót, Fél, fél, föl, fisz, fúr; lacăt, ováz, zeng, zord, verde, zug, zúg; tulpină, szab, szer, pār, cărbune, unghie, inimă, înțepătură; țar, zakk, cent, coapsă, gol, articol, chestie; specie, fáj, fen, fenj, fenn, fenn, jumătate, sus, finn, suflu, iarbă; trestie, soare, nu, oameni, nu, femeie, nu, zero; TAJ, peisaj, tag, teng, pană, iarnă, buturugă, zece, zece, zece, zece, zece; picior, frunză, in, cal, mugur, frunzișor, frunzișor, făină, leșie; pungă, buzunar, pungă, pungă, grăsime, grăsime, grăsime; mestecat, cârpă, comandă, ront, pajiște, buștean, inel, șut,

rév, rí, rí, ró, ró; noroi, șah, rană, rană, rând, rând, hernie, bere, mormânt, șoaptă, daneză, cântec, de, deal, sud, döng, podoabă, dúl, dalle, taxă, robinet, picătură de robinet, os, chep, chime, chink, chuck, șmecherie, înșelăciune, inel, clopoțel.

Acestea pot fi exersate în ritmuri și viteze diferite, chiar alternând între fiecare membru al grupului și fiecare cuvânt.

2. Poezia lui Sándor Weöres, *Templul chinezesc*, este recomandată pentru exersarea unei **pronunții atente a vocalelor**:

Sacră / grădină / abundentă / frunziș / închisă / verde / verde / aripă / sus / jos / largă / noapte / luminoasă / albastră / umbră / patru / metal / inel / frumoasă / bună / veste / rang / apoi / adâncă / liniște / legănare / ca și cum / răcită / sunet.

3. **Pentru pronunția exactă a consoanelor**, Miklós Vidor selectează din Ghidul său lingvistic:

Cu un băț mare / am bătut / lăutarul meu pe un pui / am sărit, / am prins un capon în pantaloni / pisica mea o rândunică / am tușit.

Un șacal cu barbă / dacă doar el răspunde / și în ciuda acestui cântec, are o barbă de spanac.

Rotund / rotund / rotund / rotund / rotund / pară / în șase gropi / în oglinzi oarbe / în oglinzi oarbe / în mizeria unui lup iute / chinuiește-l / bou roșu.

Zabra zebra / zabra de buzunar, / habra rebegii, / hebrețele fasole / ugra-bugra, sutra sutra, / curcanul tras, pudelul, bobârnacul, / lovit în groapă, căzut în puț.

4. Mihály Babits: *Fekete ország* (fragment) - aici trebuie să fim atenți la vorbirea rapidă, precisă și la o singură respirație, o putem spune și în alte culori.

- Cerul negru și marea neagră, /arbori negri și casă neagră, /animal negru și

om negru, /bucurie neagră, durere neagră, / - minereu negru și piatră neagră și /pământ negru și copaci negri, / - bărbat negru, femeie neagră și /lume neagră, neagră, neagră, neagră”.

5. Kis Dénes: *Vizita la fabrică* (fragment) - atenție la consoanele lungi.

Dintre toate exercițiile consonantice, S-ul este, desigur, cel care primește cea mai mare atenție în Montagnard. El enumeră o mulțime de exerciții de la pagina 75 la pagina 91. Aici nu este vorba doar de a spune lucrurile rapid, ci și cu precizie. Exemplele sunt acolo unde se spune împreună cu vocale (de exemplu, *szi, szé sze, szá, sza szó, szö, isz, ész, esz, ász.*); acolo unde există un s lung lângă vocale (de exemplu, *isszi, ess, ássaá, osszo.*); cu consoane (de exemplu, *ejsza, ejsza, ejszu, ekszi, eksza, ekksza, ekksza, ekszö, etysza, etyszó*); cel mai dificil atunci când se pronunță cu s (de exemplu, *s-s, s-s, süsziu, söszé, saszá, es-sé, es-só, es-sü, ecs-si, ecs-sa, ecs-sá, ec-sá, ec-sá, ec-só, ec-si.*)

In the next phase of practising the **P** sound, we practise whole words (e.g. dragonfly, plum tree, grape seed, spring wind), followed by small verses (e.g. Iau un scaun. / Duc o masă. / I carry a straw. / car un fân... SAU: paie, paie, paie, paie / leagănele zboară departe / vine vânătorul, bate vântul / iepurașul bea, fuge / mănânc, beau, dinom-danom / sunt prune în farfurie. Oferă numeroase exerciții pentru exersarea lui **C, Z, S, CS** și **ZS**. Aici alegem câte unul din fiecare tip de vers:

C: Károly Tamkó Sirató Sirató Sirató: *Oc-póc*

Och, / porumbel, / porumbel negru. // O, / un păianjen, / un pui de păianjen, / lângă urechea mea / e un păianjen mic. // Ecki becki, / tengerecki, / Tengerecki Pál!

Z: Texte de Katalin Varga:

Zoli aduce apă. / Zoli aduce miere. / Zoli aduce vaza. / Zoli aduce paleta... Zece cutii. / Zece cutii. / Douăsprezece șosete. / Paisprezece case.

S: Endre Ady: *Mi-ar plăcea, dacă m-ar iubi* (fragment)

Nu sunt nici descendent, nici strămoș fericit, / Nici rudă, nici cunoștință / Nu

sunt nimeni, / Nu sunt nimeni. // Sunt așa cum sunt toți oamenii: măreție, / Focar de nord, mister, ciudățenie / Luceafărul departe, / Luceafărul departe, / Luceafărul departe.

CS: György Véggh: *Dalocska*

Cel mai draguț oraș este Piripócs, / acolo trăiește un pui de urs: / piripócs pui de urs. // Dacă nu ar fi fost Piripócs, / nu ar fi existat un pui de urs / piripócs pui de urs.

ZS: **O mulțime de pungi**, O mulțime de batiste, O mulțime de stafide, O mulțime de pijamale... tufișuri verzi, gazon verde, salvie verde, rucsac verde...

Un text practic foarte util și popular **pentru R**:

Grâu rar, orz rar, secară rară, / Fetiță rară care e curată. (Cântec popular).

Sfeclă roșie, ridiche, alune, dimineața devreme, morișca rareori scârțâie.

Te așteaptă o vară frumoasă.

Și, în final, un **exercițiu de articulare - text** de Károly Tamkó Sirató:

Ne-am dus la Balata pentru malț, / La Galanta pentru ardezie, / La Rabiráz pentru ardei, / La Soroksár pentru salată, / La Mocsolda pentru jeleu, / La Kocsonyád pentru stafide, / La Cserenyécs pentru cireșe, / La Szerencsér pentru noroc, / La Pécel pentru miere, / La Mézeskút pentru bani.

Tehnicile de **stres** sunt la fel de importante de stăpânit ca și formarea corectă a sunetelor individuale, a perechilor de sunete și a secvențelor de tonuri.

Sándor Hevesi scrie: „*Ce este un bun accent? Este imposibil să o transpunem într-o regulă. Pentru o accentuare corectă, este necesar să conștientizăm de la sine sensul textului, să disecăm propozițiile individuale, să examinăm și să verificăm ceea ce ne spune instinctul și numai după o muncă critică o aprobăm.*”⁴⁵ Accentuarea este, așadar, un mijloc de interpretare a discursului, dar indiferent dacă un cuvânt este accentuat sau neaccentuat, sunetele vorbirii trebuie să fie întotdeauna perfect formate. Foarte adesea, capetele cuvintelor - și ale propozițiilor! - sunt mutilate dincolo de orice înțelegere.

⁴⁵ În: Montágh 2. 177.p.

Există anumite reguli de bază ale limbii maghiare legate de anumite propoziții [accentul unei propoziții declarative este în jos, intonația unei propoziții interogative este în direcția opusă, etc.]. Dar și sensul propoziției joacă un rol în ceea ce privește accentul: prima silabă a cuvântului care este cel mai important în propoziție datorită noutății sau importanței sale primește accentul principal sau accentul propoziției. În acest caz, se pune un accent deosebit pe cuvântul sau silaba care este considerată importantă. Dar putem evidenția anumite pasaje și prin adăugarea unei scurte pauze. În limba maghiară, există o legătură strânsă între ordinea cuvintelor și stres. Un exemplu:

Peter s-a dus la ^ la cinema

eter s-a dus la cinematograf(Nu Lujza.)

Peterpiscină.

cinematograf. (Chiar mai emfatic decât în propoziția anterioară.)

O greșală frecventă la actori este „să accentueze totul”, - supraaccentuarea, care face textul ininteligibil; vorbirea monotonă, mormăind, iar la elevi - eu o numesc stilul „răspuns”, care este transferul atitudinii „mi s-a spus ce cred” în actorie. Adăugați la asta șovăiala, poticnirea. Există, de asemenea, elemente neaccentuate în discursul nostru. Printre acestea se numără articolul, pronumele, conjuncția (cu excepția conjuncțiilor perechi), verbul din spate, predicatul de la sfârșitul propoziției și sufixele (o greșală frecventă este de a accentua verbele). Și apoi nici măcar nu am menționat stresul emoțional, care, mai ales pe scenă, poate nuanța și schimba accentul și pronunția obișnuită. Stresul emoțional poate fi diferit de stresul logic, intelectual, iar accentul nu este adesea pe prima silabă. Un anumit tip de emoție, uimire, pasiune este cauza acestei intonații. În astfel de cazuri, sunetele pot fi adesea lovite. De exemplu: *Vrei?* DAR! Și aici trebuie să fim atenți la alungirea sunetelor *e* și *é*, atât de frecventă în zilele noastre. „Separarea tuturor cuvintelor”, efectul „o voi spune din nou pentru a fi mai bine înțeles” este o formă de accentuare la modă în zilele noastre - vezi discursurile politicianilor. Această formă de vorbire poate fi, bineînțeles, folosită de un anumit personaj într-o anumită situație dramaturgică. Este valabil ca fiecare acțiune de vorbire să corespundă situației de pe scenă, statutului momentan al personajului. Montágh, folosind notația lui Sándor Hevesi, recomandă ca text de exercițiu poezia *Privighetoarea de*

János Arany (aici este luată ca text de exercițiu doar prima strofă):

În vremurile de demult/ când

Așa a vorbit ungurul/:

Dacă e un proces - spuneți - să fie un proces!

(Care nu a fost cu mult timp în urmă) -

Undeva - pe Tisa

Acolo trăia un fermier /prietenu meu Paul/,

Și Petru, / vecinul său de la nord; -

Despre asta este vorba în acest scurt exemplu.

Cu toate acestea, trebuie să eliminăm unele dintre „regulile de aur” obișnuite.

Nu este adevărat,

- că adjectivul este întotdeauna accentuat și că adjectivul este întotdeauna neaccentuat în structura adjectivală
- că sufixul verbului nu trebuie subliniat niciodată atunci când este separat de verb
- că pronumele nu este niciodată subliniat
- pentru a sublinia pronumele din fața conjuncției din propoziția principală a unei propoziții compuse, de exemplu: a subliniat că...
- de a sublinia clauzele unei propoziții compuse în același mod, deoarece astfel s-ar elimina elementul esențial
- că este o greșală să subliniezi sfârșitul unei propoziții.

Tonurile emoțional-muzicale ale vorbirii pot fi făcute perceptibile fără a vorbi printr-un exercițiu. Să enumerăm numerele unul după altul, astfel încât în interiorul nostru să aibă loc un proces mental (de exemplu, copilul nostru nu vine acasă, nu știm unde este, căutăm ceva, vrem să ne scuturăm de cineva) - iar partenerul trebuie să ghicească ce se întâmplă cu noi.

Exercițiile de tempo și ritm ajută la abordarea elementelor estetice ale vorbirii și, astfel, la producerea unei vorbiri frumoase. Ritmul vorbirii este caracteristic oamenilor. Schimbările de tempo și pauzele sunt cele care creează ritmul vorbirii, specific vorbitorului și situației. Pacea, viteza și

ritmul pot varia de la un individ la altul și de la o situație de vorbire la alta. Variația ritmului poate juca un rol important în articularea și accentuarea în cadrul discursului în ansamblu. Ritmurile de vorbire inutile de lente sau rapide îngreunează înțelegerea și erodează atenția. Cel mai bine este să exersați pe muzică și mișcare. Și în acest caz, este o idee bună să se aleagă un text stabil pentru actori - incluzând atât versuri, cât și proză. Pentru exersarea ritmului clasic pot recomanda poezii pentru copii de Sándor Weöres (de ex. „*Bóbita*” pentru povestirea textului măsurat în timp, poemul lui Attila József „*A sta, a sta în picioare, a ucide, a muri*”, sau un pasaj epic din Homer. Iar pentru o practică complexă, discursul lui Antoniu asupra cadavrului lui Cezar din piesa lui Shakespeare „*Iulius Cezar*” este un text retoric excelent:

„Prietenii, romani, compatrioți, ascultați-mă. / Am venit să-l îngrop pe Cezar, nu să-l laud / Răul pe care-l face omul îi supraviețuiește / Binele merge adesea cu el în mormânt / Așa va fi soarta lui Cezar. Nobilul Brutus a spus că Cezar a avut o mare dorință: / Dacă e adevărat, păcatul lui a fost grav, / Și Cezar a fost grav pedepsit pentru asta. / Acum Brutus și toți ceilalți, după ce s-au supus / (Și Brutus e un om bun și cinstit, / Și toți ceilalți, toți cinștiți), / Vin să vorbesc peste cadavrul lui Cezar. / Mi-a fost prieten, mi-a fost credincios și adevărat. / Dar Brutus spune că a fost un om mare, / Și Brutus e un om bun și cinstit. La Roma a adus mulți prizonieri; / Răscumpărarea lor a îmbogățit vistieria: / Asta e ambiția lui? Săracul, dacă s-a plâns, Cezar a plâns cu el; / Ambiția trebuie să fielucrublând : / Dar Brutus spune că a fost ambițios: / Și Brutus e un om cinstit și bun. / L-ai văzut la sărbătoarea lui Lupercal, / I-am oferit de trei ori coroana, / Și el a respins-o. Și asta e ambiție? Dar Brutus spune că e ambițios, / Și cu siguranță e un om bun. / Nu voi vorbi pentru a contrazice discursul lui Brutus / Voi spune doar ceea ce știu. / Toți îl plăceau, și aveai motive: ce vă interzice acum să-l plângeți? / Ai fugit la fiare sălbatice, judecată, / Și omul a rămas fără rațiune! Răbdare! Cu Cezar, inima mea e acolo, pe banca de jale: / Trebuie să mă odihnesc până când se va întoarce la mine.” (Traducere de Mihály Vörösmarty)

În sfârșit, atunci când este vorba de tehnica *discursului scenic*, nu poate fi evitată contradicția pe care Sándor Fischer o numește *paradoxul discursului scenic*⁴⁶. Una dintre cerințele de bază ale actului actoricesc este ca fiecare cuvânt rostit în spațiul piesei - fie că este frontal, passe-partout, în cerc sau în amfiteatru - să fie pronunțat așa cum este în viața de zi cu zi și totuși să fie audibil și inteligibil. Într-un spațiu mare, de exemplu, audibilitatea este redusă, iar *actorul trebuie să compenseze cumva volumul pierdut, nu prin strigăte*. Altfel, dacă sala este mică, el nu poate mormăi și trebuie să-și aleagă volumul în consecință. Prin urmare, trebuie găsită o cale de mijloc, care, în funcție de situația de *vorbire, amplifică discursul doar în măsura în care acesta este răpit de spațiul mare și de distanță*. Regizorul trebuie să ajute actorul să determine ce intensitate de vorbire este necesară într-o anumită locație, testând condițiile acustice în fiecare colț al camerei. Acordați o atenție deosebită acestui aspect pentru așa-numitul discurs realist, conversațional. Vocile noastre ar trebui să „călătorească” prin întreaga încăpere, dacă aceasta este foarte reverberantă (de exemplu, interiorul unei biserici sau un auditoriu), ar trebui să compunem și efectul de ecou în discurs. Spațiul și distanța mai mari necesită nu numai o mișcare mai mare a corpului, ci și o articulare mai puternică, dar rămâne cerința unei tehnici de vorbire fără efort sau spasme vizibile.

Tehnica vorbirii pentru scena marionetelor

Ceea ce am spus până acum despre vorbire este valabil și pentru actorii de teatru de păpuși în general. Însă, pe lângă aceasta, ei trebuie să-și îmbunătățească tehnica de vorbire și, mai ales, tehnica vocală, atât calitativ, cât și cantitativ, prin antrenamente specifice. Tehnica marionetei afectează tehnica vorbirii în două moduri. Pe de o parte, ea creează situații fizice în care este obositor să vorbești pentru perioade lungi de timp. Păpușarul-actor stă în picioare în spatele tapiseriei, cu păpușa ținută sus în mâini, de obicei cu capul întors în sus spre păpușă. În această poziție, este foarte dificil să coboare sau să ridice laringele și, astfel, să schimbe înălțimea vocii. Desigur, pot reuși schimbarea înălțimii, dar nu fără unele daune sonore. Ei au nevoie de o scalare constantă

46 Sándor Fischer: *Arta vorbirii*, Editura Gondolat, Budapesta 1966. pp. 264-272. Extrasele de text în italice de mai jos sunt din F. S.

pentru ca laringele și mușchii gâtului să nu se înțepe. Pe de altă parte, greutatea și mișcarea marionetei necesită mai multă muncă fizică, iar această mișcare nu este în deplină armonie cu vorbirea simultană. Atunci când actorul interpretează rolul cu propriul corp, musculatura generală este o combinație de mișcare fizică și vocală. Aici, pe de altă parte, actorul însuși stă adesea într-o poziție statică, mișcând marioneta în ritmuri și direcții diferite. Chiar și atunci când actorul încearcă să rezolve problema mișcării comune, nu există o armonie perfectă. În orice caz, cele două tipuri de concentrare necesită o tehnică vocală și de vorbire cât mai perfect exersată. Statul în spatele ecranului amortizează considerabil volumul, făcând mai dificilă pătrunderea sunetului, iar dacă adăugăm la aceasta faptul că se întoarce mult cu spatele la ecran, nu putem decât să înțelegem cu adevărat gradul ridicat de modulare a volumului de care are nevoie actorul de marionete. Mobilitatea extremă a diafragmei, nivelul extraordinar al tehnicii de respirație, utilizarea maximă a rezonanței capului, necesită cele mai înalte abilități tehnice. Formarea mai puternică a consoanelor, în special a sunetelor finale, poate facilita inteligibilitatea. Munca păpușarului este puternic influențată de stilul, vocabularul și specificitatea numeroaselor texte nerealiste, asemănătoare cu cele din basme. Numeroasele voci de animale, vocile eroilor de basm, necesită tot atâtea tonuri diferite ca și personajele pe care le reprezintă. Există multe voci înalte subțiri și voci joase mârâitoare. Laringele, care imită zgomotele, își poate pierde rapid funcțiile clare și este cu greu capabil să producă un sunet normal.

