

Universitatea de Arte „George Enescu”

Facultatea de Teatru

Centrul de Cercetare - *Arta Teatrului. Studiu și Creație*

Simpozionul Național

Cercetarea Teatrală – limite și provocări

Coordonator proiect

conf. univ. dr. habil. **Anca Doina Ciobotaru**

Directorul Centrului de Cercetare Arta teatrului - studiu și creație

Organizatori

conf. univ. dr. **Raluca Bujoreanu Huțanu**, Decanul Facultății de Teatru

prof. univ. dr. **Anca Maria Rusu**, Director Școală doctorală Teatru

conf. univ. dr. **Octavian Jighirgiu**, Director de Departament Teatru

lect. univ. dr. **Anca Ciofu**

lect. univ. dr. **Ioana Petcu**

asist. univ. drd. **Ioana Bujoreanu**

asist. univ. dr. **Dumitriana Condurache**

cadru asociat dr. **Tamara Constantinescu**

VINERI - 27 februarie 2015

9⁰⁰ - 9³⁰ Sosirea invitaților, înregistrarea
9³⁰ - 9⁴⁵ Lucrări în plen (Sala Studio)

Cuvânt de început Decan conf. univ. dr. **Raluca Bujoreanu-Huțanu**, U.A.G.E.

prof. univ. dr. **Miruna Runcan**,

Facultatea de Teatru și Televiziune, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj Napoca

prof. univ. dr. habil. **Angelina Roșca**, Academia de Muzica, Teatru și Arte plastice, Chișinău

conf. univ. dr. **Ana Maria Nistor**, U.N.A.T.C. București

prof. univ. dr. **Anca Maria Rusu**, U.A.G.E. Iași

11¹⁵ – 11³⁰ Pauză de cafea

11³⁰ – 13³⁰ Continuă lucrările în plen

conf. univ. dr. **Ion M. Tomuș**, Departamentul de Teatru, Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu

conf. univ. dr. habil. **Alexandru Boureanu**, Departamentul de Teatru, Universitatea din Craiova

conf. univ. dr. **Daniela Hanțiu**, Departamentul de Teatru, Universitatea „Ovidius” Constanța

(articol susținut de conf. univ. dr. **Radu Niculescu**)

conf. univ. dr. **Anca Ciobotaru** – U.A.G.E. Iași

13³⁰ – 16⁰⁰ Pauză

16⁰⁰ Dezbateri pe secțiuni

A. Cercetare teatrală – teoretizare și aplicabilitate (Sala 50)

lect. univ. dr. **Ioana Petcu**, U.A.G.E. – *moderator*

lect. univ. dr. **Vasilica Bălăiță**, U.A.G.E.

conf. interimar **Violeta Tipa**, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău

dr. **Călin Ciobotari**

lect. univ. dr. **Alba Simina Stanciu**, Departamentul de Teatru,

Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu

lect. univ. dr. **Diana Nechit**, Departamentul de Teatru, Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu

lect. univ. dr. **Irina Scutariu**, U.A.G.E.

drd. **Fiodor Macovenco**, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău

asist. univ. drd. **Bogdan Lupeică**, U.A.G.E.

drd. **Victor Mihăilescu**, U.A.G.E.

dr. **Irina Dabija**

lect. univ. dr. **Ioana Petcu**, U.A.G.E.

SIMPOZIONUL NAȚIONAL

Cercetarea teatrală – limite și provocări

B. Arta scenică – principii estetice și contextualitate (sala Studio)
cadru didactic asociat dr. **Tamara Constantinescu**, U.A.G.E. – *moderator*

prof. univ. dr. **Mihaela Werner**, U.A.G.E.
 prof. univ. dr. **Aurelian Bălăiță**, U.A.G.E.
 lect. univ. dr. **Ligia Grozdan**, U.A.G.E.
 conf. univ. dr. **Octavian Jighirgiu**, U.A.G.E.
 asist. univ. dr. **Iulia Moraru**, U.A.G.E.
 lect. univ. dr. **Anca Ciofu**, U.A.G.E.
 asist. univ. dr. **Dumitriana Condurache**, U.A.G.E.
 drd. **Mihaela Gârlea**, U.A.G.E.
 prep. univ. drd. **Laura Bilic**, U.A.G.E.
 drd. **Beatrice Volbea**, U.A.G.E.
 asist. univ. dr. **Adrian Buliga**, U.A.G.E.
 asist. univ. dr. **Cosmin Iașeșen**, U.A.G.E.
 conf. univ. dr. **Alexandru-Radu Petrescu**, U.A.G.E.
 drd. **Croitoru Liliana**, U.A.G.E.
 cadru didactic asociat dr. **Tamara Constantinescu**, U.A.G.E.

SÂMBĂȚĂ, 28 februarie 2015

9⁰⁰ - 11⁰⁰ Cercetarea teatrală universitară - proiecții și perspective

Discuții în plen

conf. univ. dr. **Anca Ciobotaru**, Facultatea de Teatru, U.A.G.E. - *moderator*

11⁰⁰ – 11¹⁵ Pauză de cafea

11³⁰ – 12³⁰ Masterclass – lect. univ. dr. **Mihaela Bețiu**, U.N.A.T.C.
 „Metoda Violei Spolin și dezvoltarea ei în școala de teatru actuală”
coordonator lect. univ. dr. **Irina Scutariu**, U.A.G.E.

12⁴⁵ Încheierea lucrărilor Simpozionului

Cuvânt de încheiere Prorector prof. univ. dr. **Aurelian Bălăiță**, U.A.G.E.

VINERI - 27 februarie 2015

Lucrări în plen (Sala Studio)

conf. univ. dr. **Raluca Bujoreanu-Huțanu**,
U.A.G.E

Studiul *Sugerarea comportamentului uman - principiul estetic fundamental în arta scenică păpușărescă* propune o scurtă reflecție asupra motivației care ar trebui să îl impulsioneze pe un autor de spectacol în alegerea limbajului păpușăresc ca modalitate de exprimare.

prof. interimar dr. **Angelina Roșca**,
Academia de Muzica, Teatru și Arte plastice, Chișinău

Strategia provocativă a teatrului și gestul de depășire a limitelor

Atunci când teatrul militează pentru înnoire, provocativitatea devine strategie, iar gestul provocativ – tactică. Lucrul acesta este foarte vizibil în Noua realitate teatrală încurajată de Premiile Europa pentru teatru, dar și în experimentele curente de pe orbita locală. Autorul își propune să studieze gestul de depășire a limitelor în ansamblul altor gesturi (de distrugere a tabuurilor, de bulversare a vieții cetății, de testare a limitelor corpului, de incursiune în stările modificate de conștiință, de transcendere a limitelor existențiale). Anume lor le datorăm, mai întâi abolirea limitelor impuse de regimul comunist, apoi schimbarea de paradigmă de la teatrul dramatic la cel postdramatic. Atunci când teatrul este preocupat de experiența umană și manifestările spiritului uman, nimeni nu cutează să spună care sunt limitele lui. Nu tocmai același lucru se poate zice și în cazul când acesta este preocupat de modificarea mijloacelor de exprimare și de jocul fără reguli/hotare. Procesul teatral contemporan ne demonstrează: gesturile provocative de extindere a limitelor tot mai mult includ în câmpul teatral limbajul altor arte, realitatea înconjurătoare și cea digitală, politica, ziaristica, psihoterapia, reclama, sfera socială etc. E adevărat, cinematograful, televiziunea, întreaga paletă a artelor au demolat definițiile rigide a ceea ce este teatrul și i-au deschis noi orizonturi. E adevărat, că prezența documentului a salvat teatrul de falsitate. E adevărat că unii non-actori ai teatrului comunitar au dat peste cap sisteme sclerозate de instruire artistică. Dar tot atât de adevărat este că atunci când limitele sunt împinse excesiv, în acest câmp mixat cu de toate nu mai găsești componenta teatrului.

