

**UNIVERSITATEA BABEȘ-BOLYAI, CLUJ-NAPOCA**

**FACULTATEA DE TEATRU ȘI FILM**

**ȘCOALA DOCTORALĂ DE TEATRU ȘI FILM**

*Domeniul Teatru și Artele spectacolului / Cinematografie și Media*

## **TEZA DE DOCTORAT**

**Conducator științific:**

**Profesor univ. dr. habil. Miklos Bacs**

**Doctorand:**

**Ciprian-Ioan Scurtea**

**2024**

**UNIVERSITATEA BABEȘ-BOLYAI, CLUJ-NAPOCA**

**FACULTATEA DE TEATRU ȘI FILM**

**ȘCOALA DOCTORALĂ DE TEATRU ȘI FILM**

*Domeniul Teatru și Artele spectacolului / Cinematografie și Media*

**MASCĂ ȘI CORPORALITATE ÎN ARTA**

**ACTORULUI.**

**CORPUL CARACTER.**

- Rezumatul tezei de doctorat -

**Conducator științific:**

**Profesor univ. dr. habil. Miklos Bacs**

**Doctorand:**

**Ciprian-Ioan Scurtea**

# Cuprins

Introducere.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
1. Mască și corporalitate .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
1.1 Mască teatrală.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
1.2 Influența măștii teatrale asupra corporalității actorului ..	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
1.3 Corpul Caracter .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2. Mască neutră .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2.1 Perspectivă analitică asupra măștii neutre .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2.2 Praxis .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2.2.1 Exerciții pregătitoare pentru lucrul cu mască neutră	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2.2.2 Identificare și încorporare .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2.2.3 Exerciții pentru construirea corpului neutru și a stării mentale neutre ...	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2.2.4 Exerciții cu mască neutră .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2.2.5 Exerciții pentru corpul neutru în mișcare .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2.3 Aplicarea studiului de mască neutră pe un personaj modern .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
3. Mască larvară.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
3.1 Perspectivă analitică asupra măștii larvare.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
3.2 Praxis .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
3.2.1 Exerciții pentru construirea măștii larvare .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
3.3 Aplicarea studiului de mască larvară pe un personaj modern.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
4. Mască de caracter.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
4.1 Perspectivă analitică asupra măștii de caracter .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
4.2 Praxis .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>

- 4.2.1 Exerciții pregătitoare pentru lucrul cu masca de caracter **Error! Bookmark not defined.**
- 4.2.2 Exerciții cu masca de caracter ..... **Error! Bookmark not defined.**
- 4.2.3 Exerciții cu contra-masca ..... **Error! Bookmark not defined.**
- 4.3 Aplicarea studiului de mască de caracter pe un personaj modern **Error! Bookmark not defined.**
- 5. Masca de Commedia dell' Arte ..... **Error! Bookmark not defined.**
  - 5.1 Perspectiva analitică asupra Commediei dell' Arte ..... **Error! Bookmark not defined.**
    - 5.1.1 Scurt istoric și definiții ale Commediei dell' Arte **Error! Bookmark not defined.**
    - 5.1.2 Elementele principale ale Commediei dell' Arte: improvizația, masca, lazzo-ul, canavaua, grummelot-ul ..... **Error! Bookmark not defined.**
    - 5.1.3 Caracterele Commediei dell' Arte. Măști, costume, corporalitate. .... **Error! Bookmark not defined.**
  - 5.2 Praxis ..... **Error! Bookmark not defined.**
    - 5.2.1 Exerciții pregătitoare pentru Commedia dell' Arte și caracterele fixe ale acesteia ..... **Error! Bookmark not defined.**
    - 5.2.2 Exerciții pentru masca lui Arlecchino ..... **Error! Bookmark not defined.**
    - 5.2.3 Exerciții pentru masca lui Brighella ..... **Error! Bookmark not defined.**
    - 5.2.4 Exerciții pentru masca lui Pulcinella ..... **Error! Bookmark not defined.**
    - 5.2.5 Exerciții pentru masca lui Dottore ..... **Error! Bookmark not defined.**
    - 5.2.6 Exerciții pentru masca lui Pantalone ..... **Error! Bookmark not defined.**
    - 5.2.7 Exerciții pentru masca lui Capitano ..... **Error! Bookmark not defined.**
    - 5.2.8 Exerciții pentru masca Amorezilor ..... **Error! Bookmark not defined.**
    - 5.2.9 Exerciții pentru masca Colombinei ..... **Error! Bookmark not defined.**
    - 5.2.10 Construcții corporale simetrice și asimetrice ale măștilor de Commedia dell' Arte. Exerciții ..... **Error! Bookmark not defined.**
    - 5.2.11 Exerciții pe teme tabu din spectacolul de Commedia dell' Arte ..... **Error! Bookmark not defined.**

5.2.12 Conștientizarea centrului motor pentru caracterele Commediei dell' Arte.  
Exerciții. .... **Error! Bookmark not defined.**