Considerăm că este esențial ca, pe lângă exercițiile obișnuite, înainte și după fiecare reprezentație să se țină solfegii de sunet ușor și de text. Exercițiile de dinaintea reprezentației, chiar dacă durează doar cinci minute, fac ca organele de vorbire să fie flexibile pentru o muncă grea. Și mai există un alt aspect important: păpușarul se conectează cu ceilalți actori concentrându-se asupra marionetei sale. Și el intră în dialog cu partenerul său și prin intermediul marionetei pe care o mișcă, deci nu interacționează direct cu acesta în persoană. Numai o concentrare puternică asupra marionetei poate acoperi acest decalaj.

IV. COIMPLEMENTARE

- dând viață celor fără viață -

Înainte de a aprofunda această tehnică, iată o amintire a regretatei Ágnes Ménes⁴⁷ despre primul spectacol public de teatru de obiecte din Ungaria: „Cândva la începutul anilor '80, la nunta unor prieteni apropiați... am jucat pentru prima dată piesa **Creația**...Decorul a fost o magazie, fără lumină, doar noaptea cu lună, multe, multe lumânări și câteva lămpi cu kerosen... Din acestea, bunul nostru prieten **Gyula Molnár**, actorul și regizorul „**italian**”, care locuia în Italia, a creat și a evocat lumini teatrale în jurul unei mese, o cadă, o scară, o duzină de instrumente și alte elemente de recuzită împachetate cu lut și transportate în magazie. El a adus din Italia piesa originală și obiectele (o valiză plină de animale de cauciuc și o mare cantitate de soldați de plastic), cu ajutorul cărora Dumnezeu (Péter Éri) creează lumea pe masa de lut cu ajutorul unui Kerub (Ágnes Ménes) și al unui Serafim (Béla Kása). Spectacolul a fost prezentat ulterior la Szcene „și a avut un succes nemijlocit... publicul nu mai văzuse niciodată un teatru de obiecte, adică o piesă jucată pe o masă cu diverse obiecte de uz cotidian, păpuși, jucării, fructe, iepurași de ciocolată...”.

Această formă de creație teatrală poate fi comparată cel mai bine cu joaca copiilor, când aceștia pun în scenă evenimente imaginare cu diferite obiecte, cu un abandon și o pasiune totală, dând viață unei cutii de conserve, unui nasture, unei oale sau unei linguri. Și așa cum desenele copiilor nu ar putea fi reproduse de un adult pe teren - cu excepția unui artist binecuvântat cu talent -, tot așa nu este ușor să creezi teatru de obiecte, oricât de simplu (primitiv) ar părea, deoarece nu necesită nimic mai mult decât câteva obiecte „găsite sau aduse” gata făcute. Regizorul sau actorul le poate aduce de la fier vechi, de acasă, din pod, de oriunde. Obiectul poate fi apoi folosit în funcția sa inițială, metaforic sau metonimic. Printre propriile mele „obiecte”, îmi amintesc foarte bine un ceainic umplut cu miere pentru a realiza o „turnare a ceaiului cu încetinitorul”, sau un brad de Crăciun aruncat cu ambalaje goale

⁴⁷ Ágnes Ménes: *The Creation!* - dramă stabilă, în Székéné50, în. Tamás Jászay: *Theatre on the second floor*, Székéné Theatre Nonprofit Ltd, Budapest 2022 126.p.

de brișe mototolite pe el, pe care picura apă dintr-un jgheab ruginit (*Gone are the Holidays*, KFT Show, Skené Theatre, 1983). Tadeusz Kantor, celebrul regizor, era un adevărat fetișist al obiectelor - el spunea undeva că fiecare obiect are o ISTORIE, aceasta este scrisă pe aspectul său, pe strângerea sa, pe forma sa - cum este folosit, manipulat, lucrat sau pur și simplu privit. Dar poate fi la fel de imaginativ să folosești materialul în sine pentru a te juca, mai degrabă decât materialul deja organizat într-un obiect. Un bun exemplu preluat din citatul de mai sus este utilizarea AGYAG pentru a reprezenta crearea pământului, formarea omului, dar și utilizarea apei, a pământului, a unei pietre, a pietricelelor sau a nisipului.

Așadar, teatrul de obiecte este definit de Edina Ellinger ca fiind „o formă de teatru de păpuși în care păpușile nu sunt concepute și realizate, ci obiecte în sensul cotidian... În crearea spectacolelor co-animale, imaginației, creativității și poeziei li se acordă spațiu”.⁴⁸ În acest caz, obiectul nu este folosit ca recuzită, ci fie este animat ca un personaj real, fie este plasat într-un context teatral ca obiect, devenind astfel o figură umană (de exemplu, un aluat de clătite devine un cavaler, o perie devine o fată, o floare ofilită devine o femeie tristă), fie își păstrează caracterul original. Desigur, și în acest caz se aplică ceea ce stă la baza tuturor tehnicilor de marionete: actorul care mișcă acțiunea trebuie să creadă că materialul/obiectul mort are o viață independentă, că trebuie să intre într-o relație personală cu el, pentru că numai așa va trezi în spectator iluzia că obiectul este VIU și, mai mult, că are o voință independentă. Dacă un obiect este pus în joc, dacă se creează o relație activă, concretă, fizică între obiectul inanimat și jucător, dacă acesta crede în el, atunci acest lucru va fascina personajul viu și odată cu el și spectatorul. Acest lucru aproape că se apropie de ocult, de magie. Mai multe exemple în acest sens vor fi date mai târziu, mai ales din piesele italiene pe care le-am văzut mai sus menționate.

Obiectul în sine poate fi găsit în mai multe feluri: poate fi căutat și adus la repetiție (de exemplu, paste, legume - vezi celebrul spectacol *Big Notebook al lui Csaba Horváth* și al Companiei Forte, un bob de cafea sau cuburi de zahăr

⁴⁸ Edina Ellinger: *Obiectul subiectiv, o investigație a jocului funcțional de obiect și Fazele de lucru creativ ale operei de artă a zânei nodurilor*, teză de doctorat, SZFE, 2017. manuscris! 17.p. [În continuare: Ellinger Edina]

în Olas); poate fi găsit la întâmplare când aruncăm gunoiul (de ex. bradul de Crăciun menționat mai sus și o bucată de streășină, o jucărie de copil aruncată, o pereche de pantofi rupți). Este important să nu lucrăm asupra obiectului, să nu-l transformăm, să nu ne gândim că orice transformare a lui ar servi mai bine spectacolului. Un scaun cu un picior rupt, de exemplu, este frumos și poate evoca evenimente dramatice dacă ruina sa nu este rezultatul intervenției noastre deliberate. Fruzsina Ellinger amintește un fragment din spectacolul *Kivi al lui Ildikó Gáspár*, un exemplu excelent și complex al acestei forme de utilizare a obiectului teatral:

„Actorii scot un coș cu legume și fructe. Ei nu imită mișcări antropomorfe, ci doar le stivuiesc sau le țin în mâini, astfel încât tot nu trezesc în receptor aversiunea față de ilustrație. Motoarele tratează fructele și legumele ca pe niște fructe și legume. Nu există nicio personificare din partea mecanismului de mișcare. Aceștia mușcă, aruncă, rostogolesc obiecte luate din natură, în timp ce suprapun în mod conștient textul peste situații. Punctul culminant al spectacolului este măcelărirea tânărului apatrid. Situația are loc în cadrul unei bucătării de zi cu zi: Spiegl și Bercsényi⁴⁹ taie în bucăți toate personajele, tranșându-le meticuloși. Simplitatea cu care decojesc cartofii sau toacă ceapa cu cele mai naturale gesturi este făcută stranie de modul în care se ciocnesc textul naturalist și sistemul de simboluri materiale construit încă de la începutul spectacolului.”⁵⁰

După cum se poate vedea din acest exemplu, această tehnică necesită o imaginație mai îndrăzneță, dar în același timp poate crea uneori o realitate scenică mai tangibilă decât marionetele figurative și, tocmai prin dinamizarea imaginației spectatorului, o extinde și îi oferă acestuia un catharsis constant de realizare. În cadrul ședințelor, putem exersa cu hârtie, cuie, magneți, chibrituri, zaț de cafea, râșnițe, articole de birou, foarfeci etc. Putem chiar să spunem povești și povestiri scurte în timp ce actorul „acționează” cu un set de obiecte. Și aici intervine rolul celui care mișcă, al actorului, pentru că fără el nu putem vorbi de calitate teatrală, în cel mai bun caz „doar” de

⁴⁹ Anna Spiegl și Péter Bercsényi - actori, Teatrul de Păpuși din Budapesta

⁵⁰ În: Ellinger Edina: 51.pagina.

o expoziție sau o instalație. Actorul viu conferă întregii acțiuni o adevărată încărcătură dramatică. Și aici evocarea clasicului său italian, *Piccoli Suicidi (Micile sinucideri)*, pe care autorul acestor rânduri l-a văzut pe viu la festivalul FINTORONTÓ pe care l-a organizat la Teatrul Scena în 1987, este inevitabilă. Întrebările pe care trebuie să ni le punem în legătură cu astfel de spectacole: Care este atitudinea actorului viu în spectacol? Cum schimbă el sau ea accentul între sine și subiect? Cum poate el exprima stări emoționale cu ajutorul unui obiect? Ce se întâmplă cu obiectul atunci când acesta nu este în acțiune? Cum să îl atingă, unde să îl țină, cum să îl miște? Apropos, aceste întrebări ar trebui să fie puse și în alte forme de teatru de păpuși.

„Nu este vorba despre cum mișcă obiectul, ci despre ceea ce fac cu el. Este o practică obișnuită de a înzestra păpușile și obiectele cu calități umane, astfel încât să reducem obiectele la o ilustrație periculoasă și plăcută. Dar dacă inversăm această ierarhie, obținem un efect surprinzător și semnificativ. În acest fel, relația dintre actor și obiect va avea o semnificație proprie în cadrul întregii mari unități. În funcție de conceptul dramaturgic, este posibil să se concentreze privitorul fie asupra obiectului, fie asupra actorului, fie asupra relației actor-obiect. Unul dintre scopurile principale ale teatrului de obiect este de a crea această relație specială. În timpul spectacolului, este important să poți recunoaște structura partiturii, să poți spune cum ai găsit acest limbaj. Ceea ce se întâmplă pe scenă este inventat de obiect: a-l dezvălui este ca și cum ai purta o rochie căreia încă i se văd cusăturile. Pe măsură ce spectatorul descoperă și înțelege semnele, el devine un insider în procesul secret de creație. Este o intuiție poetică bruscă, o plăcere extraordinară. Scopul este de a strecura această bucurie în detaliile comunicării teatrale.”⁵¹

Ce metodă ar trebui să folosim?

Începeți prin a alege sau a aduce câteva obiecte - dar nu prea multe. Puneți-le în fața dumneavoastră și observați-le. Ce legătură poate exista între ele? Cum se simt, forma lor, consistența, culoarea lor. Lăsați povestea să vină de la obiect, nu de la noi gândindu-ne la el. Haideți să le mișcăm. Jucați-vă cu

⁵¹ Molnár Gyula: *Teatrul de obiecte: note, citate, exerciții culese de Gyula Molnár*. În: Molnár Gyula. Altorjai Erzsébet Zsuzsanna Altorjai, Theater der Zeit, Berlin, 2011.

ele mai întâi singuri, apoi cu un partener. Evitați "pre-planificarea, discuțiile" Cel mai bine este ca scena să se dezvolte spontan. Puteți lucra, de asemenea, dând un titlu ansamblului de obiecte ales ca imagine. Cel mai bine este ca regizorul însuși să pună obiectele în fața jucătorilor, astfel încât aceștia să nu le poată pregăti în prealabil. Și acum, cu ajutorul Edinei Ellinger, ne amintim una dintre cele mai faimoase producții de teatru de obiect din Italia, Micile sinucigașe, un opus pe care eu însumi l-am văzut de mai multe ori la Teatrul Szcene:

*Este o poveste de dragoste în care suedezul **Jörg, un** suedez aspru și cu chibrituri, se consumă din cauza iubirii sale neîmpărtășite pentru brazilianul și exotical bob de cafea **Pita... Pe o** tavă de pe masă se află o ceașcă de cafea răsturnată cu un bob mare de cafea deasupra, o țigară și trei cutii de chibrituri lângă ceașcă. Molnár arată spre bobul de cafea, îmi spune că este o boabă de cafea braziliană și că se numește Pita, și și-l pune la ureche. Scoate un chibrit din una dintre cutiile de chibrituri și îl pune pe tavă (pe unele dintre tăvițe sunt puncte mici, abia vizibile, asemănătoare unor chibrituri, astfel încât chibritul să poată sta pe ele...). Jucătorul arată spre bățul de chibrituri, își întoarce fața spre personalitatea acestuia și spune, ca nume propriu, că se numește Jörg și că vine din Suedia. Actorul pune bobul de cafea mai aproape de bățul de chibrit și își spune din nou numele. De asemenea, el mută bățul de chibrit și își spune numele. Repetă acest lucru de mai multe ori, astfel încât devine clar că încep să se cunoască unul pe celălalt. Molnár ridică ceașca, de sub care se revarsă pe farfurie o grămadă de alte boabe de cafea. Jörg îl caută în zadar pe Pita printre multele boabe de cafea. Molnár salvează apoi boabele de cafea (nu auzim asta decât în sunet), scoate o cafetieră plină de cafea măcinată. Chibritul repetă tot mai disperat numele lui Pita. Molnár înlocuiește tava plină de cafea măcinată cu partea de sus a cafetierei și toarnă cafeaua finită pe masă. Astfel, soarta lui Pita se împlinește. Jucătorul înfige apoi bățul de chibrit în cafea, lasă capătul să se îmbibe cu lichidul și scrie numele lui Pita pe partea liberă a tăvii cu bățul de chibrit îmbibat. Ultimul Pita nu este rostit verbal, ci este vizualizat pe masă cu ajutorul calităților materiale ale cafelei negre și ale chibritului. Actorul aprinde chibritul*

și îl lasă să ardă. El face acest lucru în liniște deplină, evitând din nou expresiile faciale.”⁵²

Jucătorul-obiect, după cum vedem, este uneori partenerul sau creatorul obiectului, iar alteori participă la scenă ca o persoană simplă, falibilă, uneori poate fi vulnerabil în fața obiectului personificat, dar poate face și o glumă cu spectatorul. Teatrul de obiecte deschide un câmp foarte bogat pentru creativitate. Teatrul de obiecte necesită un spirit, un fel de dezinvoltură, caracteristic jocului copiilor, „*pentru ca [jucătorul-obiect] să-și poată estompa jocul cu același spirit cu care se joacă copiii, cu o seriozitate atât de nebună. Potrivit lui Molnár, jocul copiilor este extraordinar pentru că ei trăiesc o dramă serioasă într-o situație fără miză. Cu toate acestea, ceea ce distinge jocul lui Gyula Molnár de jocul copiilor este conștiința sa. În timpul interpretării ambelor sale povești, experimentăm un proces gândit cu precizie și o lume metaforică. Energia actorului este esențială pentru mișcarea obiectelor. Nu există mișcări inutile. Pe de altă parte, jocul său actoricesc este, fără îndoială, la fel de relaxat și eliberat ca și cum am privi cu adevărat un copil în spatele biroului.*”⁵³

Spre deosebire de un actor viu, un obiect poate să se rupă, să se descompună, să se destrame, să se ardă, să se topească, să se muște, să se lipească între ele, să se rupă, să se destrame, să cadă etc. Dacă ne uităm în jurul birourilor noastre, putem vedea cât de multe pot „face”, de exemplu, un perforator de hârtie de birou, un capsator, o agrafă, o clemă de hârtie, o foarfecă. Se pot crea adevărate drame cu ele.

⁵² În: Ellinger 45.page.

⁵³ În Ellinger p. 61: Interviu cu Gyula Molnár realizat de Edina Ellinger la Budapesta la 18.10.2014.