Acum gestul provocativ încă mai deservește teatrul. Dar dacă tendința în cauză se va accentua, identitatea teatrului va fi dizolvată. Va rămâne doar gestul. El va trăi doar pentru sine și va opera doar cu imagini și spații. Atunci și cercetarea nu va mai fi una a teatrului, ci a gestului artistic la hotarul șubred artă-viață. Hotar al incertitudinii, unde atacurile de la 11 septembrie sunt văzute de unii ca ”cea mai măreață opera de artă imaginabilă în cosmos” (Karlheinz Stockhausen).

prof. univ. dr. **Anca Maria Rusu**,
U.A.G.E

O cercetare – un dicționar

Cât de importantă și cât de folositoare a fost intensă legătura a teatrului românesc cu dramaturgia (dar și cu arta interpretativă) franceză ne-o dovedesc istoriile noastre teatrale, cercetările istoricilor teatrului, monografiile închinatе teatrului românesc în general și instituțiilor teatrale în particular, volumele de amintiri și evocări ale oamenilor de teatru, profilurile de actori, regizori și dramaturgi – o imensă bibliografie din care se desprind liniile de evoluție, cu perioadele de înflorire, de decădere, de revenire, de maturizare, de stagnare și de progres pe care le-a cunoscut creația teatrală românească. Lucrarea noastră prezintă motivația și dificultățile întâmpinate în

alcătuirea unui dicționar al dramaturgilor francezi montați pe scenele românești în secolele XIX și XX, dicționar necesar în primul rând ca act de cultură în sine, iar apoi ca dovadă a unei foarte largi și intense contribuții pe care literatura dramatică franceză a avut-o la evoluția teatrului românesc de la naștere până la conștiința de sine, la maturitatea absolută și la deplina autonomie.

conf. univ. dr. **Anca Ciobotaru**,
 U.A.G.E

Cercetarea – problemă sau soluție?

Relația cercetare – învățământ universitar este, astăzi, una axiomatică; nu trebuie demonstrată, dar guvernează întregul mecanism. Evaluările, clasificările, acreditările, toate cuprind referiri clare și numeroase la activitatea de cercetare a corpului academic. Întrebările și polemicile sunt generate nu de necesitatea sau sensul cercetării în cadrul învățământului vocațional - și, implicit, teatral – ci de viziunea asupra acestui tip de activitate și modul în care ea poate fi corelată cu cea didactică și de creație a cadrului didactic, altfel spus, cu specificul acestui domeniu. Problemele care apar, în interiorul său, sunt multiple și, în funcție de natura lor, pot avea cauze administrative, financiare sau pot fi generate de psihologia actanților, care – în fapt – construiesc și definesc sistemul. Se naște, astfel, întrebarea: este activitatea de cercetare științifică o problemă sau o soluție ce răspunde provocărilor contemporaneității?

conf. univ. dr. **Daniela Hanțiu**,
 Departamentul de Teatru, Univ. „Ovidius” Constanța

Antropologia Teatrală, unul dintre cele mai importante instrumente ale cercetării teatrale contemporane

Antropologia Teatrală este unul dintre cele mai complexe instrumente de lucru în laboratoarele de teatru din întreaga lume și care, acceptând conștiința actorului sau fiind dincolo de el, stă la baza tuturor metodelor practice ale artei histrionice. Eugenio Barba o definește ca fiind “studiul comportamentului scenic pre-expresiv care stă la baza diferitelor genuri, stiluri, roluri și tradiții personale sau colective în teatru” sau, cum ar spune Stanislavski, studiul naturii organice a tuturor oamenilor de artă, de toate naționalitățile și din toate epocile. În cadrul unei situații de reprezentare organizată, proiecția prezenței fizice și mentale a actorului are la bază o arhitectură elementară, construită pe pilonii meta-fizici ai unor principii diferite de cele ale vieții cotidiene. Înțelegerea, alinierea și disciplinarea corporalului și mentalului pentru a ajunge la starea de grație a acestei conștientizări a energiei pre- și post- mișcare se obțin cu ajutorul mai multor tehnici și a lucrului și provocărilor continue cu sine însuși. În teatrul oriental, această accedere la modalitatea perfectă de a întrupa starea de grație se petrece de-a lungul unei generații. Noi însă, nu avem acest lux și aici intră în scenă Antropologia Teatrală. Cu ajutorul ei, prin improvizații personalizate, un actor poate identifica, asuma și apoi reda, prin repetabilitate, energia pre-mișcării care-i asigură verosimilul scenic.

Destinderea musculară despre care vorbește Stanislavski este una artificială deoarece ea se instalează conștient numai după sau în timpul unei laborioase munci pre-conștiente la nivelul mușchilor. Arhetipul gestual este punctul central al focus-ului la care se referă Stanislavski, iar acest tip de concentrare trebuie antrenată la fel ca un mușchi, până când conștientizarea încordării sau relaxării musculare devine intuitivă, pre-expresivă. În acest fel, actorul poate atinge starea îndelung căutată de toți marii maeștri ai teatrului.

conf. univ. dr. **Ion M. Tomuș**,
 Departamentul de Teatru, Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu

Teatrul de stradă și rolul său în contextul contemporan al artei spectacolului

Festivalul internațional de teatru, ca instituție culturală europeană, cultivă și promovează, de câteva zeci de ani, un gen special de teatru: teatrul de stradă. Plecând de la problematica definirii locului teatrului de stradă în

contextul cultural actual, într-un postmodernism târziu, în care valorile sunt din ce în ce mai dificil de identificat și conturat, studiul de față își propune o trecere în revistă a acestui fenomen, ținând cont de particularitățile tipurilor de spațiu de joc, de diferitele categorii de public și, nu în ultimul rând, de diferitele tipuri de actori. De asemenea, ne propunem și o analiză a teatrului de stradă în contextul învățământului universitar de specialitate și al receptării sale critice. Una dintre primele (și cele mai importante) concluzii ale studiului este aceea că teatrul de stradă poate fi pe deplin funcțional în comunități urbane de dimensiuni mici și medii, unde atenția publicului nu este diluată de alte evenimente. Pe lângă toate acestea, ne propunem să demonstrăm cum teatrul de stradă este unul dintre cele mai importante motoare de regenerare urbană, contribuind la dezvoltarea economică a comunității, rafinând și definind gustul publicului pentru asemenea tipuri de spectacole.

conf. univ. dr. habil. **Alexandru Boureanu**,
 Departamentul de Teatru, Universitatea din Craiova

Personajul de teatru un pariu perpetuu

Studiul de față propune spre dezbateră o problematică mereu de actualitate în arta actorului și anume *construcția personajului de teatru*. Orice act de creație scenică, fiind circumscris zonei inefabilului și a gustului, reprezintă mereu o necunoscută în procesul de creație al artei actorului. Exprimând obiectiv această evidență, nu vom putea, totuși, niciodată evita subiectivismul, atât de necesar construcției scenice a unui rol în teatru. Astfel, limitele creației sale scenice vor reprezenta mereu marile provocări ale actorului din toate timpurile.

A. Cercetare teatrală – teoretizare și aplicabilitate (Sala 50)

lect. univ. dr. **Ioana Petcu**, U.A.G.E. – *moderator*

lect. univ. dr. **Vasilica Bălăiță**,
 U.A.G.E.

Pedagogia artistului angajat

Conform unei delimitări pe care Cristian Popescu a făcut-o în volumul său dedicat teatrului de după 1990, cercetarea teatrală este un aspect vital în condițiile clarificării continui a teatrului de la începutul anilor '90 încoace. Cercetarea teatrală ține de experimental și nu se revendică întotdeauna de la teatrul independent. Subvenția regulată și un cadru ce protejează artiștii pot ajuta în principiu, cercetarea prin programe speciale sau prin structuri aparte.

Odată cu regândirea teatrului în "Criza culturii", acesta se transformă din act eroic într-o rotiță din sistem; regizorii consacrați, ca și autorii dramatici își remodelează limbajul, în vreme ce artistul aflat la început de drum își caută motivația care să îl împingă spre expresie.

