

Forța artistică a expresivității corporale

Încep această scurtă analiză cu sublinierea faptului – absolut rarism – că avem în fața ochilor nu numai o lucrare academică în deplinul sens al binomului cercetare-aplicare, dar și un foarte condensat compendiu al artelor care însoțesc atât evoluția artei dramatice, cât și dezvoltarea metodelor didactice necesare însușirii mecanismelor ei.

Lucrarea *Actorul dincolo de cuvânt*¹ este o inspirată și documentată îmbinare a studiului practic cu o argumentare teoretică, care impresionează prin aspectul bine structurat, ordonat, clar și convingător. Totodată, abundă de informații precise și riguros așezate în ordinea cronologică a evoluției, fapt care ne îndreptățește să-i găsim un loc remarcabil în bibliografia necesară formării slujitorilor Thaliei.

Titlul volumului, sugestiv de altfel, ne poartă către cuvintele lui Leonardo da Vinci:

„Sufletul dorește conlocuirea cu trupul pentru că fără membrele acestuia n-ar putea acționa, nici simți”, enunț care subliniază simbioza perfectă dintre cele două componente fundamentale ale ființei umane, *corp* și *suflet*, elemente

care converg, se susțin și se completează reciproc în actul de creație. Acțiunea, gestul și mimica coexistă în același trup și, cu sau fără cuvinte, ne confirmă universul ascuns în interiorul ființei umane, căci avem o lume în afara noastră, dar un univers în propriul interior.

Punctul de pornire al volumului îl constituie întâlnirea. De această dată nu numai cu teatrul, ci și cu remarcabila influență intelectuală a celui definit sub sintagma „aristocrat al spiritului”, Gheorghe Achiței, eseist, estetician și teoretician român, profesor și rector al Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu” din București, personalitate a cărui studiu a contribuit la instituirea unui climat de deschidere în estetica românească postbelică, căruia, autoarea, în semn de omagiu pentru măiestria, rafinamentul intelectual și tactul pedagogic cu care a fost îndrumată, parțial, către dobândirea titlului de doctor în Artele spectacolului, îi dedică volumul de față.



1 Universitatea “Dunărea de Jos”, Galați, Facultatea de Arte



Ioana Visalon nu vrea să se prezinte cu o formulă unică de abordare a creației artistului de teatru, ci, din contră, vine cu onestitatea omului atins de pofta științei de carte, de studiu și de cercetare, fie că face referire la una teoretică (lucrarea de față reprezentând în mare parte teza de doctorat cu revizuri și adăugiri) ori alta practică (susținută cu observații desprinse din experiența unei practici aplicate) în calitate de actor și profesor, cu scopul de a evidenția acele preocupări îndreptate către frământările interioare care, după un întreg travaliu, se transformă în adevăr scenic.

Periplul supus atenției se îndreaptă către meandrele sinuoase ale artei teatrale, etalând o analiză pertinentă orientată către istoria și evoluția domeniului și aterizând cu grație în popasul final unde face o demonstrație, serios argumentată, în centrul căreia se află întreaga muncă a actorului. Mai precis, experimentul teatral are ca nucleu limbajul independent de cuvânt, modalitate prin care se prioritizează expresivitatea corporală ca forță artistică vizuală, bineînțeles alături de veșmânt (cu sens de costum) și lumină. Totuși, admitem ca prioritar gestul, dar trebuie să nu uităm că el are un nume, iar acela este cuvântul nerostit.