V. FORMAREA ÎN DINAMICA DE GRUP

„Aici, ei trebuie să lucreze unii pentru alții; au un interes direct în progresul fiecăruia. Pentru a crea un spirit de grup care să ofere un sprijin puternic membrilor săi.”⁵⁴

Compoziția fiecărei trupe de teatru nou înființate este destul de eterogenă, atât din punct de vedere al vârstei, cât și din punct de vedere sociologic. Unele persoane se cunosc bine (de exemplu, membri ai familiei, colegi de clasă, relația profesor-elev, colegi etc.), altele se cunosc mai superficial, „doar din vedere” (pentru că locuiesc în același orașel), se pot afla la diferite niveluri ale ierarhiei sociale și ale sistemului de statut (șef-subordonat, profesor-elev), pot avea profesii diferite, pot avea un parcurs educațional diferit, ca să nu mai vorbim de varietatea de motivații și spiritualități care se întâlnesc. Așadar, pornind de la un grup destul de eterogen, este necesar să se construiască o comunitate ai cărei membri să fie capabili să lucreze împreună în mod empatic, ascultându-se reciproc și cu mintea concentrată. Aceasta nu este o provocare mică pentru un regizor amator. Pentru a crea și a menține un fel de coeziune a grupului, care este esențială pentru crearea unui spectacol, regizorul trebuie, de asemenea, să monitorizeze procesele „civile” din cadrul grupului și nu este o idee rea să aibă câteva cunoștințe despre dinamica de grup și să folosească unele metode de antrenament în dinamica de grup. Există o multitudine de exemple disponibile în literatura de specialitate. Noi selectăm din aceste exerciții și le raportăm la propriile noastre analize și experiențe de proces.

Sesiunea inițială de dinamică de grup ar trebui să se concentreze pe interacțiunile dintre participanți și nu pe aspectele „externe” ale sarcinii teatrale specifice care urmează să fie realizată. La prima dată împreună, toată lumea va avea primele impresii despre ceilalți la nivelul trăsăturilor externe (aspectul fizic, echipamentul facial, gesturile, vestimentația etc.) și primele interacțiuni, care includ, desigur, o scurtă introducere [vom aduce și tipuri de exerciții pentru acest lucru]. Primele impresii sunt adesea superficiale și, într-o astfel de situație, toată lumea joacă un pic teatru, încercând să

⁵⁴ IMPRO, recenzia lui Katalin Honti despre cartea lui Keith Johnstone - un instrument didactic pentru formarea directorilor de liceu, Institutul de Cultură Populară, Budapesta, 1981. 11.p. [în continuare: Katalin Honti]

dea o impresie cât mai bună, ceea ce poate ascunde persoana reală. Scopul exercițiilor inițiale este de a ajuta oamenii să învețe să se perceapă pe ei înșiși și pe ceilalți în mod realist. Dacă dorim să contrastăm impresiile individuale despre ceilalți care se formează în timpul exercițiilor, ar trebui să creăm oportunități pentru ca acestea să fie exprimate. Acest lucru se numește feedback și este un instrument fundamental în formarea dinamicii de grup. Bineînțeles, feedback-ul în cadrul grupului nu exprimă adevărul absolut, ci poartă cu el caracteristicile percepției subiective. Fiecare membru al grupului acceptă atât de mult feedback de care are nevoie și atât cât poate suporta (acest feedback poate fi foarte neplăcut). Feedback-ul este instrumentul care face legătura între cel care percepe și cealaltă persoană căreia îi este adresat feedback-ul. Această fază a formării le oferă participanților posibilitatea de a împărtăși cu ceilalți propriile modele conștiente și inconștiente de percepție și răspuns.

În timpul trainingului introductiv de dinamică de grup, rolul regizorului/liderului de grup este diferit de rolul pe care îl va juca în timpul repetițiilor piesei - desigur, este bine să ții minte o parte din acest rol. Regizorul este, de asemenea, un membru al grupului și are competențe specifice pentru a gestiona procesul. Datorită rolului său, deoarece este cel care a convocat grupul, se presupune că are o anumită autoritate. Rolul directorului se situează acum undeva între membru al grupului și non-membru al grupului. El este simultan "în afara" și "în" grupului, observând, analizând, ajutând, sfătuind, dând sfaturi, dând exemple, catalizând. Este bine ca el să încerce să țină sub control ultimele două roluri, astfel încât grupul să nu dezvolte acel tip de constrângere de a se conforma sau, în cel mai rău caz, de teamă, care îi conduce pe oameni la supunere necondiționată. Cu siguranță, sarcina sa este de a crea o atmosferă creativă. Exercițiul regizorului ar trebui lăsat în seama teatrelor profesioniste, pentru că și acolo - și există tot mai multe exemple în acest sens - se produc spectacole excelente fără puterea arbitrară a regizorului. Desigur, decizia finală aparține întotdeauna regizorului, dar este bine dacă acesta alege dintre alternativele oferite de actori, mai degrabă decât burlanele.

Formarea în dinamica de grup este o modalitate bună de a dezvolta reactivitatea spontană, „nereflectivă”, rezistența emoțională și capacitatea de a trece de la

un rol la altul. Este deosebit de important pentru autocunoaștere și pentru a face față situațiilor - dintre care sunt multe pe scenă - în care actorul trebuie să depășească zona de confort și toleranță de zi cu zi într-un mod controlat.

Iată tehnica de prezentare a directorului/șefului de echipă. Katalin Honti îl citează pe Keith Johnstone, care își începe introducerea cu un „status drop”.
„Mă prefac că am un statut scăzut și, mai mult ca sigur, mă așez pe podea. Fac să fie clar că, dacă nu reușesc, trebuie să dea vina pe mine, pentru că eu sunt expertul... Făcând acest lucru, practic, reechilibrez grupul”.⁵⁵ În plus, este foarte important să se creeze o atmosferă relaxată, astfel încât nimeni să nu se simtă stânjenit.

Prima rundă este, evident, cea de prezentări. Aceasta poartă o mulțime de informații despre persoana respectivă, dincolo de simpla menționare a numelui său. Acest lucru se poate face sub forma unei acțiuni scurte ca punct final, întorcându-se către fiecare persoană în parte și repetând numele, cerând persoanei care se prezintă să își enumere porecele, cerând celorlalți să repete în cor sau individual numele cu un fel de emoție. Poate fi, de asemenea, un exercițiu pentru faza de prezentare dacă fiecare povestește o întâmplare din viața sa sau menționează cele mai importante elemente de pe lista de dorințe. Puteți spune multe despre cineva cerându-i să descrie o poziție fizică.

După faza de introducere, urmează acum exerciții dinamice de grup explicite, în care acțiunile și reacțiile motorii și emoționale modelează modul în care oamenii se „mișcă” între ei. În acest proces, persoane care se cunosc doar după nume și superficial se apropie, își dizolvă inhibițiile și găsesc puncte de legătură. Și aici este bine să se urmeze principiul gradualității. Așadar, dați-le mai întâi sarcini în perechi, apoi în grupuri de doi sau trei și, în cele din urmă, în întregul grup, și abia apoi treceți la cele care duc la practica teatrală.

Balázs Perényi, în cartea sa *Exerciții de improvizație*⁵⁶ publicată la Zenta, pune câteva întrebări care merită să fie luate în considerare înainte de a descrie exercițiile de grup pe care le-a încercat el însuși.

„Cum există actorul pe scenă într-un grup? Cum creează o atmosferă? Când iese din cor și când se retrage? În ce fel pot actorii din culise să direcționeze

⁵⁵ În: Honti Katalin 11.page.

⁵⁶ În: Perényi: 112.p.

atenția publicului, indicând cele mai importante momente ale acțiunii? Care sunt modalitățile de a face un personaj să iasă în evidență dintr-un grup sau de a-l face pe altul aproape invizibil? Cum putem să fim concentrați pe scenă și să nu fim distrași?”. Ce să facem cu atingerea fizică, cu acțiunile [o împingere, un sărut, o palmă, o mângâiere, o îmbrățișare, o luptă, o moarte și producerea ei fizică, reconstituirea ei, o masă comună pe scenă etc.]? Ce este încrederea în celălalt, în ceilalți? Există o latură fizică (căderi, căderi, ridicări, salturi etc.) și o latură psihologică (de exemplu, reacția comună la situații extreme. Un bun exemplu este pro și contra reacției colective la sfârșirea lui Pentheus în piesa Bacchantes). În ce direcție ar trebui să se exprime anumite replici [către public; către partener; către întreaga comunitate de acțiune etc.]? Cum ar trebui să ne ritmăm pe scenă? Evitarea, încrucișarea, stabilirea contactului (cu un gest fizic sau cu privirea).

Probleme care decurg din explorarea relațiilor personale în cadrul întreprinderii:

Cuplul poate fi interpretat de actori care chiar ies împreună, sau altfel, dacă nu se suportă unul pe celălalt? Orice conflict sau discordie personală care ar putea apărea poate fi gestionată în cadrul companiei sau al piesei în sine? Ce poate pierde sau câștiga producția din acest lucru? Cum afectează intriga? Cum se pot gestiona conflictele „civile” din cadrul grupului în general.

Ce faceți într-o situație în care un personaj local notabil din grup [primar, profesor, șef, director de companie, sponsor] se așteaptă să fie personajul principal? Principiul rotației: ar trebui ca aceeași persoană să joace întotdeauna rolul principal? Ce ar trebui să facem cu actorii care sunt prea entuziași sau prea nerăbdători [„Am nevoie de un actor care să joace rolul leului”]?

Să ne uităm la câteva exerciții de dinamică de grup - parțial bazate pe Perényi [îl voi menționa pe acesta!] - care ne duc în direcția scenei:

Ocupantul scaunului 1. Un exercițiu de dinamică de grup destul de bine cunoscut, care poate fi folosit pentru a ne juca și a testa anumite situații de statut. O formă a acestuia este de a avea scaune împrăștiate în cameră, unul mai puțin decât numărul de persoane. Ne deplasăm prin sală și apoi, la un semnal, toată lumea se așează rapid pe scaunul cel mai apropiat de ei. O persoană

nu are un scaun. Acest exercițiu poate fi făcut și cu încetinitorul. Poate fi un excelent test de ierarhie a statutului, de ingeniozitate, de agresivitate.

Ocupantul scaunului 2 (bazat pe Perényi) Într-un alt tip de exercițiu similar, ar trebui să existe atâtea scaune împrăștiate în spațiu câte persoane sunt. Toată lumea, cu excepția unui jucător, se așează. Acesta se apropie de scaunul gol cu un mers constant pentru a se așeza. El nu trebuie să accelereze sau să alerge. Între timp, ceilalți se pot deplasa spre scaunul de care se apropie. O regulă importantă este că, odată ce te-ai ridicat de pe scaunul tău, nu te poți așeza la loc, chiar dacă te apropii de el. În acest caz, un alt jucător poate ajuta, așezându-se acolo. Acum, locul lui rămâne liber. Un alt jucător poate ajuta, așezându-se acolo. Încercați să împiedicați persoana respectivă să se așeze cât mai mult timp posibil. Dar nimeni nu-l poate atinge, nimeni nu-l poate împiedica să se miște. După un timp, puteți juca la fel cu două scaune. Perényi spune că este, de asemenea, un joc de încălzire foarte bun, care atrage grupul împreună.

Există o serie de exerciții de dinamică de grup pe care mulți oameni le fac pentru a îmbunătăți economia de mișcare în spațiu. Acestea sunt așa-numitele **exerciții de umplere a spațiului**. Există mai multe forme ale acestora. Astfel de exerciții, care ajută la concentrare, la conștientizarea spațiului și la cooperarea cu ceilalți, presupun ca oamenii să se plimbe într-un spațiu, de preferință umplând toate spațiile libere, având grijă să nu se apropie sau să se îndepărteze prea mult de ceilalți. Aici puteți ajusta ritmul, oprindu-vă din când în când pentru a aplauda și a face bilanțul spațiului. O altă variantă este **jocul evaziv**, în care aproape că te ciocnești cu cealaltă persoană, dar în ultimul moment îți eviți partenerul. Și, bineînțeles, al treilea, în care **nu evităm și ne ciocnim**. Desigur, scopul nu este de a împinge cealaltă persoană din drum. Mai degrabă, este de a-l face să se dea la o parte printr-un gest [blând, nepolitic, supus, evitând atingerea etc.], iar dacă refuză să facă acest lucru, trebuie să ne dăm la un moment dat la o parte din drum. Se poate întâmpla, de asemenea, ca grupuri întregi să se „formeze” într-o barieră, acceptându-l și respingându-l pe cel care trece pe lângă el. Un exemplu „civilizat” în acest sens este atunci când două persoane încearcă să se evite reciproc, dar continuă să se deplaseze în aceeași direcție.

Un exercițiu pentru a mișca grupul împreună este **jocul Școala de pești** (bazat pe Perényi). Aici grupul se mișcă împreună ca un banc de pești, condus de cel

din față, foarte aproape unul de celălalt, corp la corp, întotdeauna cu altcineva în față când se întoarce, ritmul poate varia și aici.

Exercițiile de transmitere a impulsurilor presupun deja o anumită coeziune a grupului, o anumită conștiință de sine dinamică a grupului. Declan Donnellan scrie: *„Un actor trebuie să fie în stare bună nu pentru a se simți bine, ci pentru a fi alert și receptiv la stimulii din exterior”*.⁵⁷ Unul dintre aceste exerciții de bază este acela în care unul dintre oamenii împrăștiați în sală, dar nemișcați, începe o secvență de mișcare, iar când o oprește, altcineva preia impulsul. Nu este important să existe o continuare a mișcării anterioare, dar este în regulă dacă există! Este nevoie de o concentrare colectivă foarte puternică pentru ca persoana care primește impulsul să simtă că este rândul său să preia, iar restul grupului să „probe” acest lucru rămânând nemișcat. Este o idee bună să faceți mai întâi acest exercițiu în cerc. Este important să nu existe pauze sau pauze între recepții. Acest exercițiu modelează deja esența cooperării actorilor. Ce este aceasta decât receptarea, continuarea și răspunsul impulsurilor, un fel de flux pe mai multe niveluri. *„Atunci când jocul grupului este coordonat, se creează un joc fascinant, pulsatoriu, de o organizare aproape muzicală, care încântă atât interpretul, cât și spectatorul.”*⁵⁸ Dar magia poate fi, de asemenea, întreruptă dacă fluxul de impulsuri este întrerupt din anumite motive, de către altcineva. Acesta este un aspect care trebuie discutat și analizat la sfârșitul repetiției. Acțiunile din grup pot fi văzute ca o OFERTĂ pentru ceilalți/parteneri, pe care aceștia o pot accepta, duce mai departe sau bloca. De exemplu, dacă cineva se scobește în nas, ceilalți o vor accepta. Sau o blochează, nu-i permit să continue sau distrug inițiativa partenerului. În timpul dialogului, se poate întâmpla, de asemenea, ca partenerul/propunătorul să „renunțe” la ofertă, să nu o reia cu aceeași căldură, dinamism și energie. Acest lucru creează un gol, un vid, dialogul moare, tensiunea se stinge. Este important să îi avertizăm pe participanți să reacționeze la acțiunile celorlalți NU ca PRODUCȚIE, adică nu ca public (semne de încurajare, râsete, discuții, comentarii private), ci ca părți interesate, menținând atenția. Perényi scrie: *„că jocuri scurte mai variate, mai expresive, mai originale sunt produse atunci când nu caută să „exprime”, pentru că, dacă o fac, jocul se poate*

⁵⁷ În Donnellan, p. 154.

⁵⁸ În: Perényi: 120.p.

*transforma într-un fel de clovnerie exterioară, confuză. Acest lucru poate fi cauzat de faptul că nu ești cu adevărat concentrat și confuz... Poate fi de ajutor să subliniezi natura tehnică a sarcinii: început/final precis, personaje diferite, mișcări diferite”.*⁵⁹

Perényi publică următorul exercițiu de grup inspirat de Gábor Mezey, intitulat „ **Treci neobservat** „, care îi poate ajuta pe actori să își structureze împreună prezența pe scenă. Exercițiul este împărțit în cel puțin două grupuri, în semiîntuneric și în mișcare continuă. De ce aproape întuneric? Pentru că penumbra ne ascunde și ne pune în evidență, ne ajută să devenim neobservați pe scenă, dar ne dezvăluie și modul în care putem atrage atenția asupra noastră. Iar aceasta, potrivit lui Perényi, este o abilitate foarte importantă în actorie. Un grup începe să se deplaseze prin spațiu cât mai departe de celălalt, împrăștiat în spațiu, dar nu cu scopul de a atrage atenția, de a fi „memorabil”. După două-trei minute, exercițiul este oprit și observatorii sunt întrebați ce au văzut, pe cine au privit cel mai puțin, cel mai des, cine cu ce le-a atras atenția, cine s-a mișcat în ce fel, dacă au perceput vreo legătură, cine a rămas complet neobservat, cine a folosit mișcări obișnuite, cine a folosit mișcări stilizate etc. „*Acest exercițiu, care poate părea primitiv, indică cele mai elementare legi ale prezenței corale. În același timp, este util și în ceea ce privește prezența actorilor, concentrarea și utilizarea spațiului.*”⁶⁰ Opusul acestui exercițiu este exercițiul „**Fii vizibil**” (bazat pe Perényi), care se execută, de asemenea, în cel puțin două grupuri și în semiîntuneric. Cei în acțiune trebuie să se străduiască acum să capteze și să mențină atenția publicului. Ei pot face acest lucru prin orice mijloace, dar nu trebuie să atingă spectatorii sau să părăsească spațiul. După oprire, se poate comenta cine și de ce au fost remarcați. Exercițiul poate fi realizat folosind doar mișcarea, sunetele, textul de exercițiu învățat, în spații mari și mici, în aer liber. Este o idee bună să-i avertizăm în prealabil pe participanți că nu doar strigătele și acțiunile extreme atrag atenția.

⁵⁹ În: Perényi: 118.p.

⁶⁰ În: Perényi: 121.p.