Considerăm că tocmai acest punct al căutării expresiei creează demersurile cercetării teatrale. Dovadă că după 17 ani de la căderea comunismului, instituțiile care formează actori creează un program prin care atestă abilități și competențe ale absolvenților în domenii variabile ale teatrului, pornind însă de la certificarea experiențelor individuale ale acestora de-a lungul timpului supranumit "Criza culturii".

Autoritatea Națională pentru Calificări, împreună cu Ministerul Educației, Cercetării, Tineretului și Sportului organizează într-un proiect european o platformă a calificărilor din învățământul superior, unde după ce sunt descrise competențele profesionale și transversale care descriu ocupațiile de actor, artist liric, suflor teatru, descriu și noile ocupații propuse, cum ar fi cea de pedagog teatral, prezentator Radio-TV, organizator spectacole și evenimente culturale, recuziter cu studii superioare.

Ne propunem să depistăm în activitatea de cercetare a unor absolvenți UAGE momentul zero în care aceștia și-au asumat funcția de rotiță în sistem pe calea proiectelor socio-culturale. Ne interesează în mod particular funcția de angajare artistică, precum și pedagogia care s-a creat în urma unor astfel de demersuri.

În acest scop am luat un eșantion constituit din trei absolvenți UAGE, prima și a doua promoție după reînființarea Facultății de Teatru la Iași (1994,1995): Radu Ghilaș, Cristina Chert, Doina Anca Ciobotaru. Cercetarea noastră are la bază interviul.

Argumentul articolului de față este activitatea personală de dezvoltare artistică prin proiecte socio-culturale în 2003- 2015. În toată această perioadă am aplicat cunoștințele din timpul facultății și am obținut altele, noi. Până să văd negru pe alb că practic o profesie ok din punctul de vedere al competențelor obținute în școală, am trăit cu impresia că profesez paralel cu teatrul, impresie întărită de lipsa de comunicare cu alți absolvenți asemenea mie, dar provenită și din aceea că teatrul lucrat pe linie socială este un instrument care ține strict de educație, fără valențe estetice, deci nerecunoscut ca fiind valoros în lumea teatrală.

conf. interimar **Violeta Tipa**,
 Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău

Teatrul de animație: premisele metamorfozelor

Evoluția vertiginoasă a tehnicii și a tehnologiilor digitale a produs importante metamorfoze în toate sferele vieții, inclusiv a artelor. Or, sub influența noilor media, teatrul este și el supus unor modificări în special în cea ce privește limbajul său. Primele influențe asupra limbajului teatral s-au produs după apariția filmului, al doilea val – odată cu apariția tehnicilor și tehnologiilor digitale, care au condiționat transformări de ordin estetic și tehnic atât în structurile produsului audiovizual, cât și în psihologia percepției actului teatral aflat într-un proces complex de interferențe.

În prezent interacțiunea cu tehnologiile multimedia produc schimbări radicale atât în arta teatrală, cât și în mecanismele de funcționare a acesteia. Teatrologul german Hans-Thies Lehmann se referă în mod special la Mediile în teatrul postdramatic, delimitând câteva forme de utilizare a mediilor în teatrul contemporan, clasificându-le în următoarele forme: întrebuințarea ocazională (simpla folosire a mediilor); mediile drept inspirație pentru teatru, pentru estetica sau forma lui; folosirea constitutivă pentru anumite forme de teatru. În sfârșit, teatru și arta mediilor se pot întâlni sub formă de instalații... Astfel experimentele în domeniul formatului și al limbajului, axate pe tehnologiile digitale, s-au soldat cu apariția noilor forme de spectacole ca teatru media sau teatrul vizual.

Practica ne demonstrează că și în teatrul de animație mediile audiovizuale își găsesc implementare: de la lărgirea hotarelor spațiale și temporale ale acțiunii prin fondaluri proiectate și secvențe video până la spectacole în formatul 3D. Ne propunem să abordăm modalitățile de utilizare a noilor media în teatrul de animație. Care sunt repercusiunile și perspectivele unor astfel de interacțiuni pentru viitorul teatrului și, în mod special, al celui de animație? Este oare necesar ca teatrul modern să păstreze identitatea teatrului de ieri sau să se lase pradă noilor tehnologii, concepte, estetici? Ori să apară un alt teatru (un high tech theatre după Lehmann) într-o nouă formă de interferențe și simbioze complexe pentru ca spectacolul teatral să devină un mecanism cât mai puternic ca să prezinte o convingătoare iluzie a realității?

dr. **Călin Ciobotari**

Însemnările unui fost doctorand...

În cercetarea de față îmi propun să inventariez și să analizez principalele probleme cu care m-am confruntat în cei trei ani de lucru la teza de doctorat. Este o experiență individuală despre care, însă, în esența ei, cred că este general valabilă pentru cercetătorul de teatru din România.

Lipsa unor traduceri la zi din studiile de teatrologie europeană, limitările financiare care te împiedică să faci deplasări profesionale, absența dialogului oficializat între cercetători cu preocupări similare, imposibilitatea de a te concentra strict pe cercetarea în care te-ai angajat, sentimentul unei singurătăți infertile pe care o are, constant, cercetătorul – sunt câteva din problemele majore cu care am avut de-a face.

Ironia din titlul comunicării – „Însemnările unui fost doctorand” trimite, desigur, la celebra piesă a lui Gogol, „Însemnările unui nebun”. În definitiv, a porni la drum într-o cercetare amplă, pe termen lung, presupune, în România contemporană, un dram de nebunie. E adevărat, o nebunie dintre cele mai frumoase!

lect. univ. dr. **Alba Simina Stanciu**,
Departamentul de Teatru, Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu

Direcții critice în dansul-teatral și dansul-performance

Două genuri spectaculare care stârnesc în ultimele decade interesul analiștilor este dansul contemporan și teatrul-dans. Teoreticienii încă privesc cu „prudență” acest fenomen, pe de-o parte datorită structurii „complicate” și gradului de dificultate sporit al spectacolului (atât ca producție cât și ca înțelegere), iar pe de altă parte datorită legăturii componentelor (regie, muzică, corporalitate, arte vizuale, etc.) cu baza practică și cu elementele de „gramatică” a dansului. Există două puncte de reper, două momente „cheie” pe parcursul secolului XX care au schimbat ireversibil mentalitatea asupra spectacolului de dans, fundamentale pentru înțelegerea fenomenului actual al dansului contemporan. Primul dintre acestea este analizat de un nume de prim plan al teoriei performative americane, Karl Eric Toepfer care oferă una dintre cele mai importante lucrări destinate expresionismului german (Austrucktanzen). Al doilea moment decisiv este analizat de personaje ca Sally Banes, Deborah Jowitt sau Roger Copeland, care explică fenomenul actual al dansului contemporan (pulverizarea în nenumărate formule legate de performance art, dans conceptual, legături cu body art, non-dans, etc.) fixând ca punct vital controversații ani ‘60 americani, și centrele Black Mountain College sau Judston Dance Theatre.

lect. univ. dr. **Diana Nechit**,
Departamentul de Teatru, Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu

Spațiul-celulă la textul monolog koltezian

În articolul de față, încerc, pornind de la corpusul de texte kolteziene și în special, textele monolog, să operez distincția între spațiu și non-spațiu, care derivă, în primul rând, din opoziția locului la spațiu. Pornind de la cercetările lui Michael de Certeau, din Invenția cotidianului, am stabilit diferențele între noțiunile de loc și spațiu, care sunt un preambul necesar analizei mele. La acest paralelism între loc văzut ca ansamblu de elemente ce coexistă într-o anumită ordine și spațiu ca și animație a acestor locuri prin deplasarea unui punct mobil, corespund mai multe referințe pe care voi încerca să le explic prin transpunerea lor la nivelul textului dramatic analizat. O pondere importantă în această analiză este acordată construcției personajului care, pentru a relua distincția propusă de François Regnault reprezintă mai degrabă subiecte decât caractere. Personajele kolteziene vorbesc, construiesc monoloage în text pentru a-și contura prin limbaj o identitate constantă care le permite să își ascundă agitația, incertitudinea interioară, prin arhitecturi verbale complicate. Contrar eroului din teatrul clasic, care, prin fiecare luare de cuvânt, dialog sau monolog, progresează spre ființa sa lăuntrică, vorbirea sau „vorbăria” personajului modern, koltezian, în speță, nu îl conduce niciodată spre deplina însușire a identității lor, înspre aflarea unei autenticități interioare. Lucrarea își propune un reperaj al indicilor topografici recurenți în piesele monolog kolteziene, care desenează un peisaj ce pleacă de la locul enunțării, reprezentat pe scenă, și este prelungit în locurile marcate în discurs.

lect. univ. dr. **Irina Scutariu**,
U.A.G.E.