Trei capitole: *Un vehicul ce vine din trecut, În căutarea unui vehicul teatral mai rapid...* și *Pedagogie și experiment* (un atelier transdisciplinar) ne deschid drumul către cunoaștere și către formarea unui bagaj cultural obligatoriu sau absolut necesar pregătirii și devenirii artistice. Cu o lejeritate uimitoare îmbarcăm în vehiculul care ne transportă către originile fenomenului teatral, către acele tradiții care, indiferent de relația timp-spațiu, își păstrează sacralitatea. Interferează astfel două lumi, „lumesc și spiritual, între real și imaginar, între tumba carnavalescă și sacerdoțiu, între farsă și tragedie, între dionisiac și apollinic, când preot când mășcarici, adulat sau, dimpotrivă, hulit”, cum frumos citează autoarea, ipostaze prin intermediul cărora invizibilul devine vizibil călcând, de această dată, peste regulile precise ale ritualului regăsit în reprezentările elogiatoare adresate zeului cu mască, Dionisos, și admirând transformarea eliberatoare a actorului contemporan. Domeniul este vast și greu de cuprins în toată complexitatea lui, dar cu toate acestea intersectarea dintre istoria textelor dramatice și istoria practicii teatrale, în contextul creativ al spectacolului, este evidențiată de o dezbatere cu traiectorie precisă: *relația corp – costum – lumină*. Timpul și spațiul geografic propun simboluri, arhetipuri, curente teatrale, o lume pestriță care apare de nicăieri și dispare lăsând semne. De departe se evidențiază masca – componentă definitorie a veșmântului care conturează trăsătura fundamentală a caracterului în plină desfășurare și se disipează, dizolvându-se în 7 ani de experiment alături de trupa lui Dan Puric. Pot adăuga și invitația către o aprofundare a ideii de costum perceput ca o mască a trupului!

Primul capitol ne prezintă trecutul! Domină impulsul ludic ca latură primordială și esențială a actului creator și se revărsă într-o manifestare unde nu este loc decât pentru imagine, căci teatrul este prin definiție și o artă vizuală. Din pictura pe corp, ungerea trupului,

mască, veșmintele ritualice (primul veșmânt cu mesaj artistic), costumul de ceremonie și energia trupului se naște metamorfoza, iluzia și evadăm într-o altă lume. Povestea continuă cu anunțarea curentului *Commedia dell'arte* și cu teatrul latin și grec, forme care promovează tot mișcarea și arhetipurile. Astfel, ne intersectăm cu *mimus albus* (mimul alb) și *mimus centuculus* (mimul peticit) cuplu comic care se reinventează și este regăsit și astăzi în spectacolele de circ sub denumirea de domnul alb, Pierrot sau Louis, un manipulator dibace care savurează pofticios naivitatea și stângăcia lui August, clovnul pestriț. Veșnicia este de domeniul utopiei, căci decadența imperiului roman favorizează apariția pantomimei, formă de manifestare care înlătură total cuvântul și oferă exclusivitate exprimării prin intermediul gesturilor, a atitudinilor și a mișcării. Totul vine în detrimentul textului scris și al diminuării importanței cuvântului rostit ajungându-se chiar până la excluderea lui totală. Deci, se răstoarnă echilibrul, totul în defavoarea textului scris, a diminuării importanței cuvântului și a promovării tuturor formelor de comunicare vizuală. Transformările sociale aduc paradoxul și, bineînțeles, teatrul ca adversar al dogmelor religioase! Dar apariția misterele medievale restabilește ordinea și așază teatrul în drepturile lui, făcându-i loc chiar în interiorul celor care-l contestau. Astfel, prin forța lui de comunicare a devenit parte integrantă a ceremoniilor liturgice, din punct de vedere al elementelor plastice, a acțiunii și chiar a existenței predicatorului cu veșmântul său sacerdotal. Ca o cascadă de perpetue încercări costumul însuflețit de imaginația creatoare oscilează trecând de la sugestivele aripi de liliac ale îngerului decăzut, la ideea de animal-corp, continuând cu nuditatea acoperită de frunze ori de mușchi de pădure, urmând cu măștile simple sau supradimensionate sau cu veșmântul bufonului, personaj care însumează mai multe entități aflate la limita dintre omenesc

și animalic și care condamnă prin jocul său defectul-păcat și imoralitatea; doar prin comportamentul duplicitar încadrat între dezordine și nebunie mai poate transpare adevărul rostit. Ne îndepărtăm de *Commedia dell'arte* care își pierde strălucirea odată cu structurarea textului dramatic de către Carlo Goldoni, dar menționăm că ea rămâne în literatură și în practica teatrală și prin procedeul numit improvizație, un martor al originalității a cărei utilitate își găsește desăvârșirea în fiecare moment al creației. „*Commedia* s-a născut aici, acolo s-a simțit puțin rău, dincoace și-a revenit... și a murit dincolo. În ce mă privește, *Commedia dell'arte* nu a murit niciodată. Eu o simt încă învăluindu-mă în bogăția sa. Și pentru o infinitate de oameni de teatru știu că este la fel”, îl citează autoarea pe Dario Fo. Astfel, imaginile iluzorii germinează la nivelul minții și se revarsă într-o organică îmbinare de gesturi, acțiuni, mimică și cuvânt în creația autentică, deoarece „*Commedia dell'arte* este o formă de teatru care se bazează pe o combinație de dialog și acțiune, monolog rostit și gest executat, nu doar pe pantomimă. (...) doar cu sărituri, dănsulețe, schimonoseli și cochetării măștile nu fac un spectacol” – Dario Fo.