Exercițiul OM⁶¹ (bazat pe trainingul **The Living Theatre**⁶²)

În 1979, la Festivalul teatrelor universitare de la Lyon, am participat la formarea Living Theatre și apoi la acțiunea de stradă *Paradise Now*. Următoarea însemnare din jurnal surprinde experiența mea de formare de acolo și cred că merită să citez din ea aici, la sfârșitul secțiunii despre dinamica grupului.⁶³

„Lyon 1979. Pentru exercițiu, formăm un cerc și așteptăm până când sunetul O.M. din noi se contopește complet cu ceilalți. La sunetul triumghiului, ne deplasăm încet spre centrul cercului. Vibrația sunetului nu se oprește nici o clipă. De fapt, pe măsură ce cercul devine din ce în ce mai strâmt, se intensifică și se umple, articulându-se într-un fel de poli-dialog. „Încearcă să ajungi cât mai mult înăuntru - o auzim pe Christine, conducătoarea exercițiului, spunând - VREȚI să ajungeți în mijlocul cercului! Cu toții! Deveniți un singur corp, găsiți breșa pentru a ajunge în centru! Nu renunțați la nimeni, ajutați-i pe cei din exterior, puneți capăt dihotomiei dintre interior și exterior!” Triunghiul se joacă din nou, ne desprindem cu grijă unii de alții și fiecare încearcă să revină la locul inițial. În privirile care se întâlnesc acum, strălucește deja bucuria lui „Te-am întâlnit!” Sunt convins că această acțiune și alte acțiuni colective asemănătoare ajută o companie să devină capabilă să joace împreună pe scenă. Ele servesc ca un fel de concept de construire a unei trupe, prin care membrii unui grup difuz care se cunosc superficial pot fi bine pregătiți, în primul rând, „unii de alții”. Nici această practică nu trebuie privită ca o rețetă universală. Ea este, de asemenea, o „ofertă” de eliberare a inhibițiilor, fie ele fizice sau legate de alte dispoziții personale.

⁶¹ **OM: Aum**, cunoscut și sub numele de **om**, este un sunet sacru și un simbol spiritual folosit în religiile indiene. Este alcătuit din trei tonuri, „A”, „U” și „M”. Cele trei tonuri denotă multe lucruri, dar probabil că cel mai important este aspectul triplu al universului, unitatea dintre corp-minte-spirit.

⁶² The Living Theatre: companie americană de teatru de renume mondial, fondată la New York în 1947. Este cea mai veche trupă de teatru experimental. În cea mai mare parte a istoriei sale, a fost condusă de fondatorii săi, actrița Judith Malina și pictorul/poetul Julian Beck. După moartea lui Beck, în 1985, Hanon Reznikov, membru al companiei, a devenit co-directorul Malina; după moartea lui Malina, în 2015, fiul său, Garrick Maxwell Beck, a preluat conducerea.

⁶³ Trebuia să fie publicat în revista *Culture and Community*, iar rezumatul a fost trimis, dar în cele din urmă textul nu a fost publicat.

VI. ACȚIUNE

Folosirea cuvântului „actorie” pentru actorii amatori poate fi descurajantă pentru unii, deoarece singurul lor scop nu poate fi acela de a juca în sângele deplin al meseriei. Jocul natural, „naiv” al actorilor poate aduce un farmec și o originalitate deosebită prestației amatorilor și ar fi păcat să fie etichetat ca un fel de profesionalism exagerat. În plus, o astfel de așteptare impune o mulțime de crampe, tensiune și presiune asupra actorilor noștri, îndreptându-i spre soluții exterioriste /mecanice/. Este un fapt că nu există nici timpul, nici expertiza necesară pentru a dedica ore întregi de măiestrie unui proces de repetiție. Și totuși, haideți să găsim oportunitatea de a folosi instrumente subtile de pedagogie actoricească pentru a-i conduce pe actorii noștri spre un comportament scenic apreciat profesional.

În primul rând, trebuie să ne găsim calea către o existență eliberată și spontană pe scenă, ceea ce nu este deloc evident. Pentru că nu este același lucru cu eliberarea din viața de zi cu zi! Existența actorului pe scenă este un mod de a fi îmbogățit, ceea ce Eugenio Barba numește comportament extra cotidian. De aceea, el poate avea un efect, un "out-impact" dincolo de rivalda. Hevesi adaugă la aceasta propria sa definiție a "paradoxului actorului" când scrie: *"Paradoxul actoriei înseamnă că actorul trebuie să păstreze cea mai perfectă seninătate personală și să fie cât mai sensibil din punct de vedere artistic"*.

Stanislavski: *„Nu trebuie niciodată să exagerezi exigențele față de adevăr, pentru că asta duce la supraestimarea adevărului, care este cea mai rea dintre minciunile scenice. Pe de altă parte, teama excesivă de a minți duce la o prudență pe jumătate.”*⁶⁴

DEZVOLTAREA ȘI PUNEREA ÎN PRACTICĂ A SPONTANITĂȚII:

Keith Johnstone relatează despre un exercițiu surprinzător în cartea sa *IMPRO, Improvizație și teatru*:

„Întotdeauna mi-am încurajat actorii să facă fețe, să se insulte între ei, să sară înaintea de a se uita în jur, să țipe, să urle și să fie nepoliticoși în cel

⁶⁴ În: Montăgh 2.180.p.

*mai nepotrivit mod posibil.*⁶⁵ Această practică, care pare extremă, vizează în primul rând relaxarea, atingerea unei stări de bază de la care există multe căi. Aceste practici nu au ca scop amuzamentul celorlalți: este de evitat apelul „spectator” la unele acțiuni ale membrilor grupului. În schimb, încurajați reacții adecvate din partea participanților la joc, astfel încât să se creeze o matrice sau un cadru specific pe care nimeni nu îl transgresează.

Atunci când faceți aceste exerciții de ghidare, este important să fiți conștienți de faptul că fiecare act de pe scenă, fie că este vorba de mișcare, gest, cuvânt sau faptă, este o manifestare a ființei în acțiune, cu alte cuvinte, a sufletului făcut trup. Potrivit lui Balázs Perényi, conștientizarea acestui lucru este unul dintre cele mai eficiente ajutoare pentru actor, deoarece creează o stare, sentimente și un personaj. Acțiunile exterioare sunt acompaniamente motrice, manifestări plastice ale vieții interioare, pot fi acțiuni independente sau simple gesturi care însoțesc textul, cum ar fi mâinile, expresiile feței, gesturile care contrapunțeaza textul, mișcările, schimbările de spațiu. Acțiunile interne, pe de altă parte, sunt o formă exterioară a vieții spirituale, a sentimentelor, gândurilor, aspirațiilor, fără expresie concretă, dar cu puterea și efectul evocator și vizualizator al vorbirii. Este acțiune să te arunci de pe o stâncă, dar este și acțiune să ajungi doar la punctul de determinare.

Conceptualizarea, imaginarea și execuția procesului de acțiune fizică este cel mai bun prim pas în orice exercițiu teatral. Este posibil să se analizeze (parse) o linie de acțiune perfect obișnuită, iar apoi să o reducem la elementele sale esențiale și să o reasamblăm într-o acțiune scenică. De exemplu: Povestește-ne despre dimineața ta. „Ceasul sună, mă trezesc, verific ora, mă dau jos din pat, îmi pun papucii” ... și așa mai departe. - dar poate fi descompus și mai mult: sună ceasul, mă trezesc, mă așez, trag plapuma în jos, mă așez pe marginea patului, bâigui, mă întind, mă uit la ceas etc. Odată ce aveți acest lucru verbal, îl puteți face în acțiune tăcută, apoi editați, înregistrați, poate adăugați o întorsătură neașteptată (de exemplu, dureri de sciatică, o pisică iese de sub pat, nu-mi găsesc papucii). Ideea este că **toată acțiunea trebuie să fie CONCRETĂ și nu GENERALĂ**. DAR: trebuie să evitați, de asemenea, să exagerați atunci când actorul vrea să își arate virtuozitatea.

⁶⁵ În: Johnstone, 86.p. În: Johnstone

VORBIRE VIE - CUVÂNT SCRIS - CUVÂNT VIU

Cuvântul scris devine cuvânt viu pe scenă. Iar acest lucru implică întotdeauna o activitate metacomunicativă. Pentru a face acest lucru în mod adecvat, trebuie să începem să analizăm discursul, analizând circumstanțele în care sunt rostite cuvintele și apoi să analizăm semnificațiile, sentimentele și emoțiile din spatele cuvintelor rostite. Dacă acest lucru este făcut cu atenția cuvenită, metacomunicarea asociată discursului va funcționa în mod natural. Prin urmare, scopul analizei textului este de a găsi, dincolo de sensul și semnificația primară, nucleul de gânduri, sentimente și emoții care declanșează cuvintele. Un posibil exercițiu *din Macbeth*: profetia vrăjitoarelor și modul în care Macbeth reacționează la ea (cu ce cuvinte, ce gesturi, ce expresii faciale etc.) Pe scenă, în timpul unui spectacol, nu suntem de obicei singuri, ci împreună cu parteneri, actori dramatici, iar tot ceea ce se întâmplă sub formă de acțiune fizică - fie că este vorba de text sau de acțiune - are un precedent și o consecință. Suntem deci într-o situație de dialog, și adesea într-un poli-dialog. În astfel de cazuri, în timp ce ne spunem propriul text, trebuie să ne concentrăm și asupra reacțiilor partenerului nostru, trebuie să fim conștienți de impulsurile care vin din partea acestuia. Trebuie să vedem impactul propriului nostru discurs în lumina partenerului nostru. Și acest lucru este valabil mai ales pentru replicile dense! „Ceea ce spunem *nu este niciodată despre ceea ce spunem. Ceea ce spunem este despre persoana cu care vorbim. Ceea ce spunem este un simplu instrument pentru a ne schimba audiența.*”⁶⁶ Un exemplu foarte bun este așa-numitul „dialog în nori” dintre Hamlet și Polonius (Hamlet, Actul 3, Scena II)

POLONIUS

Domnul meu, regina va vorbi cu Maiestatea Voastră, și în curând.

HAMLET

Poți să vezi norul acela? E aproape ca o cămilă.

POLONIUS

Dumnezeule, în formă de cămilă adevărată.

⁶⁶ În: Donnellan, 84.p.

HAMLET

Îmi place ca o nevăstuică.

POLONIUS

Spatele lui e ca al unei nevăstuici.

HAMLET

Sau ar trebui să fie o formă de cetacee?

POLONIUS

Foarte asemănător cu balena.

HAMLET

Ei bine, spune-i mamei mele că mă duc imediat... - O să mă faci de râs doar atât timp cât îmi place... - Mă duc imediat.

POLONIUS

Mondom (*El*)

Legătura, enunțată simplu și periat/controlat în textul partenerului, creează vivacitatea și eficiența textului.

ELEMENTELE DE BAZĂ – PRIMA ETAPĂ DE LUCRU PE ROL

Atunci când planificăm un spectacol și anunțăm prima repetiție (într-un teatru de piatră, prima dată când actorii află despre distribuție este de la masa de repetiție), actorii nu sunt interesați de piesă, ci de ceea ce vor juca ei. Adesea, cantitatea de rol/text este crucială, unii oameni nu vor să joace, să zicem, un rol negativ, o femeie cu reputație dubioasă, un poștaş, un polițist - când, de fapt, acestea sunt cele mai interesante roluri. Juxtapunerea forțelor actoricești și a statutului în cadrul piesei este inevitabil prezentă într-un grup. Întrebările și îndoielile legate de acest lucru nu ar trebui să fie rezolvate cu platitudini (nu este un rol mic, ai jucat rolul principal data trecută, mă înțelegei pentru acest rol, m-am gândit la tine etc.).

DESPRE IMPROVIZAȚIE:

„Într-un fel, chiar și această formă de artă infinit delimitată, jocul japonezului care nu este actor, trebuie să pară spontan, ... viața care apare este cea care face această tehnică invizibilă. Adevărata tehnică este galantă: ea se

*ascunde în fundal și nu se laudă cu laurii săi.*⁶⁷

Dialectica spontaneității și a conștiinței. Cu cât actul este mai evident, cu atât pare mai original. Dacă cuiva i se cere să improvizeze ceva, va dori cu siguranță să facă ceva „original” - așa că va fi irascibil, transpirat, va face și va spune o mulțime de lucruri nepotrivite, căutarea originalității va ocoli soluțiile evidente. Instrucțiunile care așteaptă sau chiar provoacă emoții sunt nefericite. Cum ar fi „fi trist”, „simte-te furios”. Emoțiile nu pot fi produse și nici nu pot fi reprezentate în mod autentic. Emoția - furie, disperare, triumf - este o consecință a acțiunii, nu baza acesteia.

*„Pentru că în momentele de mare avânt, când mă străduiam să experimentez, nu aveam controlul corpului meu, ci corpul meu mă controla pe mine. Dar în creația dramatică, ce poate face corpul acolo unde lucrarea spiritului este indispensabilă... În acel moment, înțelegeam cuvântul „autocontrol” într-un mod cu totul exterior. Am încercat să suprim toate gesturile și mișcărilor inutile și, ca urmare, am învățat să rămân nemișcat pe scenă... Am reușit să dobândesc o aparență de calm și să rămân nemișcat, fără sărituri și mișcări inutile.”*⁶⁸

Vom analiza acum câteva dintre conceptele practice implicate în bazele actoriei:

Ce este improvizația?

Potrivit lui Balázs Perényi, *„Improvizația este o activitate cheie în formarea fiecărui actor, nu numai la începutul lucrului împreună, înainte de a începe pregătirea unui spectacol, înainte ca grupul să fie gata să pregătească producția, ci pe tot parcursul repetițiilor, deoarece improvizațiile ne permit să descoperim noi aspecte ale rolului sau situației și să aprofundăm performanța. Practicarea constantă a improvizației dezvoltă o prezență actricească concentrată.”*⁶⁹

Ce este un exercițiu situațional?

⁶⁷ În: Donnellan: 17.page.

⁶⁸ În Stanislavski: 70/71.p.

⁶⁹ În: Perényi, p. 13.

„Oferă o oportunitate de reflecție și analiză colectivă, de abordare nuanțată, mai mult sau mai puțin aprofundată, la fel ca o scenă bine repetată. Într-o improvizație, acționăm imediat. Poate apărea o acțiune-reacție neașteptată, spontană, uneori foarte intensă. Simultaneitatea creației și a performanței necesită un răspuns brusc (necugetat) și flexibil al actorului. De fapt, unul dintre cele mai importante obiective ale formării actorilor este capacitatea de a răspunde brusc și sincer, precum și curajul și încrederea de a face acest lucru.”⁷⁰ Perényi ne încurajează să „Nu vorbiți, acționați!” în repetiții, atât în improvizație, cât și în improvizație, menținând analiza verbală, indicațiile și discuțiile cât mai scurte. La urma urmei, actoria este acțiune, iar repetiția merită doar făcută.

PRELUAREA

Metoda deprivării, în care actorul era privat de anumite mijloace de expresie (sunet, mișcare etc.), a fost un element definitoriu al metodelor tuturor marilor actori-educatori (Stanislavski, Meyerhold, Brook, Grotowski, E. Barba), consolidând astfel celelalte mijloace de expresie ale actorului. Acestea sunt exerciții de bază pentru formarea actorilor începători, dar merită să ne amintim din când în când aceste piese zgomotoase, dar articulate, fără vorbire, chiar și la repetițiile unei scene, o anumită secvență de note, numere sau bolboroseală poate înlocui textul real.

Atunci când pregătește un spectacol, actorul se confruntă cu o situație provocatoare, în care este nevoie de toată energia sa creatoare și trebuie să se plaseze în matricea unei comunități. Să ne uităm la parametrii de bază ai acestei situații.

CINE, UNDE, CÂND, DE CE, CE - și variante ale acestora. Tehnicile de antrenament și repetiție necesare /bazate pe Perényi/ sunt: **CINE?** Statutul personajelor, funcția, rangul, ce personaj, în ce stare (bolnav, somnoros, vesel etc.); **UNDE?** Locația; **CÂND?** Timpul, perioada, luna, ziua, ocazia (sărbătoarea)? **Pentru cât timp?** Durata scenei; **CÂND?** Precedentul-consecința, cauza-obiectiv al acțiunii; **CE FACE?** Trama, acțiunea principală, acțiunea; și, în sfârșit, **CUM**, adică stilul, jocul, prezentarea, instrucțiunile

⁷⁰ În: Perényi, p. 14.

tehnice, planul general al obiectivului.⁷¹ Desigur, nu este întotdeauna necesar să se dea toți parametrii pentru un exercițiu de situație. Prea mulți parametri pot fi paralizanți pentru actor, iar prea puțini, mai ales pentru începători, pot crea o nevoie de productivitate și, prin urmare, nesiguranță în actor.

Să lucrăm acum cu un text bazat pe următorii parametri (după Perényi):

Nu se uită la celălalt; se uită tot timpul în ochii celuilalt; foarte aproape de celălalt; intră în spațiul personal al celuilalt; atinge mâna, fața celuilalt; foarte departe de celălalt, vorbind peste distanță; acum cu o mișcare agitată neîntreruptă; într-un ritm accelerat; îl privește pe celălalt fără să se miște; vorbește mereu peste celălalt, vorbește mai tare, mai energic (intensificare); energic, real și nu imitat, în acțiune etc.

Schimbați acum spațiul de comunicare: sus pe scena mare, într-un spațiu mare; într-un spațiu intim, limitat la unul sau doi metri pătrați (de exemplu, toaletă, sub o masă, cort de om); într-un spațiu al colegilor așezați în cerc; folosind spațiul unui spațiu găsit (de exemplu, pe scări, coborând/scoborând de pe o terasă, într-un fotoliu, sub acoperământul băncilor din clasă, printr-un perete, în spatele unei plante, dintr-un dulap etc.), sau pur și simplu într-un spațiu complet gol, acum într-un loc cu ecou, în natură, de exemplu, strigându-și unii altora de pe două acoperișuri de tobă din apropiere, în întunericul nopții. După cum putem vedea, există nenumărate variante de situații în care este posibilă pregătirea pentru comunicarea pe scenă. Este esențial să discutăm despre experiențele trăite după fiecare dintre aceste exerciții, cum i-au afectat diferitele situații și spații, ce provocări au trebuit să înfrunte.