Educație și autoeducație prin artă. De ce, cum, unde, când?

Sensul pentru care am formulat astfel titlul este de a sublinia întrebările care ne conduc spre autocunoaștere. În luna noiembrie a anului 2014 am avut o experiență profesională care m-a convins, încă o dată, de faptul că jocul este un instrument prin care putem să educăm și să ne autoeducăm continuu fără a înceta să fim

noi înșine. În calitate de trainer, am desfășurat un atelier numit Tehnici teatrale în educație. Participanții aveau profesori de la licee din București și din țară. Erau profesori de limba română, de limba engleză, care aveau nevoie de alte tehnici de a atrage atenție elevilor asupra învățării. Articolul vine să puncteze interesul profesorilor specializați în diverse domenii pentru un domeniu nou, ca cel al improvizăției, care, implementat în maniera lor de predare poate schimba mentalul elevilor, al studenților și, de ce nu, al societății. Întâlnirea era adresată celor care au, tangențial sau nu, legătură cu arta actorului, în speță cu improvizăția, și care realizează spectacole de sfârșit de an cu elevii lor. Prezența psihologilor din școli și licea a fost extraordinar de interesantă și de binevenită. Ei îi cunosc pe elevii de azi, sufocați de programe analitice stufoase și afectați emoțional. Ei pot fi viitorii studenți ai universităților noastre sau cei care vor forma societatea de mâine. Workshop-uri pe această temă capătă, din ce în ce mai mult, un real interes în mai toate domeniile de activitate pedagogică.

drd. **Fiodor Macovenco**,
 Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău

Specificul evoluției teatrului televizat de păpuși Prichindel

Comunicarea de față propune o privire de ansamblu asupra evoluției teatrului televizat de păpuși Prichindel din cadrul Televiziunii moldovenești. Fondat la 27 ianuarie 1967, timp de peste trei decenii colectivul teatrului a montat peste 120 de spectacole și peste 1200 de înscenări a câte 15 minute, formând un repertoriu impunător predestinat copiilor de toate vârstele.

În prima perioadă de activitate spectacolele se deosebesc prea puțin de cele ale unui teatru obișnuit, spectacolele se transmiteau în direct din studioul televiziunii, păstrând mai mult sau mai puțin originalitatea.

A doua perioadă de dezvoltare în timp și spațiu se caracterizează prin faptul că arta acestui teatru devine mai dinamică, mai cultă datorită posibilității de a imprima coloana sonoră a spectacolului pe banda de magnetofon. Această imprimare-montare audio a exclus sunetele întâmplătoare inevitabile ale microfoanelor din studioul TV, dar și a permis o cronometrare exactă până la secunde.

La a treia perioadă de evoluție, grație dezvoltării tehnicii și tehnologiilor TV, spectacolele se distanțează mult de cele tradițional teatrale, având o apropiere vădită cu filmele de animație cu păpuși. S-a ajuns la aceste rezultate datorită preschimbării piesei de teatru în scenariu cu cronometraj, a montării în prealabil a fonogramei cu coloana sonoră (text, muzică, sunete) și consecutiv a filmării imaginii cu mai multe camere de luat vederi integral sau pe tablouri. Ultima instanță montarea pe baza scenariului.

Această producție nu mai poate fi comparată cu un spectacol păpușăresc de teatru ci mai curând cu un film de animație. El, acest spectacol-film (film-spectacol) rămâne a fi un produs intermediar, creat rapid în timp, între spectacolul teatral al scenei și filmul de animație cu nimic mai prejos în estetica artelor păpușărești.

asist. univ. drd. **Bogdan Lupeică**,
 U.A.G.E.

Argument pentru un nou tip de antrenament

Arta luptelor scenice poate fi definită ca o știință pentru că mecanismul prin care se practică este subordonat unor reguli certe, fondate pe rațiune, cu mișcări precise, calculate, măsurate și poate fi supus analizei. Este o artă, totodată, pentru că în structurarea lor se are în vedere impactul asupra spectatorului, integrarea sa în estetica spectacolului, prin contopirea tuturor regulilor scenice cu însăși natura studentului care le aplică. A cunoaște, a înțelege regulile luptelor scenice echivalează cu știința reproducerii lor în anumite condiții, bine definite, proprii unor momente de viață, legate de materializarea idealului propus de personaj. Viitorul actor trebuie să înțeleagă resorturile psihologice ale personajului, motivațiile implicării sale în lupta de acțiune dramatică. Astfel, antrenamentul propus implică o dublă perspectivă, istorică și tehnică, ce vizează conștientizarea actorului în formare asupra faptului că antrenamentul specific luptelor scenice, permite reglarea calităților motrice și fiziologice, dar și dezvoltarea capacității de concentrare, atenție, creativitate.

drd. **Victor Mihăilescu,**
U.A.G.E.

Limite și provocări în învățământul teatral preuniversitar

Sintagma „cercetare teatrală” trimite, cel mai adesea inconștient, la superlativul ei. O cercetare teatrală adevărată este de obicei o teză de doctorat, o lucrare, un studiu, un articol sau un material care de regulă prezintă rezultate, concluzii, în cel mai bun caz descoperiri sau inovații în una dintre ramurile de interes ale fenomenului teatral. Însă este trecută cu vederea o formă de cercetare teatrală mai puțin definitivă, mai puțin idealizată, dar cât se poate de legitimă - pedagogia teatrală. Ce altceva este activitatea la catedră a unui profesor de teatru, decât o amplă și permanentă muncă de experimentare, de adaptare, de transformare și de inovare, întocmai ca aceea depusă de un cercetător? Prezentul articol aduce în discuție așadar câteva dintre particularitățile învățământului teatral preuniversitar. În relativ scurta sa istorie, acest sector al educației teatrale a încercat să-și definească un statut propriu și o existență în consens cu direcțiile generale ale învățământului vocațional, în a cărui ofertă educațională se regăsește. Ce îi lipsește deocamdată acestui domeniu este un limbaj operațional comun, o paradigmă funcțională omogenă care să asigure formularea unor descriptori de performanță și a unor obiective operaționale transdisciplinare. În acest sens, fundamentele acestui tip de pedagogie trebuie permanent dezbătute, nu cu fermitatea convingerilor, ci cu neliniștea îndoielii. Încă la adăpost de rutina instituțională și de inerția proiectării didactice formale, dificultățile învățământului teatral preuniversitar se dezvăluie ca limite și provocări în același timp, motiv pentru care analiza lor devine cu atât mai oportună.

dr. **Irina Dabija**

Perspective critice în abordarea structurilor specifice textului dramatic

Organizarea textului dramatic diferă mult de cea a romanului. În timp ce acesta din urmă oferă multiple prezentări și descrieri, ce pot fi detaliate, chiar amănunțite, textul unei piese de teatru se supune unor reguli fixe, ce îmbină două aspecte diferite și nedisociate: dialogul și didascaliiile, acestea din urmă fiind una dintre structurile dramatice specifice pe care am dori să le aprofundăm. Importanța acestora poate trece neobservată, doar lipsa lor trezind nemulțumirea cititorului prin absența unor informații esențiale sau suplimentare pentru înțelegerea deplină a operei. Această omitere poate fi intenționată, dramaturgul dorind să lase libertate imaginației și fanteziei cititorului și regizorului.

lect. univ. dr. **Ioana Petcu,**
U.A.G.E.