În finalul capitolului I ne apropiem de teatrul modern. Secolul al XX-lea prilejuiește apariția unor noi arte cu modalități specifice de expresie vizuală. Autoarea pornește într-un circuit din care fac parte Adolph Appia, personalitate șlefuită în creuzetul lui Wagner, care promovează necesitatea unității stilistice în dramă, stabilește primele principii ale scenografiei și plasează actorul în epicentrul artei dramatice. La fel ca și Eugenio Barba, adaug eu, crede în ideea viului prezent pe scenă cu scopul generării de raporturi și tensiuni vii atât cu spațiul, cât și cu timpul. Se face apoi saltul la figura emblematică a lui Gordon Craig, un răzvrătit al realismului scenic, care caută modalități de exprimare inedite, dar mai ales utilizează ecrane mobile neutre ca decor multifuncțional. Apoi

traversează fenomenul Bauhaus, face un popas asupra teoriei lui Meyerhold privind omul-mașină sau biomecanica – „Corpul este o mașină, cel care lucrează cu el este un mașinist” – și inevitabil găsește spațiu pentru Grotowski, Brook care aduce în atenție simplitatea relațiilor iar și iar, deoarece „jocul e să joci”, continuă cu Tadeusz Kantor și încheie capitolul afirmând ca o concluzie că teatrul „trăiește doar pentru spectatori aici și acum, este inovație și experiment în fața unui public viu”.

În căutarea unui vehicul teatral mai rapid este titlul celui de-al doilea capitol prin care se prezintă o alternativă a teatrului tradițional și o hotărâtă explorare, ca revoltă născută din lupta împotriva globalizării, a superficialității, a amatorismului, a pseudovalorilor și a societății de consum, care se îndreaptă spre cantitate în detrimentul calității. Producțiile oferite de lumea virtuală și audio-vizuală distorsionează mentalul oamenilor și-i plasează într-o zonă a limitării în care se complac refuzând astfel drumul către propria cunoaștere și dezvoltare. Având în vedere cele enunțate, putem concluziona că menirea teatrului devine dorința de legitimare a unei identități incontestabile și admite ca vitală întâlnirea reală între creator și consumator.

Odată cu interferența reciprocă a artelor, cercetătorul german Hans-Thies Lehman, fundamentează pe paradigma aristotelică *teatrul dramatic* bazat pe text scris și imitarea acțiunii omenești, în care prioritate are acțiunea și mimesisul. Experimentul – Dan Puric – așează la încolțit ideea, iar Ioana Visalon, prin implicarea ca actor, se alătură călătoriei către descifrarea laitmotivului lucrării, cele trei elemente: corp – costum – lumină. Orientarea către un limbaj comun universal presupune inevitabil întoarcerea la formele sacre, deoarece, așa cum afirma Peter Brook, sunt „anti-foste, anti-pretenție, anti-tradiție” și au valoarea de unicat. Dan Puric pune ideea și în slujba pantomimei, excluzând orice sonor cu scopul de „a forța corpul să-și reveleze întregul potențial

expresiv” (cf. Decroux), subliniază autoarea. Mai mult, cercetarea echipei românești se transformă și într-un demers pedagogic, cu scopul formării de discipoli; proiect îndeplinit căci autoarea lucrării, în prezent, este cadru didactic de specialitate în mediul universitar.

De reținut subcapitolul *Spectacol, Școală, Laborator!* Remarcabil start printr-un conglomerat de costume diferite ca stil, cu povești separate și energii diametral opuse, apărute ca urmare a unor colaborări cu scenograful Irina Solomon și Dragoș Buhagiar, care formează nucleul unei producții teatrale. Originalitatea genezei spectacolului demonstrează, dacă mai era necesar, că structura dramatică, scenariul prestabilit, își pierde importanța și valoarea, iar materia se modelează din idei transpuse în exerciții pe diferite teme, căci mimul nu poate vorbi despre tensiunile și contradicțiile care-i străbat existența, el este obligat să joace.