PROBO

Trebuie să ne punem întrebarea, care la prima vedere pare banală, ce este repetiția, **care este scopul repetiției**. Cuvântul include, bineînțeles, ÎNCERCAREA, încercarea, ceea ce înseamnă că nu repetăm mecanic liniile de acțiune și gesturile, textele, și nici nu introducem pur și simplu elemente noi în partitura pe care am elaborat-o, ci este un proces CREATIV! Întregul trebuie să se regăsească întotdeauna în detaliile individuale, repetițiile parțiale trebuie să arate întotdeauna vectori spre și dinspre întreg. Dar repetiția nu

⁷¹ Bazat pe Perényi, p. 17.

este un puzzle care trebuie asamblat, nici din punct de vedere al rolurilor individuale, nici din punct de vedere al intrigii. Există multe moduri diferite de a repeta, dar un lucru este sigur, bazat pe propria mea experiență: calea dreaptă nu este întotdeauna calea spre final. Există multe lucruri de „încercat”, chiar și lucruri care par să nu aibă nicio legătură cu piesa, și lăsați-i pe actori să ia drumuri care îi îndepărtează de scop, astfel încât să poată regăsi drumul înapoi și să încorporeze noi inspirații în spectacol. Când ați parcurs multe drumuri cu improvizații, improvizații cu exerciții situaționale, atunci puteți începe să lucrați mai intenționat la spectacol.

Secvența obișnuită de construire a unui rol începe cu așa-numita repetiție de masă. Regizorul citește piesa, textul, sau, în funcție de distribuția viitoare, participanții o citesc. Dacă textul spectacolului este dezvoltat în timpul repetițiilor, regizorul prezintă viziunea sa asupra spectacolului. După lectură, regizorul vorbește despre tot ceea ce știe despre piesă, despre perioadă (dacă nu este plasată în prezent!), despre scriitor, despre ideile sale și prezintă desene sau machete ale decorului, ale spațiului și, eventual, ale costumelor. Pe baza acestora, actorii creează un fel de schiță a rolului lor. Aici este important să descriem trăsăturile stilistice. *„Pentru actor, stilul piesei nu este doar o chestiune de elemente formale, ci de dimensiuni ale piesei, adică de caracteristici ale relațiilor... Stilul piesei este de fapt determinat de relația cu publicul, care nu este o chestiune de formă, ci foarte mult o chestiune de creare a unei „atmosfera” care caută să exprime esența conținutului. Atmosfera, în relația dintre scenă și sală, este psihologia spațiului scenic.”*⁷²

În cazul amatorilor, după lectură poate avea loc un casting. Este mai bine ca regizorul să citească, deoarece astfel se pot obține indicații privind direcția. Apoi - și în timpul spectacolului - regizorul va da informații despre piesă, vechimea ei, autorul și, în cazul unei adaptări, care este accentul, de exemplu, în cazul unei adaptări în proză lungă. El sau ea va vorbi despre caracteristicile stilistice ale producției, despre dispunerea sălii de spectacol și a spațiului de joc și va arăta decorurile și costumele, dacă este cazul.

Puteți să vă opriți și să puneți întrebări. Aceasta se numește **secțiunea de**

⁷² În: Ruszt, 21.p.

analiză. Este momentul în care puneți elementele fiecărui rol în context cu celelalte roluri și cu piesa în ansamblu. Fiecare rol are o sarcină principală, adică o linie principală, și peripeții (răsturnări de situație) și ocolișuri care, din anumite motive, se abat de la linia principală. Pld. Hamlet: sarcina principală: să răzbune moartea violentă a tatălui său. Monologurile sunt ocolișuri: cum se raportează el la sarcina principală Diferența dintre sarcina principală și scopul principal, de exemplu în Mama Curaj: sarcina principală a lui Mama Curaj este să facă afaceri bune. Scopul principal opus: să expună faptul că acest lucru este inutil, deoarece războiul este inuman și distructiv. Noi acordăm atenție actorului care se preocupă de sarcina principală, nu de efectul pe care îl are asupra publicului. Acest lucru este valabil și pentru fiecare scenă. Apoi vine **faza operațională:** perioada de organizare spațială a spectacolului. Aceasta se numește **repetiție de posesie** sau **repetiție de memorie**. Este momentul în care se stabilesc relațiile spațiale de bază (intrări și ieșiri, plimbări, direcții în spațiu; decorurile, obiectele, recuzita sunt încă doar indicate; actorii repetă cu o machetă în mână. De fapt, se realizează un fel de primă schiță a spectacolului. În acest stadiu, scopul este de a realiza o succesiune intenționată și logică a proceselor fizice în cadrul intrigii, de a crea, chiar dacă în mod sumar, o schiță a compoziției spectacolului. În această etapă, regizorul se confruntă cu diferitele capacități de „pregătire” și de „formare a rolurilor” ale actorilor, pe care trebuie să le trateze cu multă empatie. Pentru că există actori care „aduc imediat rolul”, fie prin utilizarea unor clișee, fie pentru că vor să-și demonstreze abilitățile. Ei vor să arate ceva imediat. În cazul lor, calea este cea negativă, adică trebuie să îi conduceți cu blândețe înapoi la elementele de bază ale rolului, analizându-l și dezbrăcându-l. Cealaltă extremă este „nașterea dificilă” - sarcina pedagogică mai ușoară pentru regizor. Aici este nevoie de răbdare și empatie, pentru a ghida actorul departe de crampe, pentru a sparge barierele, fie ele mentale sau fizice. Este important să conștientizăm și să-l facem pe actor să conștientizeze că trebuie să găsească ceva care este în el și în personaj. Aceasta va fi baza pentru conturarea rolului. Ar putea fi o bunică asemănătoare, dragostea pentru păsări, rușinea unui defect fizic, un miros de transpirație, claustrofobia sau s-ar putea ca acest numitor comun să fie pur și simplu un gest sau o grimasă caracteristică. Cum se apropie personajul de noi, cum ne simțim să îl avem aproape? Cum începem brusc să vorbim despre

el? Cum reușim să capturăm figura? Ce îi dă viață? Care este vocea sa, stilul său de a vorbi? Cum arată? Cum merge sau cum stă? Care sunt elementele proxemice?⁷³ Acestea sunt întrebările fundamentale ale actoriei și, de cele mai multe ori, îl putem ajuta pe actor să găsească răspunsurile, manifestate în acțiune, nu prin cuvinte, ci prin exerciții de ghidare. Așadar, îl conducem pe actor spre rol prin „analiza în acțiune”. *„A acționa înseamnă și a se sinucide, dar tot actorie este și dacă se ajunge doar până la luarea unei decizii. Iar acțiunea este, de asemenea, seria fizică delimitată de mișcări atunci când actorul ridică fragmentul și îl înjunghie în piept.”*⁷⁴ Dar lumile separă și totuși unesc sinuciderea lui Tisbe în scena meșteșugarilor din *Visul unei nopți de vară* și cea a Julietei din *Romeo și Julieta*. *„A formula, a concepe și a executa un curs de acțiune fizic definibil este cu siguranță cel mai bun prim pas în realizarea unei sarcini scenice.”*⁷⁵

Trebuie să fie clar că, indiferent de rolul pe care îl joacă, TREBUIE SĂ FIE SOLIDARITATE CU SUBIECTUL, trebuie să fii de acord cu el, indiferent cât de „rău” ar fi, altfel nu te poți apropia niciodată de el. Experimentarea emoțiilor poate fi deosebit de periculoasă pentru actorii nepricepuți din punct de vedere tehnic, pentru talentele instinctive și pentru actorii amatori. Conștiința controlată trebuie să rămână un cuib secret în creierul actorului. El sau ea știe dinainte ce urmează să se întâmple, dar spectatorul trebuie să simtă că aude un text neașteptat și de moment, că vede acțiune. Acesta este celebrul paradox al actorului! Potrivit lui Jászai Mari, *„Rolul trebuie să fiarbă și să crească din interior. Imitatorul se uită la exterior, actorul dumnezeiesc caută sufletul, pornește din interior și își pune înfățișarea de om pe suflet ca unică esență. Știi că, în timpul unui spectacol, sufletul persoanei pe care o personific trăiește mereu în mine, pentru că propriul meu suflet stă de pază în exterior. Sau al meu se împarte în două? Pentru că sunt două, nu există niciun dubiu. În timp ce unul trăiește înăuntru, jucând, râzând sau plângând, înfuriindu-se sau complotând, știu că celălalt privește din exterior și veghează calm. Urmărind și verificând munca pe care a*

⁷³ Proxemică: distanța menținută între oameni în comunicare și în activitățile cotidiene, utilizarea umană a spațiului, este o manifestare distinctivă a culturii. În centrul acesteia se află problema spațiului social și personal și a percepției acestuia.

⁷⁴ În Ruszt, pp. 57-58.

⁷⁵ În: Ruszt, p. 31.

încredințat-o deja jumătății sale executive.”

József Ruszt face distincția între acțiunea externă și acțiunea internă. Primele sunt „*descriptibile în funcție de natura lor fizică*”, iar cele din urmă sunt „*viața spirituală, sentimentele, gândurile, care nu se exprimă în nicio acțiune sau acțiune fizică independentă*” a personajului.⁷⁶ Sándor Hevesi a numit textul rolului "extrasul verbal al personajului". Textul în sine este lipsit de viață, un pic mai multiplu decât dacă l-am citi pur și simplu cu voce tare, dar pentru a avea un efect, pentru a-l "transmite" publicului, îl facem viu prin prezența noastră fizică [biografia actorului, termenul lui Eugenio Barba].

Al treilea este **stadiul sintetic**: rolul devine un întreg coerent, un flux de viață în cadrul piesei, actorul se vede acum pe sine însuși din rol și rolul din el însuși; lumea sa emoțională este, în consecință, subtil regândită. Este foarte important ca regizorul să înțeleagă ce vrea să joace actorul și să îl ajute să facă acest lucru cu o atenție constantă și sensibilă. Într-un anumit sens, regizorul "joacă împreună cu actorul". Fără neînțelegeri, nu ne referim la actorie! Există și au existat regizori renumiți pentru acest lucru și care au știut să gestioneze bine astfel de situații (Zoltán Várkonyi, József Ruszt, Tamás Ascher), dar pentru actorii amatori, are tendința de a provoca crampe dacă le arătăm cum credem că vom juca rolul.

REGIZOR: empatizați cu intențiile actorilor, cu ceea ce vor să joace, este important ca primii lor pași să fie în concordanță cu voi doi. Regizorul îl ghidează pe actor în dezvoltarea experienței.

Dacă suntem acum în căutarea unui cadru pentru dezvoltarea fiecărui rol, prima sarcină importantă este definirea sarcinii principale și a scopului principal al rolului. De exemplu, diferența dintre sarcina principală și scopul principal în cazul *Mamei Curaj și al copiilor săi* Sarcina principală a personajului din titlu: să obțină o afacere cât mai bună. Acest contrastează cu scopul principal al piesei: să expună faptul că acest lucru este inutil, deoarece războiul este inuman și distructiv, distrugându-și proprii copii. Această dihotomie este valabilă și pentru scenele și situațiile individuale din fiecare rol, împreună cu „digresiunile” care se abat de la linia principală a rolului. În cazul lui Hamlet,

⁷⁶ În: Ruszt, 16.p.

de exemplu, sarcina principală este deja dată: să răzbune moartea violentă a tatălui său. Dar un ocol în comparație este atunci când, după scena fantomei, el se adresează lui însuși cu aceste cuvinte. *Că m-am născut pentru a îndrepta lucrurile.* [Actul 1, Scena 5] Monologul lui Hamlet este format în mare parte din digresiuni, dar este important să determinăm cum se raportează ele la sarcina principală.

VOCEA ȘI DISCURSUL FIZIC: Pentru a transforma cuvintele rostite în mesaje individuale pe scenă, este nevoie de o concentrare specifică. De fapt, nu trebuie să ne concentrăm asupra propriului nostru discurs, ci asupra impulsurilor raționale ale partenerului/partenerilor față de noi sau față de celălalt și dincolo de el. *„Trebuie să vedem impactul propriului nostru discurs în „oglindea” partenerului. Și este bine pentru că partenerul face același lucru”*⁷⁷. Acesta este lucrul care face ca un dialog să prindă viață.

DESPRE LITERATURĂ: Există regizori care cer „lectură integrală” la prima repetiție și există actori care se conformează. Este mai bine ca textul să se așeze încet, pe măsură ce procesul de repetiție se desfășoară, să se instaleze în memoria actorului și să se nuanțeze, să evolueze, să devină sufletească și instinctiv. Asta înseamnă aici că textul a devenit atât de mult al actorului încât este posibilă concentrarea „spre exterior” a discursului de care tocmai am amintit. Atunci când actorul ajunge la repetiție cu un text gata, începe munca sisifică de „tăiere” și reconstrucție, pentru a crea dinamica psihologică a personajului. Și aici este problema prompterului: trebuie? Nu ar trebui? Oricine se bazează pe prompter pentru a-și juca rolul nu va ajunge nicăieri. Cel mai bine este să nu existe niciun prompter, dacă toate personajele ajung într-un asemenea stadiu încât partitura de acțiune a rolului să cheme textul ca un fel de reflex condiționat. Fiți prezenți la repetiții și nu strică să stați în pătură în timpul reprezentațiilor și să urmăriți spectacolul cu un exemplu în mână. Desigur, acest lucru se întâmplă rareori în cazul amatorilor; de obicei, în timpul repetițiilor, unul dintre actori își asumă rolul de prompter, iar în spectacolele live, nu este obișnuit ca acesta să fie prezent.

Dar ce se întâmplă dacă în timpul spectacolului se închid jaluzelele și nu ne

⁷⁷ În: Ruszt, 38.p.

putem aminti textul. Dacă rămâi în prezent, este foarte rar să uiți replicile - dacă rămâi blocat gândindu-te „Doamne, nu-mi voi aminti următoarea replică”, atunci actorul riscă să se blocheze. Dar nu ajută la nimic să mă încurajez: ceea ce tocmai am făcut a fost groaznic, dar voi da tot ce am mai bun în următoarea scenă. În timpul spectacolului, să nu ne gândim la trecut sau la viitor! Doar la aici și acum! Care este antidotul? Să excludem toate gândurile și opiniile „civile”, să privim în exterior, să privim într-un mod neutru, „nu la public și nici la noi înșine în timp ce jucăm”.⁷⁸ Și cât de adevărat este acest lucru pentru actor! Eugenio Barba vorbește despre imobilitatea dinamică, care este latura fizică a aceluiași lucru. Deși nu mă uit la el, nu aleg niciunul dintre ei, dar trebuie să știu unde privește spectatorul în fiecare moment. Aceasta este o abilitate actoricească extrem de importantă. Nu sunt preocupat doar de mine, de starea mea, de jocul meu, ci simt locul meu în ansamblu, în întreaga compoziție. Această cunoaștere sporește prezența actorului, oferă o experiență valoroasă a modurilor în care poți fi prezent într-un mod concentrat chiar și atunci când nu joci, a ceea ce înseamnă să fii în acțiune ascunzându-te în inacțiune.

Repetiția nu este o ocazie de a memora textul. În caz contrar, în spectacol intervin multe contingente, soluții rezultate din incertitudinea textului (tempo de vorbire, pauze, gesturi forțate ale mâinilor). Dacă cineva are mari dificultăți de memorare, să împărțim scena în părți și să le repetăm separat. Această metodă poate părea îngrijorător de lungă și consumatoare de timp, dar nu este o pierdere de timp. Adesea este mai rapidă pentru a obține performanțe frumoase și adevărate. Dar cum memorăm? Este mai eficient să repetăm textul cu voce tare și nu să ni-l repetăm singuri, merită să-l memorăm ca dialog, pe fragmente, astfel încât să fie incluse și spusele partenerului, și să avem grijă să înregistrăm cuvintele finale. Textul trebuie memorat cu cuvintele finale. Este bine să se studieze cu un coleg actor sau cu un prieten, este posibil să se folosească o anumită tehnică pentru a înregistra replicile partenerului, lăsând locul nostru, cel mai bine este să se exerseze cu partenerul și să se treacă în revistă dialogul principalelor cupluri înainte de spectacol.

⁷⁸ Szabolcs Szőke: *Unchiul cântă muzică, Unchiul are picioare?* Pagina 48, Editura Dr. Kotács Book Publishing House, Piliscsaba, 2021.

Direcția procesului de repetiție nu este de a asambla un spectacol din detalii, ci de a găsi în fiecare detaliu firul care să facă legătura cu întregul. „Ceea ce este esențial în metoda „iterativ progresivă” a procesului de repetiție este tocmai procesul de compoziție, în care fiecare detaliu rezolvat [simțit rezolvat - R.J.] aparține unui întreg artistic. Actorul are nevoie de repetări periodice pentru ca fiecare moment să decurgă logic și coerent din celelalte în timpul petrecut pe scenă, din trecut până în momentul prezent în care simțim nașterea momentului următor, și astfel să concentreze într-un flux de viață timpul pe care trebuie să-l petreacă pe scenă.”⁷⁹ Dar aceeași secvențialitate face ca replicile să fie și dinamice și vii, adică faptul că reacția partenerului la ea este deja la lucru în noi în momentul rostirii ei. Iar răspunsurile noastre sunt „pregătite” mai devreme decât tăcerea interlocutorului nostru, numită și receptarea impulsurilor.