Estetica teatrală, câmp de pregătire pentru tânărul cercetător

Materie încadrată de curricula universitară între cele teoretice, Estetica teatrală are în fapt rezultate precise, chiar în practica scenică. Disjunția, însă, dintre aparența teoretică și abstractă față de aspectele materialiste și imediate ale acestui obiect are efecte dăunătoare atât la nivel de conștientizare, cât și în privința viitorului disciplinei în sine la nivel teatral. Azi când scena se transformă într-o expoziție de imagini în mișcare, ne punem problema, pe de o parte, ce sens capătă cuvinte precum „estetic”, „estetizant”. Pe de altă parte, ne interesează ce instrumente realmente folosite în procesul creației poate oferi obiectul Esteticii pentru ca studentul să fie atras de ceea ce ar trebui să aibă prioritar importanță în acest nou context socio-cultural: cercetarea. Demersul nostru se axează pe o analiză intercalată a studiilor (destul de puține la număr, din punctul nostru de vedere), dar și pe una a realității din sala de curs prin citirea în ansamblu a chestionarelor aplicate pe studenți.

B. Arta scenică – principii estetice și contextualitate (sala Studio)

cadru didactic asociat dr. **Tamara Constantinescu**, U.A.G.E. – *moderator*

prof. univ. dr. **Mihaela Werner**,
U.A.G.E.

Travestirea personalității în viața scenică a personajului – transfer temporar sau alternare a personalității?

Din punct de vedere conceptual, orice construcție dramatică este un travesti; acesta presupune interpretarea unui rol masculin de către o femeie sau a unui rol feminin de către un bărbat. Ca locuțiune adjectivală și adverbială, “în travesti” presupune o deghizare sau modul de a se deghiza pentru a juca un rol opus sexului (variantă rară “travestire”, din francezul travesti = acțiune, rezultatul fiind travestirea). Față de deghizare cuprinzând o mască și o camuflare, încât să poată fi redus, disimulând, ascunzând, camuflând din francezul deghize și față de “a masca”, travestiul pune pe primul plan înfățișarea falsă, fie datorită fizionomiei, fie datorită expresiei vocale, fie insistând pe ascunderea personalității și pe sustragerea de la cea reală.

prof. univ. dr. **Aurelian Bălăiță**,
U.A.G.E.

Cu mască și fără mască la Teatrul Masca

La Teatrul Masca se defășoară cea de a 25-a stagiune din bogata sa existență. 2015 este, prin urmare, un an jubiliar în care se sărbătorească multe izbânde artistice. La începutul lunii februarie am avut privilegiul de a fi invitat la premiera spectacolului *Parapanghelos*, în regia lui Mihai Mălaimare. Cu această ocazie, fosta sală Jaques Lecoq a căpătat o nouă înfățișare și a primit și noul nume de Café – Teatru Masca.

Reprezentarea a fost construită ca un cabaret după *Cânticelele comice* ale lui Vasile Alecsandri, din intenția anunțată a regizorului de a îmbina cât mai bine și mai comod emoția, replica acidă și umorul. Spectacolul a beneficiat de o echipă de concepție și de antrenament numeroasă, alcătuită din specialiști experimentați în diferitele arii de expresie ale artelor spectacolului. O grijă deosebită s-a acordat asupra elementelor scenice vizuale. Atmosfera intimă este asigurată, din capul locului, de organizarea sălii de spectacol ca un cabaret, în care fiecare spectator își găsește locul la o măsuță, putând să beneficieze și de o consumație specifică unei cafenele. Măștile și costumele care au închipuit personajele lui Alecsandri evoluează pe o scenă delimitată la podea de benzi luminoase, perdele de fum și contrastează cu fundalul pe care urmărim proiecții concepute pentru fiecare recital în parte. Puțini sunt acei care știu că actorii din *Parapanghelos* sunt pe drumul devenirii lor artistice, fiind cu toții studenți în anul al 2-lea la Facultatea Hyperion, discipoli ai lui Mihai Mălaimare – profesorul de clasă. Ei caută să epuizeze evantaiul de posibilități cu care au fost înzestrați sau pe care le-au dobândit, căci Teatrul Masca le-a oferit o oportunitate practică artistică de profil și afirmarea într-o producție inclusă în stagiunea de spectacole. Ei cântă și dansează pe o muzică originală (semnată de Gabriel Basarabescu), rostesc textele celebre, adaptate timpului nostru, mânuiesc păpuși, combină diferite elemente ale teatrului de animație, fac chiar jonglerii. Am zice că regizorul și-a găsit aliați în căutarea unui teatru total. Cu histrionism, ei reușesc să întruchipeze personaje diferite, folosind sau nu măști, valorificând costumele foarte expresive realizate scenograful Anca Albani împreună cu mai mulți studenți de la Universitatea Națională de Arte din București. Pentru calitățile și performanțele etalate, interpreții sunt tratați, atât de cei din teatru, cât și de public, ca veritabili profesioniști ai scenei. Spectacolul emană un aer de prospețime, alimentat de entuziasmul echipei, și demonstrează că personajele lui Alecsandri, cu sau fără mască, sunt încă încă vii, trăiesc printre noi.

Cu ocazia acestui eveniment, Teatrul Masca a primit, din partea Universității de Arte ”George Enescu” din Iași Diploma de excelență pentru contribuții excepționale la dezvoltarea și afirmarea culturii românești. Maestrul

Mihai Mălaimare, actor, regizor și profesor, a fost distins cu Diploma de excelență pentru merite deosebite în promovarea valorilor teatrale și pentru implicarea în formarea tinerilor artiști. Ambele distincții au fost oferite în deschiderea spectacolului – premieră *Parapanghelos*, în ziua de 6 februarie 2015.

lect. univ. dr. **Ligia Grozdan**,
U.A.G.E.

Dansul si Teatrul de Animație

Animația modernă, amuzantă și neliniștitoare prin corporalitatea păpușii, a marionetei și obiectului animat, concurează corporalitatea actorului viu. Animatorii nu știm dacă aparțin „breslei” balerinilor, marionetiștilor, păpușarilor, mimilor ori, pur și simplu, au abilități și talentul cerut de fiecare dintre aceste forme de artă. Dacă obiectele, de la cele mici, insignifiante, la cele mari, acaparatoare, pot în orice clipă să se metamorfozeze în altceva, bizar și neobișnuit, oamenii care sunt partenerii acelor obiecte (ori mânuitorii lor din umbră) trebuie să plutească și ei, sau măcar să dea senzația că, în clipa următoare, vor intra într-o stare de zbor. Fascinează expresivitatea corporală care, prin bogăția imaginilor ce ne bombardează percepția, suplinesc absența cuvântului. Înrudirea dintre marionetă, păpușă și obiectul supus animației le acordă acestora o corporalitate care rivalizează, prin prezență și plusul de semnificație, cu însăși corporalitatea viului a actorului- dansator - mânuitor.

Modelarea expresivității corporale a viitorilor artiști în arta animației este o necesitate. De la starea de fapt a metodei și modalităților de lucru cu studenții-viitori actori, vom avansa spre o stare dorită. Folosind „depozitul” de idei referitoare la dansul pentru teatru, aparținând marilor creatori de școli teatrale, extragem reflecții care îndeamnă la regândirea unei programe analitice, care să țină cont de specificul și dificultățile pregătirii mânuitorilor de păpuși și marionete.

Programa analitică pe care am gândit-o pentru studenții de la specializarea Arta Actorului Mânuitor de Păpuși și Marionete are menirea de a optimiza pregătirea viitorilor mânuitori prin structuri speciale din Dans.

conf. univ. dr. **Octavian Jighirgiu**,
U.A.G.E.