Experimentele care se succed confirmă preocuparea către aventura scenică unde totul este permis și prinde contur învăluind în mister printr-o energie subtilă. Alături de interpret și masca trupului său (costumul), lumina devine personaj și liant, implicând nemijlocit complicitatea publicului. Propria experiență cu masca, dezvăluie autoarea, atinge paradoxul, deoarece în ciuda constrângerii de ordin practic, i-a prilejuit eliberarea unor energii trupesti capabile să compenseze imobilitatea facială. Este excepțională relatarea „plângeți cu mâinile”, indicația lui Dan Puric la unul dintre spectacole! Imaginația a corporalizat punctând prin ritmuri și atitudini convenționale ipostaze ale suferinței. Mai mult, lumina, întreg eclerajul cu efectele speciale, distorsionează, comprimă sau hiperbolizează oferind imagini ale căror forme contrastează cu obișnuitul, povestește Ioana Visalon. Amplasarea luminii pe ultima rivaltă care descoperea mâinile muncitoarelor comuniste, contopită cu energia paradisiacă degajată de muzica aleasă, anula imaginea-corp și lansa perspectiva punctelor

fixe marcate de incertitudinea: anonimat sau mister? Modificările bruște de ritm, dispariții neanticipate, sincronul mecanic, acțiunea supusă tempo-urilor favorizează amplificarea potențialului emoțional-creativ al interpreților. Totodată, tehnica îndelung studiată permite dozajul între imitare și exagerare, oferă orientarea în spațiu și dezvoltă simțul distanțelor, totul direcționat către artă prin manipularea realității.

Analizând al doilea capitol descopăr *trinomul privilegiu – experiment – experiență*, întâmplare care nu își poate găsi concretizarea într-o instituție de repertoriu, ci doar într-o formă de coagulare a unor forțe care-și doresc evadarea din banalitatea lumescului văzut și știut, transformând cotidianul în imagini ale seducției vizuale și culminând în punctul final cu o metaforă teatrală. Este incredibilă și chiar de invidiat șansa unei implicări în aventura cunoașterii interiorității celei mai profunde a ființei umane de o asemenea anvergură prin inegalabila forță emanată de tot ceea ce înseamnă și reprezintă teatrul în grandioarea și generozitatea lui.

Capitolul al III-lea, *Pedagogie și experiment* (un atelier transdisciplinar) și ultimul, ilustrează aspectul anului 2008-2009, când, alături de studenții de la specializările actorie și film, începe un proiect care a vizat explorarea relației creatorului de imagine cu actorul și oferind prioritate: portretului fotografic și monologului interior al actorului; obiectului scenic – stimulent al creativității; motricii scenice și raportului de putere

între personaje; raportului dintre corpul actorului și lumină. Pe tot acest parcurs s-a axat pe conștientizarea expresiei fizionomice și a stimulilor psihici care determină acțiunea și invers, pe lucrul cu textul și în lipsa lui, pe declanșarea intențiilor și verbalizarea lor, pe deplasarea în spațiu și blocajul scenic. Totodată, refuză ideea de nuditate pe scenă, deoarece trupul gol este erotic, iar acest motiv aparține filmului, teatrul având cu totul altă direcție. Nuditatea parțială, în cazul studentului, avea drept scop dezinhibarea și conștientizarea importanței imaginii și a propriului trup în plasticitatea interpretării și a propriei personalități artistice.

Ioana Visalon, un actor care de-a lungul carierei a trecut prin toate etapele unei pregătiri, face parte din stirpea rară a artiștilor neliniștiți care se caută pe sine prin urmarea unor drumuri diverse. S-a lăsat sedusă de lumea personajelor, de experiment și fenomenul teatral în toată enigma lui, pentru ca apoi să revină în forță și să contribuie la formarea tinerei generații de slujitori ai scenei. Chiar dacă personajul durează mai puțin decât viața unui fluture, ideea de libertate pe care ți-o oferă scena și spectacolul de teatru rămâne inegalabilă. Ce trăiești pe scenă este unic, este experimental și imposibil de atins în cotidian.

Zbor înalt către desăvârșire!

Conf. univ. dr. habil. Otilia HUZUM

Universitatea de Vest din Timișoara