Tehnica de memorare este foarte asemănătoare, în „mici” proporții, cu memorarea unei poezii și apoi cu elaborarea ei. În memorare, trecem de la un rând la altul, de la o secțiune la alta, dar revenind întotdeauna la secțiunea anterioară, la textul precedent sau la început, pentru a „reconstrui” poemul în mintea noastră. Nu învățăm pur și simplu poemul, ci - în lipsa unui cuvânt mai bun - ni-l însușim, umplându-l cu instinctele și simțurile noastre, mai degrabă decât cu analize și interpretări raționale.

DESPRE COSTUME, MĂȘTI, MACHIAJ, RECUZITĂ

Nu asta este ideea, deși există spectacole și piese care nu pot funcționa fără ele. Și totuși... Am văzut odată un spectacol indian de Kathakali fără machiaj, coifuri și costume. Trebuie să știți că interpreții bărbați ai acestui gen [acum există și interpreți femei] învață tehnica din copilărie, petrec ore întregi la machiaj, își colorează albul ochilor în roșu, folosesc coifuri impunătoare și dansează în costume spectaculoase. Deoarece intervalul de timp al festivalurilor de teatru europene nu prea permite o pregătire atât de lungă, iar ei nu au avut bani pentru a-și transporta recuzita, au dansat în costume simple de repetiție și totuși au avut un spectacol impresionant.

„Actorul poate purta un costum, poate să-și facă o mască, își poate schimba

⁷⁹ În: Ruszt, pp. 42-43

vocea și postura, își poate ascunde sau transforma expresiile cele mai personale și cotidiene, dar aspectul exterior al rolului nu înlocuiește chipul unei persoane reale... Și poate că, în ciuda tuturor aparențelor exterioare, în spatele tuturor lucrurilor străine pe care le îmbracă, actorul rămâne el însuși. Pe scenă, toate ajutoarele exterioare sunt acolo doar pentru a facilita metamorfoza actorului, pentru a servi integralitatea reprezentării.”⁸⁰

Dar să nu încercăm să echivalăm instrumentele actoricești/obiective ale acestei minuni unice a artei teatrale indiene cu formele europene, deși, în esență - așa cum spun replicile lui József Ruszt - instrumentele materiale care stau la bază, adică prezența biologică/spirituală a actorului, sunt cele mai importante din spatele tuturor „măștilor”. Machiajul, cofura, peruca, barba și mustața, de fapt tot ceea ce este folosit pentru a schimba sau transforma chipul, nu poate decât să ajute în acest sens. Fața umană își pierde toată plasticitatea în lumina puternică a reflectoarelor, devine plată, și poate că este avantajos pentru actor să folosească machiajul pentru a-și pune în valoare propriile trăsături și pentru a-și sublinia caracteristicile naturale. Masca și machiajul, pe lângă faptul că îl ajută pe actor să joace, îi dau și încredere: dovada că pe scenă există o altă personalitate. O mască nu poate fi doar un obiect concret care este preluat fizic. Tot ceea ce ne punem pe noi înșine funcționează ca o mască: pălăria, machiajul, costumul, pantofii, geanta, florile, umbrela etc. Gândiți-vă la bogata serie de atribute ale lui Chaplin (pălărie cu boruri, jachetă, pantaloni scurți, mustață, pantofi mari, baston etc.!). *„Orice obiect concret pe care interpretul și-l pune pe el însuși acționează ca o mască, atâta timp cât interpretul îl poartă exclusiv în timpul piesei.”⁸¹*

Merită să ne amintim amintirile lămuritoare ale Robertei Carreri, actriță la Teatrul Odin, despre cum au apărut costumul și recuzita pentru personajul ei de teatru de stradă Geromino:

„În rucsac, în afară de câteva lucruri de vară, aveam o pălărie de sus pe care o cumpărasem cu câteva luni înainte dintr-un magazin second-hand..... Jan și Silvia⁸² [mă invitaseră la un festival de clowni] au fost încântați de

⁸⁰ În: Ruszt, 45.p.

⁸¹ În: Donnellan, 125.p.

⁸² Jan Ferslev și Silvia Ricciardelli - actori în Odin Teatret

sosirea mea și m-au rugat pur și simplu să mă alătur la interludiul lor comic de stradă... Silvia avea un acordeon, iar personajul lui Jan purta un frac negru și o pălărie de bowler. Eu aveam pălăria de sus cu mine. Jan mi-a împrumutat apoi unul dintre costumele ei. Avea 1,70 m și cântărea o sută de kilograme, așa că atunci când i-am pus pantalonii, cămașa și pantofii, efectul a fost destul de comic. Arătam ca un copil care îmbrăca hainele tatălui său. Pentru ca pantalonii lui Jan să nu cadă, mi-a împrumutat o pereche de bretele roșii de modă veche. Piciorul pantalonului era înghesuit ca să nu calc pe el... Am purtat pantofii fără șosete. Gleznele mele goale și subțiri formau un fel de pauză între pantofi și pantaloni. Drept cravată, am folosit o panglică de mătase neagră care îmi servea în mod normal drept păr, legată pe un fluture. În cele din urmă mi-am pus pălăria pe cap. Cu trei luni înainte, în inima junglei amazoniene, un indian yanomami îmi tăiașe părul /atât de scurt/ pentru a se potrivi stilului său... Am numit personajul Geronimo. Am găsit paie în lanurile de grâu proaspăt recoltate /în jurul locului de desfășurare a spectacolului/. Punându-mi un pai în gură, am decis că acesta îmi dă dreptul să tac. Mai târziu, când am început să folosim tehnicile sonore de strigare a păsărilor în timpul paradei de stradă, am obținut sunetul de rață, care a luat locul paiului și a devenit vocea lui Geronimo... Cred că purtarea pantofilor lui Jan, care erau atât de mari pe mine, a trezit spiritul copilăresc din mine. A fost ca și cum figura lui Geronimo ar fi crescut din picioarele mele, prin corpul meu, până la ochii mei.”⁸³

Actorul trebuie să își construiască și el un tip atunci când își conturează rolul, iar tipul este o imagine generalizată a diferitelor trăsături de personalitate, dar el trebuie să fie individualizat, adaptat la figura ascunsă în propria personalitate și care îi corespunde, adică la imaginea de sine. *Esența acestui proces creativ este TRANSFORMAREA. Astfel, el experimentează circumstanțele și eroul prin propria personalitate. Dar pentru că viața și aspirațiile eroului sunt determinate, actorul luptă împotriva lui însuși pentru a accepta personajul.”*⁸⁴ Actorul se privește apoi pe sine din perspectiva rolului și vede rolul din el însuși. În timpul acestui proces, personalitatea sa suferă un fel de

⁸³ „Geronimo a fost figura cheie”, fragment din interviul Tatianeii Cheminek cu Roberta Careri (traducere de János Regős) Szenárium, aprilie 2019

⁸⁴ În: Ruszt, 48.p.

resincronizare temporară. Este o tehnică pentru a realiza acest lucru la fiecare spectacol, printr-o „atașare” complexă care, în momentul intrării în scenă, se concretizează în inseparabilitatea dintre sine și rol, coexistând cu celelalte personaje și cu spațiul dramatic în care intră. Rust este foarte preocupat de analiza rolului, care trebuie să includă atât natura emoțională și spirituală a rolului, cât și, bineînțeles, definirea caracteristicilor sale externe. În timpul fazei de improvizație a repetițiilor - pentru că o astfel de fază este aproape inevitabilă pentru actorii amatori - se pot face exerciții speciale pentru a ghida căutarea vocii și a stilului de vorbire, pentru a „sculpta” și a mișca personajul cu ajutorul partenerilor de joc.

Un ocol:

Despre existența grupului actor

Actorul din spațiu - nu este înconjurat doar de obiecte, ci și de parteneri. Cum există actorul într-un grup? Cum creează o atmosferă? Când iese din „mulțime” și când se întoarce în ea? În ce fel pot actorii din fundal să direcționeze atenția publicului, indicând cele mai importante momente ale acțiunii? Care sunt modalitățile de a face un personaj să iasă în evidență dintr-un grup sau de a-l face pe altul aproape invizibil? Cum poți fi o prezență concentrată pe scenă și totuși să nu atragi atenția asupra ta?

Mișcarea și localizarea în spațiu.

Și în casă, oamenii așează obiectele și mobilierul în așa fel încât să creeze o mișcare și o utilizare cât mai liberă a spațiului. Cu cât sunt mai multe obiecte într-o casă, cu atât este mai dificil să te miști liber. Supraaglomerarea îl obligă pe ocupantul spațiului să se dezvolte și să se obișnuiască să se plimbe prin casă. Condițiile spațiale ale scenei au un impact serios asupra comportamentului actorului, și nu numai la nivelul mersului. Prin urmare, este o idee bună să se imite viitorul spațiu de repetiție cu un anumit tip de mobilier, delimitatori de spațiu și repetiții de mers pe jos la prima repetiție de scenă. *"Dacă actorul nu poate intra bine sau nu poate ieși bine, actorul nu este limitat doar în mișcarea sa, ci și în dezvoltarea liberă a elementelor pantomimice ale personajului."*⁸⁵ Dacă mobilierul și recuzita sunt prost amplasate în spațiu și este dificil să

⁸⁵ În: Ruszt, 65.p.

urci și să cobori de pe platforme, acest lucru poate paraliza actorul. Ar trebui acordată o atenție deosebită practicii de deplasare în spații în care există o transformare deliberată și conștientă a spațiului într-o „cursă cu obstacole”. Gândiți-vă la Winnie din *Winnie in the Hills* a lui Beckett în *Oh, Those Good Days*, sau la scenele cu pante abrupte, poduri și pivoți. Pentru a depăși și stăpâni astfel de „obstacole spațiale”, ar trebui să se ofere oportunități speciale de repetiție, chiar și în aer liber, în natură.

VII. COMPUNEREA UNUI SPECTACOL

Pentru a ilustra acest lucru, trebuie să ne întoarcem la întrebările de bază:

CE? - CU CINE? - UNDE - PENTRU CINE? CU?

Este întotdeauna un moment foarte important în viața unei trupe atunci când regizorul, adesea cu implicarea grupului, decide să prezinte o piesă de teatru sau să pună în aplicare o idee care a fost împărtășită, dar care este încă în faza de dezvoltare. Dacă doriți să prezentați o piesă de teatru clasic sau contemporan și nu sunteți 100% informat, merită să găsiți un dramaturg de teatru, un critic sau o persoană bine informată în acest domeniu și să îi cereți sfatul. Internetul vă poate ajuta, de asemenea, să alegeți o piesă de teatru. În acest scop, puteți vizita colecția de piese de teatru de pe site-ul web al Asociației Dramaturgilor Maghiari www.szinjatekos.org, dar și site-ul web al Asociației Dramaturgilor Maghiari Contemporani www.dramairok.hu, precum și Biblioteca Electronică Maghiară www.mek.oszk.hu vă pot oferi câteva idei bune dacă introduceți cuvântul piesă de teatru. Este important de reținut că, în cazul în care piesa este scrisă de un dramaturg contemporan sau de un autor care a murit în decurs de șaptezeci de ani, este important să verificați situația drepturilor de autor a textului, deoarece trebuie să se țină cont de acest aspect chiar și în cazul teatrului de amatori. De obicei, puteți face acest lucru prin intermediul Asociației ARTISJUS www.artisjus.hu/. Adresa lor de e-mail este info@artisjus.com. Și nu uitați de traducătorul piesei! Așadar, dacă apălați la internet pentru o piesă de teatru, fiți atenți! Din păcate, este destul de frecvent ca actorii amatori să pescuiască texte și scene dubioase de pe internet. Ei scriu „comedie, farsă, scenă de cabaret, dramă contemporană etc.” - iar ceea ce „aruncă” rețeaua este

pus la lucru fără control. În plus, nu este ușor să recunoști relevanța teatrală a unui text dramatic prin citirea lui. György Spiró spunea undeva că o dramă care este remarcabilă din punct de vedere literar-poetic poate să nu funcționeze pe scenă. Un text dramatic este cunoscut pentru că este alcătuit din texte mai simple, mai directe, mai obișnuite și mai bine spuse, dar și - și acesta este punctul crucial - pentru valoarea de acțiune a fiecărui cuvânt, frază și relație. Aș adăuga că fiecare manifestare textuală este bogată și variată în fond, sens și atitudine, pe care va trebui să le parcurgem în testele de analiză și memorie. Desigur, și aici excepția confirmă regula, o dramă shakespeariană sau a lui Sándor Weöres, deși bogată în virtuți poetice, este un text scenic dovedit. Dar este cu totul altceva să iei un clasic deja dovedit pe scenă decât un clasic al unui autor pe care nimeni altcineva nu a îndrăznit să-l pună în scenă. Și în acest caz, nu putem decât să vă sfătuim că, dacă în spatele acestei alegeri îndrăznețe se află o viziune regizorală și o inspirație puternică și profundă, precum și o companie puternică care să o realizeze, atunci merită să faceți pasul cel mare.

În cartea sa metodologică pentru amatori, Rozália Boros Brestyánszki Boros abordează cazul prezentării unui text al unui autor de acasă. *"Dacă aceste drame îndeplinesc cerințele de mai sus [fiecare cuvânt, propoziție și relație din ele are o valoare de acțiune R.J.], și putem verifica acest lucru în cadrul unor consultații profesionale, ar trebui nu numai să le prezentăm, ci și să încurajăm autorii să scrie noi lucrări scenice. În cazul scriitorilor interni, desigur, nu putem avea aceleași așteptări ca în cazul unei opere dramatice clasice, dar dacă scriitorul este talentat, atunci experiența scenei poate constitui un atelier incredibil de interesant în cadrul companiei. Acest lucru poate conferi spectacolelor ansamblului o aromă specială și poate produce un teatru unic și irepetabil, care le este propriu. O astfel de muncă de creație poate fi de o valoare excepțională."*⁸⁶ O metodă la fel de productivă poate fi aceea de a dezvolta un scenariu pornind de la o idee, o problemă care este o sursă de tensiune, prin improvizație, aproape în tandem cu spectacolul. Aici, trebuie respectat principiul „toată lumea este ascultată, dar cuvântul regizorului este final”, precum și faptul de a nu lăsa să curgă în grabă instrucțiunile și ideile

⁸⁶ Brestyánszki Boros Rozália, *Bazele teatrului pentru amatori*, Institutul Cultural Maghiar din Voivodina, 2009.20. p. [În continuare: Brestyánszki]; Internet: <http://adattar.vmmi.org/index.php?ShowObject=konyv&id=189>

fără coastă. În astfel de cazuri, îndemnul „Hai să încercăm”, „Hai să facem, nu să vorbim”, poate orienta procesul de repetiție în direcția corectă. Nu este neobișnuit să vrei să scrii un scenariu **bazat pe o operă epică**. Vă pot spune din experiența personală că acest lucru, deși foarte tentant, este poate cel mai riscant și cel mai "solicitant de abținere" dintre toate demersurile. Pentru că, deși o operă epică poate părea bogată în dialoguri și în răsturnări dramatice la prima citire, acest lucru nu determină dacă va rezista pe scenă (vezi romanele lui Dostoievski sau Rejtő). În cazul unui roman mai lung, cu mai multe fire de intrigă, trebuie să decidem unde și pe ce să ne concentrăm și să structurăm scenariul strict în funcție de acestea. Poate fi o scenă importantă din roman, iar de acolo se poate folosi un fel de tehnică de flashback pentru a desluși intriga - asta a făcut regizorul polonez Andrzej Wajda când a ales scena din romanul lui Dostoievski *Jumătatea minții ca* bază pentru adaptarea sa a scenei în care prințul Mîșkin și Rogojin se întâlnesc deasupra cadavrului Nastasiei Filippovna, care a fost ucisă de Rogojin. Cu cât un adaptor de roman încearcă să se încadreze mai mult în piesă, cu atât este mai greu să facă experimentul corect.

Două adaptări ale acestora ar putea fi instructive:

În cazul adaptării romanului "*The Fourteen Carat Car*", care mi-a fost comandată, și nu din proprie inițiativă, am fost sigur de tehnica narativă și de selecție: am renunțat la țesătura intrigii romanului, care este dispartă în timp și spațiu, și, așa cum se obișnuiește în cabaret, am încredințat această sarcină unui narator/conversaționist abil, Materialul cu adevărat umoristic se află în dialogul criptic. Dar care ar trebui să fie mesajul care se desprinde din spectacol, ideea care ține cap la cap intriga? Este acela că domnul Vanek, care întruchipează un comportament natural și autoidentitar, „păcălește” pe toată lumea și ajunge să distrugă și să catatonizeze o societate de ordine și disciplină, cum sunt ofițerii militari. Prin urmare, în locul lui Ivan Gorchev, l-am plasat pe domnul Vanek în centrul spectacolului și i-am atras pe toți ceilalți în câmpul său magnetic.

În cazul adaptării romanului "*Aventurile lui Don Quijote*", care are 1500 de pagini, dar care în cazul meu are șase personaje, primul pas a fost să reducem numeroasele personaje la șase tipuri: pe lângă cei doi protagoniști (Don Quijote și Sancho Panza), două personaje feminine (una, Dulcinea

cea casnică, cealaltă Oriana cea cu spirit liber), corespondentul (Paparazzo) care îl urmărește pe Don Quijote ca un cal de bătaie și, în sfârșit, un înțelept sobru, Bacalareus, care este hotărât să-l forțeze să revină în lumea „normală”. Întregul arc intelectual se bazează pe ideea - care nu este străină de ordinea episodică a romanului - că Don Quijote, care la început este sută la sută autohton în aventurile sale, este din ce în ce mai mult căutat de lume ca o celebritate pentru propriul său divertisment. Când își dă seama de acest lucru, el se răzbună și distruge teatrul de păpuși al maestrului Pedro. Public aceste două exemple proprii în speranța că ele pot ajuta la evitarea anumitor capcane atunci când se adaptează un roman pentru scenă.