Exercițiu spectacologic pe un text dadaist

Atunci când cuvântul se abstractizează, el devine mai sărac în miza semantică, în esența sa? Este întrebarea de la care am pornit căutările artistice pentru proiectul „La Deuxième Aventure (céleste) de Monsieur Antipyrine”, operă compusă de prolificul și inspiratul muzician Ionică Pop, pe un libret de Ion Pachia Tatomirescu. La baza libretului a stat piesa omonimă a lui Tristan Tzara. De aici și acea abstractizare de care menționăm la început. Propunerea venită din partea Academiei de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca, mai exact din partea domnului profesor Francisc Fuchs, m-a făcut să sondez în mine, în căutarea unor resurse regizorale cu totul diferite de cele utilizate până în acel moment. Această operă dada care-mi vorbea despre totul și despre nimic, care-și devoala protestul învăluit de lirism, parabola ascunsă îndărătul paradoxului, această, apologie a non-sensului avea să-mi dea suficiente insomnii. Criza de creație a luat sfârșit atunci când am realizat că limbajul teatral și limbajul în genere nu se rezumă la cuvântul rostit. Acela a fost momentul în care am înțeles că textul lui Tzara trebuia să devină pretext și că misiunea mea era aceea de a-mi croi propriul traseu ideatic prin substanța operei lui Ionică Pop. Și astfel am ajuns în data de 17 aprilie 2013, să deschidem pe scena Operei Naționale din Cluj-Napoca, cu această premieră absolută, Festivalul „Cluj Modern”, ediția a X-a.

asist. univ. dr. **Iulia Moraru**,
U.A.G.E.

Un rezultat al Atelierului experimental – Spectacolul de poezie *Capriciu*

Pornind de la premisele dezvoltate în cele trei părți ale lucrării noastre, cu titlul Un rezultat al Atelierului experimental – Spectacolul de poezie Capriciu, am configurat cu fiecare capitol un instrument ajutător ce poate servi oricărui tânăr artist în descifrarea drumului de la joc la artă, demers aflat la granița dintre intuiție și analiză.

În prima parte, am încercat o definiție a creativității, precum și trasarea unor repere necesare în evaluarea actului de creație. Am cântărit ce pondere ocupă inspirația, în tot ce ține de arta actorului, dar și pregătirea laborioasă, care, împreună, echilibrează munca actorului cu sine însuși și creează un climat prielnic performanței. Ființa umană vine pe lume ca o individualitate, cu unele caracteristici particulare care definesc tocmai personalitatea distinctă a fiecăruia. În acest unic mod de a fi zace germenele originalității.

După ce în subcapitolele anterioare am căutat să teoretizăm procesele cu ajutorul cărora se realizează un spectacol, vom exemplifica cu o realizare în cadrul Atelierului experimental, ce a avut ca finalitate spectacolul Capriciu, bazat pe un colaj din poeziile lui Marin Sorescu. Începem prin a motiva ceea ce ne-am propus cu acest spectacol. În general, spectacolele de poezie pe care le-am văzut erau statice, aride, lipsite de viață, de agitația vremii în care trăim, uneori chiar plictisitoare. A fost un „capriciu” de-al nostru, o îndrăzneală de a arăta că se poate și altfel recita poezia: cu mult dans, cu scenografie realizată din trupurile actorilor, cu scaune, cu păpuși-marionete și cu obiecte de circ cu care se jonglează. Această improvizație cu obiecte și aranjarea plastică a studenților în diverse grupuri ce interacționează cu rostitorul (și principalul) interpret al poeziei nu fac altceva decât să potențeze înțelesul versurilor și nicidecum să-l diminueze. Mișcarea scenică a fost corelată mereu cu tema poemului și a spectacolului, reușindu-se crearea tensiunii și conflictului dramatic, fără de care nu se poate naște un spectacol de teatru. Noi nu am făcut o coregrafie în sine, care să nu relaționeze cu tema colajului și să încânte eventual ochiul spectatorului fără a-i transmite emoția liricii lui Marin Sorescu. Vorbim la persoana întâi plural pentru că în Atelierul de creație pe care l-am coordonat am format cu grupul de studenți o echipă care a funcționat pe parcursul întregii pregătiri a recitalului, nedespărțită, cu opinii și soluții în egală măsură. Pentru noi acest mod de a lucra este foarte important. De aceea, mijloacele la care am apelat cel mai des au fost improvizația și jocul, într-o libertate totală la început (în prima etapă – perioada de căutări) și mai apoi ținute sub control (perioada descoperirilor și a filtrării unor revelații).

Cel mai important aspect urmărit în acest spectacol au fost ritmul și totodată rigoarea cu care participanții au reușit să execute fiecare mișcare în parte. Dar, mai presus de asta, ceea ce am urmărit cu acest Atelier a fost dezvoltarea creativității (imaginației), aportul unuia sau altuia, și al tuturor, la construirea unui spectacol eliberat de șabloane. Performanța, desigur, nu vine de la sine. E nevoie de curaj și stăruință, precum și de acea putere de convingere care are darul de a motiva un gest, o inițiativă.

lect. univ. dr. **Anca Ciofu**,
 U.A.G.E.

Laboratoare de creație – păpușari de recital

Una dintre neliniștile care ne tulbură, deopotrivă profesori sau viitori absolvenți, este aceea legată de perspectivele pe care le au ucenicii într-ale păpușăriei după terminarea celor trei ani de studii de licență și, eventual, ai următorilor doi de specializare, la masterat. Perspective care nu par a fi dintre cele mai avantajoase. Din păcate la noi, nu doar în teatru, în arte, ci în orice domeniu de activitate, mentalitățile rămân legate de găsirea unui loc de muncă permanent, care să asigure un venit stabil. Teatrele de stat înființate în timpul regimului comunist nu mai pot face față de multă vreme absolvenților (din ce în ce mai mulți ai) secțiilor de păpuși de la facultățile de profil. Apoi, recompensa materială a unor astfel de „bugetari” este una la limita subzistenței... Ca să nu mai vorbim despre diferențele de remunerație, care încă persistă în teatrele pentru copii, între actori și păpușari.

În căutarea unor soluții, se vorbește de multă vreme despre privatizarea teatrelor, se înființează trupe particulare (dintre care puține rezistă mult timp și poate și mai puține dau dovadă de o înaltă ținută profesională), se caută actorul total, artistul plurivalent, apar spectacole de tip recital. O mișcare destul de timidă însă, în comparație cu alte țări europene, în care s-a păstrat și chiar a înflorit tradiția numerelor de cabaret cu păpuși, a spectacolelor de trupă sau a celor solistice, recitaluri sau one-man show-uri. Avem motive să credem că, în lumea teatrului de animație, echivalentul aceluia actor ideal numit de unii „total”, este păpușarul de recital. În acest sens ni s-au părut revelatoare descinderile făcute în laboratoarele unor animatori-soliști, dacă nu desprinși din contemporaneitate măcar dintre cei care au contribuit la profilul actual al artei păpușărești. Am încercat să surprindem, pentru fiecare, acea particularitate, acel „ceva” caracteristic stilului lor de creație. Am putea spune că Serghei Obrazțov este unul dintre păpușarii care face trecerea de la teatrul tradițional la simplificarea formelor

SIMPOZIONUL NAȚIONAL

Cercetarea teatrală – limite și provocări

până la esență, Yves Joly aduce inovații semnificative limbajului teatrului de animație, Philippe Genty face pasul de la expresivitatea poetică a marionetei la ceea ce el numește „viața proprie a materiei”, Alain Lecucq este preocupat de o formă de expresie greu de încadrat într-o anumită categorie, aceea a teatrului de hârtie, Carles Cañellas este un continuator al tradiției păpușarilor ambulanți și Neville Tranter propune o dezvoltare curajoasă a relației păpușă-păpușar, manipulator-manipulat.

asist. univ. dr. **Dumitriana Condurache**,
U.A.G.E.

Textul de teatru ca document antropologic. Atelier de regie cu David Esrig

Între 17 și 20 decembrie 2012, regizorul David Esrig, profesor și director al Academiei de Teatru și Film Athanor, a fost la Universitatea de Arte din Iași pentru a treia oară, de această dată, pentru a susține un atelier de regie. Tema aleasă a fost „Textul de teatru ca document antropologic”. În seria desfășurării gândirii regizorale și pedagogice a domniei sale, pe linia teatrului existențial, de această dată a abordat, pornind de la texte (piese) propuse de tinerii studenți-regizori, funcția textului de teatru ca document de cunoaștere a ființei și existenței umane cu problematica ei cea mai acută, așadar, ca mărturie existențială. Regizorul nu vede în abordarea antropologică a teatrului o știință, ci consideră că textul de teatru oferă o poartă spre noduri de cunoaștere: acele puncte de miră pe care, dacă le chestionăm adecvat, putem obține răspunsuri adevărate și răscolitoare, care, la rândul lor, ne pot muta gândirea cu un pas (sau cu un salt) mai departe.