Lucrul în continuare cu textul:

Extensie Drag-and-drop

Acesta este în principal cazul textelor dramatice clasice sau contemporane. În cazul unui corpus de texte, originale sau improvizate, sunt păstrate doar acele texte care sunt relevante și semnificative pentru spectacol și personajele sale. Există mai multe motive pentru aceasta: **contopirea anumitor roluri în funcție de numărul de membri ai companiei și de numărul de roluri care pot fi atribuite.** În astfel de cazuri, ar trebui să încercăm să lucrăm în așa fel încât cadrul caracterial al rolului în cauză să fie îmbogățit de textele preluate din celălalt rol. **Lungimea pură a piesei poate justifica, de asemenea,** o întindere, deoarece în cele mai multe cazuri spectacolul este planificat pentru o oră și jumătate, sau 2 x 1 oră este ideal dacă este jucat cu un interval. În cazul tragerilor, trebuie avut grijă, atunci când se combină rolurile, să se asigure că nu sunt omise informații importante, esențiale pentru intrigă. Cel de-al treilea și cel mai important tip de pull este atunci când devine clar în timpul repetițiilor că o replică este „de nespus, aruncând scena”. Dar se poate întâmpla și ca o întreagă scenă să ajungă în acest fel pentru că direcționează greșit linia principală a intrigii sau pur și simplu nu este necesară pentru conceptul nostru. Dar se poate întâmpla și invers: un pasaj sau un text eliminat anterior se dovedește a fi singurul lucru care face ca piesa să funcționeze. În astfel de cazuri, VIRTUTEA regizorului este indispensabilă: el sau ea trebuie să poată renunța cu curaj și determinare la tot ceea ce ar putea împiedica desfășurarea evenimentelor dramatice. Fie că lucrăm cu amatori sau cu

profesioniști, am insistat întotdeauna să am un fel de asistent polivalent, iar dacă nu era nimeni care să facă treaba, luam unul dintre actorii mai puțin stresați ai trupei. Trebuie să fii foarte atent cu propria rescriere și actualizare! Este tentant, mai ales în cazul pieselor care se desfășoară într-o epocă mai veche, să faci textul puțin mai contemporan. Dacă este vorba de un clasic, nu are rost să faci un efort, textul va fi doar mai prost, mai artificial și se va plimba pe actori. Teatrul este o artă de a fi prezent, de a fi chiar-acolo-și-acum, așa că putem avea încredere că, dacă piesa este puternică, va deveni „ea însăși” contemporană în spectacol. Experiența mea de neuitat și relevantă a fost reprezentarea studenților actori ai Atelierului de Teatru Kecskemét în 2019, care au adus pe scenă cu o energie contemporană strălucitoare textul antic al lui József Katona, *Distrugerea Ierusalimului*, adaptat de György Spiró. Este mai ușor atunci când există mai multe traduceri ale unui clasic. Depinde de concepțiile noastre și de alegerea stilului nostru dacă alegem o traducere a unei piese de Molière, Shakespeare sau Brecht, de exemplu, sau o traducere de János Arany, Ádám Nádosdy, Nagy Parti, Petri sau János Térey. În cazul unei adaptări de roman, actualizarea se poate face și prin combinarea improvizațiilor personajelor cu corpul operei originale. Aceasta este metoda pe care am folosit-o pentru producția mea cu *Aventurile lui Don Quijote*, menționată mai sus. Replicile naratorului din *The Fourteen Carat Carat au fost*, de asemenea, lucrate cu actorul în timpul repetițiilor.

Nu voi discuta separat, dar textul unui spectacol poate fi doar o pânză, o schiță pe care actorii o completează cu text în timpul unui spectacol live. Este ceea ce s-a întâmplat în cazul *commedia dell'arte*, unde, pe lângă temă, poveste și regulile jocului, cel mai important lucru este să se asculte unii pe alții, să creeze un „circuit”.

CINE?

„Actorul este sufletul spectacolului de teatru. Cine este actorul? Poate cel mai complicat dintre toți artiștii. El însuși este creatorul (pentru că el își modelează rolul), el este și instrumentul cu care creează (propriul corp și suflet) și tot el este și creația (figura de pe scenă care participă la spectacol).”⁸⁷

⁸⁷ În: Brestyánszky, p. 52.

Da, acum trebuie să vorbim din nou despre actorii noștri. În calitate de actori amatori, de obicei nu este ușor să „distribuim” o producție viitoare. Fie că suntem prea mulți și vrem să oferim fiecăruia un rol, fie că suntem prea puțini și suntem nevoiți să facem combinații de roluri sau alte compromisuri. Și apoi există dificultatea diversității personalităților și a competențelor profesionale. Este foarte rar să găsești o companie în care rolurile să fie perfect distribuite și nimeni să nu fie nemulțumit. Este o idee bună să ai o idee despre cine va juca ce rol atunci când se alege sau se scrie textul pentru spectacol. Dar se poate întâmpla, de asemenea, ca, având în mână un text gata făcut, să trebuiască să decideți în calitate de regizor invitat. În astfel de cazuri, este foarte important să vă familiarizați cu trecutul scenic al membrilor companiei, de preferință urmărind alte spectacole live sau, dacă nu există altă modalitate, din înregistrări video. Nu strică să ai puțină încredere în prealabil.

Dar haideți să aruncăm o privire asupra aspectelor de care trebuie să ținem cont la turnare:

- Capacitatea fizică a actorilor companiei noastre: fizicul, personalitatea și dinamica de grup (discutată anterior), capacitatea mentală, capacitatea de a învăța replici;

- În calitate de amatori, ar trebui să se ia în considerare faptul că, dacă cineva ar fi distribuit în rolul principal fizic - deși ar fi cea mai bună persoană pentru acest rol - dar, din motive familiale sau de altă natură, nu ar putea participa la repetiții în mod regulat și la timp. În acest caz, ar trebui să încercăm să găsim pe altcineva pentru rolul principal.

- Distribuția vârstei și a genului și piesa de teatru: problema vârstei este cu siguranță mai dificil de rezolvat în cazul spectacolelor pentru copii și studenți. Cine joacă rolul profesorului, cine pe cel al părintelui? De obicei, fie este invitat cineva din clasele superioare, fie este distribuit un elev mai matur. Dar și în cazul genului, mai ales în cazul actorilor băieți mici vedem mustăți, riduri, pălării de bărbați și pantaloni pictați cu eyeliner. Am văzut aranjamente asemănătoare și în cazul grupurilor de femei mai în vârstă. Aici, cheia este de a frâna supracompensarea genului lor, a vârstei, de a le întări încrederea în propria identitate și de a nu lăsa ca părerea celuiilalt gen despre ele să

determine interpretarea personajului. Când am atribuit rolurile feminine din propria mea piesă, Scufița *Roșie*, *Isterie familială*, unor actori bărbați, prima mea instrucțiune și prima regulă a jocului a fost ca aceștia să nu încerce să joace rolul femeilor, să se bazeze pe ei înșiși.

- Relațiile personale din cadrul companiei pot juca, de asemenea, un rol în procesul de selecție. Acest lucru a fost deja menționat pe scurt [a se vedea p. 67], acum câteva exemple concrete: când am făcut Don Quijote, cererea inițială a venit din partea lui Gábor Dióssi și Szabolc Szabolc Thuróczy, care doreau să joace rolurile lui Don Quijote și Sancho Panza ca buni prieteni, ca o reflectare a relației lor personale. Dar distribuția primelor piese ale lui Pintér - și pot spune acest lucru ca martor apropiat - a fost influențată și de relațiile din cadrul companiei. Rozália Brestyánszki Boros Boros abordează și alte relații personale. *Este posibil să gestionați conflictul personal sau discordia care poate apărea în cadrul companiei? Ce poate pierde sau câștiga producția din acest lucru? Cum influențează acest lucru intriga?*⁸⁸

- Acest lucru a fost menționat în altă parte, dar prezența relațiilor și ierarhiilor externe în cadrul companiei poate fi o problemă, iar în unele cazuri un avantaj: de exemplu, dacă primarul, șeful unei companii locale care sponsorizează sau o rudă joacă în piesă. Este bine dacă „persoana importantă” nu este implicată în spectacol din cauza statutului său și nu are așteptări de a avea un rol privilegiat. Am întâlnit această situație mai ales în trupele de teatru de la sate și din orașele mici, iar aceasta a avut, de cele mai multe ori, un efect pozitiv asupra activității grupului.

- Poate părea mic, dar trebuie să ne confruntăm și cu reticența actorului de a-și asuma rolul pentru că îl consideră mic, nedemn. Remediul este să avem grijă, acolo unde este posibil, să le oferim membrilor o varietate de opțiuni de roluri, să avem motive convingătoare pentru care am distribuit persoana în rolul respectiv.

- Dacă suntem mai mulți decât rolurile din piesă, trebuie să împărțim un rol. Acest lucru poate duce la situații dificile (cine este mai bun, cine poate juca mai mult, primul, al doilea etc.). Astfel de situații necesită o atenție pedagogică

⁸⁸ În: Brestyánszky, 53.p.

deosebită. Cel mai bine este să se lucreze în paralel și să fie prezenți ambii actori în timpul repetițiilor. Evident, nu ne așteptăm la „copy-space” de la repetițiile actorilor dublați, ci permitem ca individualitatea lor să se exprime în limitele rolului. Este posibil să ne asumăm un risc și să folosim un gest îndrăzneț împotriva distribuției (dar acest lucru poate fi doar rezultatul unui concept regizoral solid și niciodată din necesitate sau de dragul unei glume). În astfel de cazuri, îi oferim actorului un rol complet diferit sau, poate, contrar caracterului actorului sau rolului pe care acesta este obișnuit să îl joace. În cazul în care contraperformața este pur și simplu o chestiune de constrângere (pentru că, să zicem, nu a mai rămas nimeni altcineva pentru rolul respectiv), aceasta poate duce aproape sigur la jenă și, în cele din urmă, la eșec - pentru spectacol și pentru actor.

- În cele din urmă, merită menționat încă un caz, și anume cel al jump-in-ului. Nu vom intra în câte situații diferite trebuie să luăm o decizie rapidă pentru a salva următoarea performanță. Dacă se dovedește la timp, să zicem înainte de ora 12.00 în ziua spectacolului, se poate rezolva cu o repetiție pentru un episod. Pentru un rol mai fizic - dacă există un actor disponibil - cu siguranță va trebui să convocați o repetiție separată. Doi factori importanți pe care dublura se poate baza: într-un spectacol bun, ea va sări într-o producție cu o structură sigură și o piesă bine planificată, cu colegii săi actori și actrițe în jurul său cu mai multă atenție decât de obicei, uneori chiar ajutând la replică.

UNDE?

Răspunsul la această întrebare pare simplu, deoarece majoritatea actorilor amatori sunt „găzduiți” de o instituție culturală sau educațională, fie că este vorba de un centru comunitar sau de o școală. Acest lucru înseamnă, de obicei, că spectacolul este repetat în permanență sub regie. Dacă decorul original este foarte diferit de marcaje, iar actorii întârzie prea mult să se familiarizeze cu condițiile originale, nu se vor putea mișca în mod natural și obișnuit în el și nu vor putea folosi elementele de decor și recuzita așa cum au fost prevăzute, sau deloc, deoarece nu au fost integrate în spectacolul lor în timpul repetițiilor. Este mai bine să se conceapă condiții tehnice care să servească interesele spectacolului în mod sigur și intenționat și care să poată forma un tot unitar cu acesta.

Să trecem acum dincolo de întrebarea mai amplă „UNDE?”, adică de contextul geografic și sociologic în care lucrează grupul și de localizarea instituției care găzduiește ansamblul în cadrul unei municipalități, și să ne limităm doar la locul de repetiție și de spectacol, asemănător unei clădiri. Poate pare banal, dar trupa trebuie să se adapteze la modalitățile de organizare și funcționare ale instituției gazdă, de exemplu, la faptul că nu poate obține o sală de repetiții sau un interval orar decât prin aranjament, că trebuie să despacheteze după repetiții, că instituția se închide la ora x, că alte persoane repetă în paralel cu noi etc. Având în vedere că eu însumi a trebuit să adaptez programul de lucru foarte diferit al Teatrului Szkéné la viața unei instituții de învățământ superior, clădirea centrală a Universității de Tehnologie din Budapesta, timp de 31 de ani, poate că merită să împărtășesc câteva dintre experiențele mele. Cel mai important lucru aici este **diplomația**, ceea ce înseamnă să dezvolti o relație de viață cu oamenii care lucrează acolo, de la portar, femeia de serviciu, îngrijitorul, omul de ordine, omul de serviciu, până la directorul instituției, respectând poziția, munca, expertiza și responsabilitățile fiecăruia. În caz de conflict sau de tensiune, găsiți un compromis și o cale de ieșire care să fie acceptabilă pentru ambele părți. Repetițiile târzii, zgomotul, rearanjarea spațiului, depozitarea decorurilor, deschiderea și închiderea, permanența, curățenia suplimentară, alte programe pe scenă, în sală, toate acestea pot fi surse de tensiune. Regizorul, conducătorul grupului, nu este întotdeauna persoana cea mai potrivită pentru a gestiona conflictele. Este nevoie de calm, răbdare și empatie. Aveți o astfel de persoană în grup!

Repetiții într-o instituție publică de învățământ:

În școli, putem repeta în săli de clasă sau săli de sport în cele mai multe cazuri, împărțind echipamentul într-un spațiu restrâns pentru a pregăti un spectacol pe care îl vom filma apoi pe o scenă mare. În plus, copiii sunt expansivi, trebuie să se miște mult, ceea ce este o parte firească a realizării unei piese de teatru. Este aproape imposibil să repetăm scenele care îi mișcă pe toți. Dacă nu vrem să avem o clătinare precară în jurul scenei, ar trebui să ieșim pe coridoarele școlii sau, dacă este posibil, în curte. O tabără de vară poate face o mare diferență. Și aici, crearea unui mediu uman de susținere poate fi un ajutor important. Suntem mai norocoși dacă instituția culturală locală găzduiește un

grup de teatru studentesc. Acest lucru permite un amestec sănătos de vârste și școli, dar oferă și o infrastructură mai bună pentru muncă. De asemenea, înseamnă că „actoria” este îndepărtată de rutina zilnică a vieții școlare.

Repetiții și spectacole în instituții culturale și teatre:

Centrele comunitare mai mari oferă de obicei un fel de spațiu de repetiție pentru grup. Aici, în mod ideal, vă puteți instala pentru întreaga perioadă. În caz contrar, fiecare repetiție începe și se încheie cu o sesiune de împachetare. De obicei, nu ni se permite să urcăm pe scenă decât în ultima săptămână înainte de spectacol. Este o perioadă în care totul se încurcă: aducerea recuzitei, mersul pe jos, acoperirea, montarea decorului, luminile etc. Acesta este un adevărat test de cooperare și răbdare pentru companie. În timpul acestei „puneri în scenă”, trebuie să se acorde atenție și relației dintre scenă și sală: poziția publicului, de la scenă la scenă, de la scenă la scenă, de la scenă la scenă, din lateral sau în cerc; măsura în care acțiunea de pe scenă poate fi văzută; vizibilitatea și audibilitatea tuturor lucrurilor. Dacă este necesar, modificați rapoartele deja întocmite în funcție de cele de mai sus. Regizorul va încerca apoi să ajungă în fiecare colț al sălii și să observe repetiția de acolo.

În aer liber:

Aceasta are o literatură teatrală serioasă. Acum doar câteva puncte utile. De asemenea, este important să alegem unde vrem să fie scena, fie că este o scenă pe care o construim noi înșine, fie că este o scenă pe care o amenajăm în prealabil. Oricum ar fi, spectacolele noastre vor necesita cu siguranță o montare mai zgomotoasă, mai cINETICĂ și mai frontală. Nu contează dacă ne prezentăm în agitația unui festival de folk și încercăm să atragem atenția sau dacă suntem invitați la un teatru construit în aer liber. În acest din urmă caz, situația nu este foarte diferită de cea a unui spectacol în interior. Dacă planificăm un spectacol de stradă, vom amesteca improvizație, elemente de scenă, acrobație și muzică în proporții bune, iar ordinea acțiunilor poate varia în funcție de situație și de spațiu. Ideea este să folosim elemente spectaculoase și „zgomotoase”, costume viu colorate și recuzită pentru a menține publicul de partea noastră și pentru a-l face să se implice. [a se vedea amintirile Robertei Carreri! p.86]

Site special:

În prezent, există, de asemenea, spectacole într-o serie de locuri speciale. Persoane din instituții psihiatrice, persoane cu dizabilități, închisori și adăposturi pentru persoane fără adăpost se reunesc pentru a realiza sau găzdui spectacole la fața locului. Pentru astfel de întreprinderi, este foarte important ca un profesionist cu o bună cunoaștere a acestor diferite tipuri de devianțe să ne ghideze activitatea, astfel încât fiecăruia să i se atribuie o sarcină în funcție de starea și situația sa. Atunci când facem o prezentare, nu trebuie să "intrăm în grabă cu ușa deschisă". Ar trebui să fim întotdeauna conștienți de nevoile specifice ale publicului nostru și să ne consultăm cu persoane care cunosc instituția sau profesia în timpul repetițiilor.

CINE?

Da, trebuie să vorbim și despre audiență, despre destinatarul prezentării noastre. Este bine să avem mereu în vedere - deși suntem puternic tentați să facem acest lucru după o prestație primită cu răceală - că „spectatorul cu cap de hidră nu poate face nimic”, că ar trebui să ne învinovățim pentru orice.

Nimeni nu a fost mai specific în această situație decât Peter Brook:

„Așa că nu ar trebui să se spună niciodată că... publicul este rău. Este adevărat că uneori întâlnim publicuri foarte proaste, dar nu avem dreptul să spunem acest lucru; pentru simplul motiv că nu trebuie să ne așteptăm ca publicul să fie bun. Trebuie pur și simplu să recunoaștem că există publicuri ușoare și publicuri mai puțin ușoare. Dacă publicul este ușor, este un har din cer, un dar din cer, dar un public dificil nu este dușmanul. Nu este anormal. Dimpotrivă, publicul este rezistent în starea sa naturală, așa că trebuie să căutăm în permanență ceea ce îl excită, fără a pierde relația intimă cu conținutul și cu celălalt. Toate acestea, fără niciun fel de spectaculozitate, fără dorința de a plăcea cu orice preț.”⁸⁹

La repetițiile noastre, trebuie să avem mereu în vedere „punctul de vedere al spectatorului”, care, de obicei, se va afla pentru prima dată în fața spectacolului nostru. Iar acest lucru include evitarea pericolului reprezentat

⁸⁹ Peter Brook: *Le diable c'est l'ennui*, transcriere a unei conferințe de P. Brook (*Atelier du Chaudron, Cartoucherie de Vincennes, 1991*) tradusă de Mária Harangi, https://www.literatura.hu/szinhaz/unalom_a_veg.htm (în continuare: Brook)

de celălalt public, și anume **plictiseala**, pe care Peter Brook o consideră cel mai mare dușman al spectacolului. În timpul repetițiilor, mai ales atunci când spectacolul prinde contur, când aveți o viziune asupra întregii compoziții, asigurați-vă că există întotdeauna suficiente secrete nerezolvate, patroni neîmpușcați, surprize, răsturnări de situație neașteptate care să distragă/întoarcă intrigă, pentru a menține atenția publicului. Brook vede această sursă de pericol ca pe o creatură aproape demonică atunci când scrie: „*Plictiseala este cel mai bun ghid turistic pe care îl cunosc în această lucrare și cel pe care îl urmăresc mereu. Plictiseala, ca și diavolul, poate apărea în orice moment în teatru... Un mic nimic este suficient, ne pândește, sare la noi și este insașiabilă. Urmărește momentul pentru a se strecura neobservată într-o acțiune, un gest, o frază.*” Peter Brook a testat coeficientul de plictiseală al unui spectacol pe care îl pregătește în școli: „*Mergem acolo fără recuzită, fără costume, fără regie... imediat ce am făcut jumătate sau o treime din lucrare, testăm ceea ce am descoperit pentru a vedea ce îi interesează pe oameni și ce îi plictisește... Copiii nu au idei preconcepute, sunt interesați sau plictisiți, sunt solidari cu actorii sau nerăbdători*”.⁹⁰ Spectatorul trebuie să audă, să vadă și, pe scurt, să înțeleagă și să simtă ceea ce se întâmplă pe scenă, pentru că spectacolul este pentru el. Dacă nu îl poate percepe în mod corect, nu îl va afecta, chiar dacă scopul principal al spectacolului este de a produce un impact. Singura modalitate de a realiza acest lucru este să „trișeze” puțin. Există un anumit tip de naivitate în autoevaluare, în special în cazul grupurilor din mediul rural și din orașele mici, care au jucat în primul rând pentru publicul local, familiar, „fan”, și care au primit apoi cu consternare criticile sobrie ale publicului și juriului unui festival. Trebuie să ne pregătim și pentru asta, să pregătim grupul din punct de vedere spiritual în primul rând. O trupă de amatori trebuie să servească în primul rând propriul public local - nu să urmărească succesul! - iar dacă face bine acest lucru, cu siguranță nu îi va fi rușine să iasă din acest cerc îngust. Am văzut o mulțime de producții pentru copii și adulți realizate inițial pentru localnici, iar acestea pot fi o adevărată experiență teatrală într-o țară străină. Ar trebui să menționez, de asemenea, câteva lucruri de luat în considerare cu privire la implicarea publicului. Ca să fiu scurt, aș spune: nerecomandat. Nu doar pentru că consecințele sunt

⁹⁰ În: Brook, 11.old.

imprevizibile, ci și pentru că - oricât de ciudat ar suna - funcționează doar dacă este bine pregătit și planificat, ca și restul spectacolului. În caz contrar, „[C]onsulta doar o acțiune confuză, cu jumătate de inimă, în cel mai rău caz o rezistență furioasă, dar au existat cazuri în care spectatorul fermecat a început să se „modeleze” într-un mod intens și inexorabil... Comicul unor astfel de situații este contingent, incert, valoarea sa este discutabilă.”⁹¹ Interactivitatea în teatru este întotdeauna foarte riscantă și ar trebui folosită doar atunci când este inevitabilă și face parte integrantă din spectacol: performance-ul, acțiunea, teatrul de stradă, cabaretul, stand-up-ul sunt genuri în care poate fi un element natural. Dar trebuie să fim conștienți de faptul că spectacolul nostru, scena, este separat de public de o lume. Dacă ieșim printre ei, dacă strigăm sau invităm pe cineva pe scenă, vor exista consecințe. Primele pot distruge spectacolul nostru (un exemplu alarmant în acest sens sunt falsele „invitații la angajare” din spectacolele pentru copii - unde este vulpea?, ai văzut-o pe prințesă? etc.), iar cele din urmă pot avea ca rezultat un „efect Cipolla”: jenarea membrului ales al publicului, determinându-l să producă sau să opună rezistență - una este mai rea decât cealaltă! Dar, și aici, ar trebui să remarc că, dacă atmosfera generală a spectacolului dumneavoastră este de așa natură încât există un actor capabil în grup care poate să se acorde și să interacționeze cu spectatorul invitat fără ca inevitabilul joc al statutului [a se vedea cartea deja citată a lui Keith Johnstone, Capitolul despre *statut!* pp. 37-84] să se răstoarne în detrimentul spectatorului, atunci merită să încerci.

TEHNOLOGIE – ÎN CULISE

„Într-un spectacol de teatru, dacă există o șansă, există un întreg „aparat” în spatele actorilor. Adesea, publicul nu știe despre aceste mâini invizibile, dar un spectacol depinde foarte mult de ele. Acești oameni sunt adesea membri ai trupei, actori care nu joacă în producție sau care joacă un rol mic, și care, de asemenea, organizează, șoptesc, îngrijesc, machiază sau coafează actorii.”⁹²

Am lăsat discuția despre această zonă a condițiilor și efectelor multiple pentru final, deși experiența mea arată că atenția acordată acestora pătrunde în întregul proces de repetiție. În repetițiile amatorilor, toată lumea face totul,

⁹¹ În: Brestyánszky, 124.p.

⁹² În: Brestyánszky, 124.p.

actorii împart proporțional volumul de muncă, dar acest lucru funcționează fără probleme doar acolo unde există o atitudine nepretențioasă, umilă și respectuoasă față de ceilalți și față de teatru. În acest fel, spectacolul va fi rezultatul unei munci de echipă armonioase și coezive. O companie de amatori rareori are un tehnician de sunet și de lumini calificat, de obicei un „amator” cu experiență tehnică. La fel, persoana care se oferă voluntar să facă rost de costume, să le coasă, să le modifice, să le arate distribuției, să le aducă pe scenă - **asistentul!!!** Recuzita este, de obicei, rezultatul unei colecții colective. În acest din urmă caz, încercați să le „adoptați”, dacă este posibil, cel puțin pentru perioada în care jucați piesa. Am avut experiența neplăcută de a căra o valiză plină de obiecte la o reprezentație, când pușca a trebuit să fie luată de aici și uniforma militară de acolo. Bineînțeles, dacă nu există altă soluție, „Săracul fierbe cu apă”. Oricum, tot ce este al nostru - și nu trebuie spălat sau reparat - îl depozităm într-un singur loc, de preferință departe de traficul local cotidian. Dacă lucrăm cu tehnicianul instituției gazdă, trebuie să ne adaptăm la programul de lucru al acestuia, la faptul că angajamentul său față de grup nu este, de obicei, același cu al nostru, mai ales în cazul unui spectacol invitat. În general, tehnicienilor locali nu le place, sau chiar urăsc, să fie nevoiți să se ocupe de efectele de lumină și de sunet. Ar trebui să pregătim și să avem întotdeauna un scenariu pentru tehnicieni, cu indicii de sunet și lumină și, dacă în piesă există schimbări și efecte de lumină, un așa-numit **rider**, care include dispunerea decorului de scenă și amplasarea, orientarea și tipul de proiectoare.

LUMINA

Este mijlocul prin care direcționăm atenția privitorului, pentru că acesta se va uita acolo unde este luminos. Unghiul de iluminare trebuie să permită ca fețele să fie văzute în întregime. Dacă lumina este proiectată asupra actorilor sub un unghi abrupt, ochii actorilor vor fi în umbră, iar nasul lor va fi în umbră. În compoziția luminoasă, trebuie stabilite puterea, direcția și culoarea luminii, saturația acesteia [contează dacă un singur spot sau mai multe spoturi luminează un punct]. O lumină puternică este însoțită de umbre puternice, astfel încât figurile vor fi foarte expresive. Este recomandabil ca proiectoarele de lumină (reflectoarele) să arunce lumina în diagonală pe scenă.

Dacă este posibil, și dacă aveți o persoană dedicată, arătați-i proiectantului de lumini înainte de săptămâna de repetiții. În practică, acest lucru se face, de obicei, punând maestrul de lumini să facă un montaj de bază pe baza a ceea ce a văzut, care este apoi rafinat de la scenă la scenă, adăugând/adăugând noi lumini dacă este necesar, determinând luminozitatea etc. Configurarea luminilor este o muncă foarte complicată și de lungă durată, și chiar și în cazul unui spectacol cu invitați se face de obicei fără actori, dar putem apela la ajutorul unui actor răbdător (sau al unui asistent!) pentru a ne asigura că lumina cade unde și cui trebuie (cap, întreaga figură, grup). Prezența întregii companii duce la nervozitate, pentru că este o muncă neglijentă, foarte meticuloasă și plictisitoare. Mai ales pentru spectacolele cu invitați, evitați aceste două extreme! Dacă ajungi într-un teatru dotat profesional, regizorul „înebunește” adesea și vine cu o dramaturgie de lumini la care nu ar fi visat niciodată acasă, iar dacă este mai slab dotat, intră în criză și este incapabil să gândească luminile care pot fi realizate cu aparatura pe care o are la îndemână. Un spectacol de amatori trebuie să fie pus în scenă astfel încât să fie cât mai adaptabil din punct de vedere tehnic la circumstanțele schimbătoare.

ELEMENTE SONORE ȘI MUZICALE

Efectele sonore și introducerea muzicii sunt acum realizate în mare parte pe calculator. Este bine să avem o persoană dedicată pentru acest lucru. Cu toate acestea, nu este o idee bună să o lăsați până la sfârșit. Ca și în cazul celorlalte lucruri care trebuie achiziționate, trebuie mobilizați oameni. Ei trebuie să aducă muzică, efecte de spectacol, bineînțeles pe baza instrucțiunilor regizorului, iar la sfârșitul zilei trebuie pregătit un program de redare pentru tehnician. Tehnicianul de sunet, împreună cu regizorul, va marca în scenariul său indicațiile de redare la care trebuie să înceapă înregistrarea (el va nota și nivelul volumului). Într-un spectacol muzical, înregistrarea sunetului include înregistrarea instrumentală (instrumental) a melodiilor inserate, această **bază muzicală**, aici punerea la punct a set-up-ului (microfoane, microfoane, amplificator, boxe) este o sarcină foarte calificată. Cel mai complicat este atunci când vorbim de spectacole muzicale live, unde orchestra și actorii trebuie să fie configurați individual sau în grup. Suntem foarte norocoși dacă avem instrumentiști în companie. Haideți să îi exploatăm și să ne folosim de

abilitățile lor - cu moderație și gust, desigur! Dacă repetați o piesă muzicală sau dacă există părți vocale serioase în piesă - ceea ce este foarte des întâlnit în zilele noastre - să aveți un profesor de cor la repetiții, de preferință cu un pian. De fapt, faceți repetiții separate cu el! Obțineți baza muzicală autentică a piesei. Dacă compozitorul este contemporan - și din cauza drepturilor de autor - găsiți-l și cereți-i materialul sau, dacă a fost deja interpretată într-un teatru, întrebați teatrul. Evitați playback-ul integral, este o mare problemă dacă actorii cântă live și doar muzica vine de la un aparat. Iar înainte de spectacolele muzicale/cântece, nu uitați niciodată să CÂNTAȚI! - De preferință în prezența acompaniatorului sau a unui membru cu intonație absolută. Nu există o soluție mai dezamăgitoare și mai sub așteptări decât cântatul și acompaniamentul complet cu mașina. Din nefericire, am întâlnit această soluție și explicația că „copiii au fost atât de dornici să învețe musicalul cu muzică și dans” la spectacolele muzicale pentru copii și tineri adulți.

Ar trebui să se pregătească un scenariu separat pentru tehnicieni (sunset/lumină), cu un plan al sălii și o indicație precisă a excepțiilor pentru sunet și lumină.

ÎNCHIDEȚI

Am parcurs un drum lung în introducerea metodelor creative legate de actorie. Bineînțeles, nu există o rețetă universală pentru a crea un spectacol adevărat și eficient care să se aplice tuturor și tuturor lucrurilor. Cel mai important lucru este să nu copiem niciodată modelele gata făcute, ci să ne inspirăm întotdeauna de la membrii comunității și să găsim împreună cu ei calea către o anumită piesă sau sarcină teatrală. Sper că am reușit să vă ofer un ajutor util în acest sens.

Manuscrisul a fost închis la Budapesta la 28 martie 2023.

János Regős

LISTA DE LITERATURĂ:

Barba, Eugenio: *Theatre, Solitude, Craft, Revolt*, [trad. de R. J.] Mountain Press Aberystwyth, Uk.Wales, 1999.

Barba, Eugenio: *Papírkenu*, Kijárat Kiadó Bp. 2001.

Rozália **Brestyánszki** Boros, *Bazele teatrului pentru amatori*, Institutul Cultural Maghiar din Voivodina, disponibil online: <http://adattar.vmmi.org/index.php?ShowObject=konyv&id=189>

Brook, Peter: *Sfârșitul plictiselii (Le diable c'est l'ennui)*, transcriere a unei conferințe de P. Brook (*Atelier du Chaudron, Cartoucherie de Vincennes, 1991*), traducere de Mária Harangi, https://www.literatura.hu/szinhaz/unalom_a_veg.htm

Chemi, Tatiana: „*Geronimo a fost personajul cheie*”, fragment dintr-un interviu cu Roberta Carreri (traducere de János Regős) Scenariu, aprilie 2019.

Edina **Ellinger**: *Obiectul subiectiv, o investigație a jocului funcțional de obiect și Fazele de lucru creativ ale operei de artă a zânei nodurilor*, teză de doctorat, SZFE, 2017. manuscris!

Sándor **Fischer**: *Retorica*, Budapesta: Kossuth Könyvkiadó, 1975.

Sándor **Fischer**: *Arta vorbirii*, Editura Gondolat, Budapesta 1966.

Grotowski, Jerzy Jerzy: *Teatru și ritual*, trad. András Pályi, Budapesta.

Katalin **Honti**, *Commedia dell'arte, improvizație, teatru de improvizație*, Népművelési Propaganda Iroda, Bp.1982.

Recenzia lui Katalin **Honti** despre cartea lui Leith Johnstone - un instrument didactic pentru formarea directorilor de liceu, Népművelési Intézet, Budapesta, 1981.

Johnstone, Keith *IMPRO - improvizatia și teatrul* Casa de Cultură Publică, Tatabánya, 1993.

Károly **Kovács**: *Sinergia respirației și a sunetului în munca actorului*, Theatron, Budapesta, 2020.

Katalin **Lőrinc**: *The body as text*, OSZK, Budapesta, 2018.

Shawn, Ted, *Fiecare mică mișcare. O carte despre François Delsarte*, Dance Horizons, 1974.

Mejerhold, Vsevolod: *The Revizor*, analiză dramatică, cu o introducere de Andrea Tompa, revista SZÍNHÁZ, noiembrie 2008.

Ágnes **Ménes**: *Creația! - dramă stabilă*, în Tamás Jászay: *Teatrul de la etajul doi*, Teatrul Szkéné Nonprofit Ltd, Budapesta 2022.

Molnár Gyula: *Teatrul de obiecte: note, citate, exerciții culese de Gyula Molnár*. În: **Molnár** Gyula. Altorjai Erzsébet Zsuzsanna Altorjai, Theater der Zeit, Berlin, 2011.

Montágh Imre: *Tiszta beszéd*, Népművelési Propaganda Iroda, Budapesta 1976.

Imre **Montágh**: *LANGUAGE, The Art of Speech*, Múzsák, Budapesta, 1989.

István **Nánay**: *Breviarul educației actoricești* (Budapesta: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983)

Balázs **Perényi**: *Exerciții de improvizație*, Institutul de Cultură din Voivodina, 2009. Disponibil pentru descărcare: https://www.vamadia.rs/sites/default/files/2020-02/PERENYI_IMPRO.pdf.

József **Ruszt**: *Dramaturgie și actorie Népművelési Propaganda Iroda*, Bp. 1977.

Stanyislavsky, Kostantin: *Viața mea*, Teatrul Madách - Teatrul Nou SRL Budapesta, Traducere de Géza Staud.