Noutatea e în primul rând de ordin practic, de abordare a unui text dramatic în calitatea lui de fapt, nu de scriitură pe hârtie. O școală de a „lua în serios” textul, drept ceea ce este. Cu certe rezultate de profunzime în analiză, înțelegere și transpunere scenică.

Revelația vine din metodă – parcursul metodic al demonstrației. Și obținerea instrumentarului unei metode, la final. Dar acesta este „doar” un prim pas. Mai mult decât atât, esențială este credința practică în eficiența teatrului asupra conștiinței umane. În rostul și rolul activ – fapt demonstrat cu mijloace puternice și reale, al teatrului între activitățile umane necesare și fundamentale.

drd. **Mihaela Gârlea**,
U.A.G.E.

Provocări fără limite în practica vocală a păpușarului

În teatrul de animație vocea este viața obiectului animat. Orice respirație, onomatopee, căscat, strănut, grimasă conferă obiectului animat o deosebită expresivitate și un puternic caracter viu. Tânărul păpușar aflat la primele întâlniri cu arta animației va încerca să descopere mai întâi diversitatea mișcărilor diferitelor părți ale corpului, care, coordonate într-o anumită succesiune, vor genera diferite situații, stări, nuanțe ale obiectului animat. Dar vocea? Cum reușește păpușarul să dea viață obiectului animat folosind vocea? Lucrarea Provocări fără limite în practica vocală a păpușarului prezintă diferite ipostaze vocale întâlnite în teatrul de animație, exemple din examene-spectacol susținute în cadrul Facultății de Teatru, specializarea Arta mânăuirii de păpuși și marionete, precum și câteva recomandări de lucrări și exerciții ce nu ar trebui să lipsească din practica vocală a păpușarului: lucrări muzicale aparținând diferitelor genuri de la muzica clasică, la muzica religioasă, folclor, jazz, pop, exerciții ca râsul scenic, bocetul, strigătul, chiuitura sau exerciții pentru antrenamentul vocal zilnic. Cunoașterea posibilităților vocale trebuie să reprezinte o preocupare fundamentală atât pentru studentul păpușar, cât și pentru profesorul de cânt vocal. Timbrul vocal, ambitusul, disponibilitatea la schimbări bruște de stare, flexibilitatea, acuratețea intonației, precizia ritmică, trecerea de la vocea vorbită la vocea cântată, capacitatea de observare și imitare a diferitelor sunete din natură etc. sunt câteva din punctele de interes pentru exploatarea și valorificarea potențialului vocal al actorilor păpușari.

prep. univ. drd. **Laura Bilic**,
U.A.G.E.

Mcdonaldizarea teatrului?...

În România, anii 2000 sunt caracterizați de o izbucnire a noii dramaturgii. Numeroși artiști de teatru sau voci venite dinafara lui, încep să scrie pentru scenă. Un rol esențial în evoluția spectacolului teatral actual l-a avut înființarea grupului dramAcum, un proiect care a urmărit să ofere cuvântul oricui crede că are ceva de spus și care a căutat să configureze un limbaj scenic nou. Drumul deschis de cei din dramAcum este continuat și dezvoltat pe direcția activismului social de grupul tangaProject (2005), un atelier de teatru independent care își propune explorarea noilor tipuri de teatralitate și dramaturgie, precum și introducerea conceptului de teatru comunitar. Astfel că, spectacolul de teatru își pierde treptat din specificitate, se contopește cu vizualul, dansul, muzica, tehnologia, sau socialul, devenind un proiect. În societatea modernă artiștii nu caută definitivul, iar opera de artă devine astfel, un work in progress perpetuu. Pentru exemplificare ne-am oprit asupra regizoarei-dramaturg Vera Ion, în textele căreia întâlnim majoritatea temelor recurente ale epocii douămiiste: ritmul alienant al vieții actuale, tentația derizoriului din societatea de consum aflată în continuă dezvoltare, agresivitatea cu care mass-media pune stăpânire pe gândurile și dorințele noastre. Autorii contemporani de texte pentru teatru râvnesc atât de mult să se adreseze unui public cât mai larg, încât alunecă involuntar în exclusivism și acesta nu este singurul „efect contrar” al dramaturgiei contemporane. Cu cât se promovează mai intens în textele de teatru renunțarea la privilegiile lumii moderne care ne subjugă pe nesimțite, cu atât crește și se diversifică mijloacele tehnologice folosite în realizarea unui spectacol actual.

drd. **Beatrice Volbea**,
U.A.G.E.

Esență și expresivitate. Limitele corpului de la performanța estetică la tehnica mișcării

Alegerea acestei teme a fost generată de dorința aprofundării unei formule teatrale bazate pe un limbaj al expresiei corporale care își are resursele nu în analiza psihologică, ci în forța de expresie a corpului uman și într-o înțelegere corectă a fizicalității limbajului scenic. În teatru ca și în dans, stăpânirea și folosirea corpului este indispensabilă. Pentru a stăpâni corpul și imaginea pe care o transmitem trebuie să-l antrenăm și să îl conectăm cu gândirea și imaginația noastră. Cu siguranță se poate ajunge la esență și pe calea accidentului, cu condiția să mergi pe o cale asumată, iar dansul, cu caracteristicile sale speciale în raport cu alte arte, poate oferi răspunsuri la multe întrebări care se înscriu în sfera esențialității mișcării scenice. Lansez acest subiect care privește în mod cert corpul, deoarece, cei care se pregătesc să urmeze calea artei teatrului sunt învățați să-și trateze corpul ca pe un instrument ce poate fi perfecționat, pentru a putea răspunde cerințelor și standardelor artei în cauză. Voi face referire la tehnica mișcării actorului și a dansatorului în contrast cu expresivitatea nativă a corpului într-un anumit context. Pornind de la explorarea de sine, iluzia controlului și chiar efemerul, subiecte ce influențează și condiționează orice mișcare corporală în relația cu spațiul, punctul de vedere al artistului devine o adevărată provocare pentru percepția realității. Identitatea, memoria corpului și prezența lui într-o anumită conjunctură interacționează cu limitele mișcărilor, devenind în același timp mesaj și suprafață pentru expresie vizuală. Corpul golit de sens, aflat în căutarea unui nou conținut, este liantul dintre cele două arte care au reușit să reunească adevărul vieții cu poezia, rezultând o adevărată identitate: teatrul-dans. Voi insista asupra acestui tip de limbaj, cel al teatrului-dans, pentru că în acest context ieșirea din zona de confort se petrece atât la nivel fizic, cât și la nivel autoreflexiv. Dincolo de estetică și sens se află pregătirea care trebuie să antreneze corpul și repetarea unor tehnici de mișcare scenică uneori epuizante, exersate până la automatizare. Utilizând felurite direcții artistice și influențe estetice, spectacolele de gen din zilele noastre își propun să construiască un dialog nou și necesar despre corpul contemporan, cu toate straturile sale politice, emoționale și sociale.

asist. univ. drd. **Adrian Buliga**,
U.A.G.E.

Actorul și proiecțiile video

Asemeni expozițiilor dramaturgice, expozițiunea vizuală traduce esența narațiunii în limbaj pictural și stabilește cum vor ajuta componentele vizuale ascensiunea dramaturgică. Folosirea proiecțiilor în teatrul contemporan nu este doar rezultatul tehnologiei avansate, ci și al schimbării de atitudine a publicului asupra utilizării acesteia în spațiul scenic. Cel mai reușit mod de utilizare a proiecției video nu este de a înlocui decorul realist, ci de a fi un mediu în sine. Decorul proiectat este, ipotetic, imobil. În acest caz, actorul deține atu-ul viului, al vieții dinamice, menținând atenția asupra sa. Provocarea pentru actorul „material” o reprezintă relaționarea în spațiul scenic cu o entitate imaterială, virtuală. Testul nu este relaționarea în sine, ci generarea de emoție, adevăr, cu atât mai mult cu cât relația nu este una reală; credibilitatea și emoția pot fi considerate adevăratele încercări ale actorului în relația cu partenerul virtual proiectat video. O posibilă soluționare a diferenței de „dimensiune” între actor și proiecția video este conceptualizarea regizorală a perspectivei subiective a personajului. În această situație, proiecția video devine un mediu de decodare pentru public a reprezentării interioare a personajului asupra unui alt personaj, a unei situații, a unei locații. Relaționarea actor–entitate virtuală este unidirecțională, actorul conferă teatralitate proiecției video. Singura sa șansă de a deveni altceva decât un material filmat o reprezintă asocierea directă, vie cu un actor în planul scenic.

cadru didactic asociat dr. **Tamara Constantinescu**,
U.A.G.E.

În ce fel s-ar mai putea „pieptăna” Cântăreața cheală?

„O operă are valoare în măsura în care este unică.” - sublinia Eugène Ionesco în convorbirile sale cu Claude Bonnefoy. La rândul său, orice spectacol trebuie sau ar trebui să fie unic, marcat de originalitate. În acest scop creatorii își asumă sarcina de a întreprinde o riguroasă cercetare teatrală. Limitarea acestora la simpla descifrare a textului, pentru o construcție inedită, nu este suficientă. În cazul lui Ionesco, realizatorii scenici au la îndemână și o importantă cantitate de analize, mărturisiri, sau descifrări textuale, prin răsfoirea zecilor de pagini de jurnal ale dramaturgului, ce acoperă aproape în totalitate opera și existența sa. Mărturiile asupra felului în care i s-au constituit operele sunt indispensabile celui care vrea să înțeleagă teatrul ionescian, dar ele nu trebuie confundate cu niște tipare ale absurdului, pe care oricine le-ar folosi ar deveni autor de antipiese. Departate de a oferi rețete, ele sunt doar niște consemnări, demonstrând plăcerea irezistibilă de a teoretiza a dramaturgului. Jurnalele sale nu pot fi ignorate, dar pentru o cercetarea teatrală detaliată nu sunt îndeajuns. Originalitatea necesită și o analiză a altor montări ale acelorași texte dramatice. Vom oferi sumare exemplificări având în vedere una dintre cele mai cunoscute scrieri ionesciene - Cântăreața cheală - unde apar două cupluri, soții Smith și soții Martin, care dialoghează rostind cuvinte lipsite de semnificație, dar lăsând impresia unei comunicări perfecte între ei. Lipsa informației în ceea ce privește biografia sau caracterul personajelor dă posibilitatea unor multiple drumuri pentru descifrarea acestora. Așa cum se întâmplă și în spectacolele imaginate de regizori ca Valeriu Moiescu, Alexandru Dabija, Tompa Gábor, Victor Ioan Frunză, Moshe Yassur, Crista Bîlcu sau Alexandru Robert Naghy. Ca dramaturg Ionesco experimentează toată tematica și tehnica teatrului absurdului: contestarea convențiilor și formulelor teatrului tradițional, criza limbajului, insinuarea absurdului în existența comună, estomparea tragicului prin absurdități comice, pierderea identității personajului devenit marionetă.

asist. univ. dr. **Cosmin Iașeșen**,
U.A.G.E.

Sinonimiile dintre mijloacele de expresie specifice artelor vizuale și cele aplicate în scenografie

Codificarea mesajului, înseamnă sporirea interesului față de autorul operei (pictorul, sculptorul, graficianul sau scenograful contemporan). Importanța valorii plastice a unei scenografii de exemplu, poate propulsa adesea în mod indirect și calitatea regizorală a unei dramatizări, nivelul interpretativ și percepția generală a publicului, atât

SIMPOZIONUL NAȚIONAL

Cercetarea teatrală – limite și provocări

în actul teatral, cât și în cel cinematografic. Transferul emoțional, sinergetic, reprezintă similitudini operaționale în platforma de comunicare a limbajului vizual comun, descoperită într-un timp, un loc și o generație, printr-un stil anume.

asist. univ. drd. **Ioana Bujoreanu,**
 U.A.G.E.

Scurt istoric al legislației românești în domeniul teatral.

Pentru o înțelegere cât mai mai adecvată a climatului politic și cultural al vieții teatrale românești am simțit nevoia de a puncta în ordine cronologică elemente cheie și efecte de durată în cadrul legislației ce reglementează activitatea în teatrele din România. Cercetarea se ambiționează să nu se limiteze la consumarea faptelor ci să dea o interpretare a factologiei (de exemplu: repertoriul) urmărind ca țintă finală surprinderea modului în care politicile culturale – concretizare a politicii generale – se răsfrâng asupra organizării instituției teatrale, asupra calității spectacolelor, a repertoriilor, a trupei înseși.

Indiferent de unghiul de abordare, de problemele reglementate printr-o lege, decret sau orice alt act normativ nu s-a obținut nicodată o schimbare radicală. Nu a existat o modificare semnificativă a sistemului de organizare sau de administrare a teatrelor ci doar atenuări, mici rectificări. Putem spune că sunt schimbări de formă și nu de fond.

conf. univ. dr. **Alexandru-Radu Petrescu,**
 U.A.G.E.

Identitate și atitudine în teatrul muzical

Privit din perspectiva ultimilor 25 de ani, spectacolul de teatru muzical - ieșit din condiționările unui imobilism tributar conservatorismului - și-a „consumat” argumentele revitalizării în și prin experiment. De altfel necesar, experimentul propune și, uneori, cu succes, acreditează un nou flux de infuzii teatrale, contaminând datul muzical-teatral (partitura) cu virtuozități mai mult sau mai puțin „improvizatorice”. Plăsmuirile regizorale se depărtează sensibil de compozitor și opera sa, făcând loc unui egocentrism de tip funcțional având ca scop șocul, perturbarea, răsturnarea, pe scurt, ieșirea din tipar și, implicit, din anonim. Reconsiderarea sau repunerea în discuție a criteriilor valorice de realizare a spectacolului muzical-teatral reclamă o aprofundare, în primul rând a „științei muzicii”, tocmai pentru a putea sluji muzicii și a-i restabili primordialitatea care a diferențiat-o de teatrul dramatic.

drd. **Croitoru Liliana,**
 U.A.G.E.

Antrenamentul corporal al actorului între rigoarea matematică și libertatea improvizației

Unul dintre principiile biomecanicii este definirea corpului drept o *mașină*, iar cel care lucrează, un *mașinist*. *Mașinistul* trebuie să cunoască și să stăpânească propria *mașină*, pentru a o putea *manevra corespunzător în spațiul de joc*. Dar, acest corp mecanic, strabate un traseu care trece pragul mecanicității pentru a genera, *a priori*, emoția necesară creării legăturii actor-spectator. Matematic vorbind, *Legea Rezonanței Public-Actor*, rezultă din axioma: **EMOȚIE – Sentiment-Atitudine-Situații-Relații între personaje**.

Pentru a transmite bogăția de sentimente generate de rol, actorul trebuie să aibă capacitatea de a se *metamorfoza* în diverse forme, precum o plastilină pe care trebuie s-o modifice în funcție de ce vrei **tu** să faci cu ea. Mobilitatea, suplețea și elasticitatea, sunt calități importante cu caracter specific, ce solicită inteligență motrică. Aceasta se manifestă prin receptivitatea imediată, capacitatea de înțelegere a sarcinilor motrice, ușurința învățării și acumulării acestora.

O calitate deosebită a omului este educabilitatea. Corpul uman ascultă de anumite *imperative biologice*, care bine stăpânite și orientate, îi vor oferi *libertatea de desfășurare fizică*. Antrenamentul fizic riguros îi permite actorului o cunoaștere a propriului corp, a posibilităților acestuia, care să conducă în final, la o libertate creatoare necondiționată.