5.3 Aplicarea studiului măștii de Commedia dell' Arte pe un personaj modern ..... **Error!  
Bookmark not defined.**

Concluzii..... **Error! Bookmark not defined.**

Bibliografie..... **Error! Bookmark not defined.**

Webografie ..... **Error! Bookmark not defined.**

## Argument

Lucrarea și-a propus să creeze un sistem de antrenament specific teatrului fizic care are la bază expresivitatea corporală, capacitatea de a transmite stări, emoții, gesturi sau gânduri cu ajutorul corpului și dezvoltarea aptitudinilor actorilor de a crea personaje plecând de la o formă exterioară. Secolul XXI, datorită televiziunii, calculatorului, a telefoanelor inteligente, a diferitelor jocuri efectuate pe varii gadget-uri, a dus la o gravă alterare a corpului uman datorată, în primul rând, inactivității fizice, astfel încât coloana noastră vertebrală și-a pierdut din elasticitate și flexibilitate, mușchii au devenit mai puțin puternici, dexteritatea mai puțin dezvoltată, picioarele și implicit mersul deformat. În niciun caz aceste „calități” nu îl vor ajuta pe tânărul actor să parcurgă drumul dintre propria-i persoană și personaj.

Am concluzionat încă de la începutul demersului științific că acest deziderat se poate îndeplini doar dacă actorul se desparte de corpul său civil și se îndreaptă, cu ajutorul diferitelor tipuri sau tehnici de antrenament, spre un corp antrenat, puternic, expresiv, energetic și disponibil. Doar astfel ne putem îndepărta de *eul* personal, care nu este niciodată îndeajuns pentru a crea un personaj viu pe scenă și să ne apropiem de un nou tip de energie, de un mod de a ne folosi corpul, de o ieșire din propriile mecanisme repetitive, ca mai apoi să descoperim mișcarea corpului golit de toate clișeele și preconcepțiile înmagazinate de-a lungul timpului.

Am subliniat pe parcursul celor șase capitole ale tezei ideea conform căreia corpul actorului trebuie învățat să funcționeze și să se exprime după alte legi decât cele ale cotidianului, după legi care sunt specifice scenei, iar lucrul acesta implică antrenament și o serie de exerciții care au ca scop în primul rând o reorganizare a corpului actorului, în etapa a doua o inițiere în „formă”, apoi construcția unui caracter, iar în ultima etapă construcția unui „caracter fix” specific Commediei dell’Arte. În consecință, lucrarea și-a propus și a realizat un demers dublu, atât teoretic cât și practic, științific și în același timp pedagogic, axat pe definirea, delimitarea conceptuală și teoretizarea conceptului de corp caracter, și pe o serie de exerciții pe care le propunem întru crearea unui corp caracter complex și convingător.

Ca unealtă de cercetare am ales masca, mai exact: masca neutră, masca larvară, demi-masca de caracter și masca specifică Commediei dell’Arte. Înainte de a concepe această lucrare, ne-am pus o serie de întrebări cu privire la mască și utilitatea ei în pedagogia teatrală la care vom încerca să răspundem: Cât de folositoare mai poate fi masca de teatru în pedagogia teatrală? Când trebuie să înceapă acest studiu și cât trebuie să dureze? Cât de atrași vor fi actorii

de acest demers? Ce declanșează în actor masca și lucrul cu ea? Iată câteva întrebări cărora le-am căutat și le-am oferit răspuns în cadrul prezentului demers științific.

Noutatea și originalitatea, precum și relevanța științifică a lucrării, rezidă în abordarea celor două concepte independente și deloc sinonime, cel al corpului civil al actorului, și cel al corpului caracter. Pentru a putea crea un corp caracter, corpul civil trebuie abandonat. Adesea actorii întâmpină dificultăți considerabile în a realiza această atât de necesară separare între cele două concepte. În consecință, prezenta teză a realizat o abordare teoretică, dar mai ales practică, menită să ofere un cadru conceptual și practic care să îi înlesnească actorului misiunea complexă de separare a corpului civil de cel caracter. Dincolo de aparatul teoretic folosit în cercetare, lucrarea poate fi deci înțeleasă și ca un manual, ca un ghid practic de abordare al acestui deziderat artistic. Adițional, am cercetat tematica aleasă atât din perspectiva actorului, cât și a pedagogului, încercând astfel să privim problematica din două unghiuri distincte, dar totuși complementare.

Masca neutră, masca larvară, masca de caracter, și masca Commediei dell'Arte, reprezintă drumul parcurs în cadrul prezentului studiu. Dacă privim cu atenție cele patru tipuri de măști, vom observa diferențe mari de expresie sau chiar lipsa ei (masca neutră), diferențe de culoare, mărime, textură, sau utilizare. Este un traseu pe care l-am numit drum al acumulărilor, stabilind ca punct de pornire masca neutră și ca punct terminus masca Commediei dell'Arte.

Prima etapă, cea a măștii neutre, a fost dedicată procesului de eliminare a tot ceea ce este inutil într-o mișcare sau într-o expresie corporală. Actorul, cu ajutorul măștii neutre, va descoperi tot acel balast care îi *îngreunează* corpul și corporalitatea, pe care apoi îl va elimina având ca scop final *corpul neutru*. Acesta nu trebuie să fie confundat cu un corp moale, inexpressiv sau absent, dimpotrivă el este caracterizat de concentrare, echilibru și mai ales disponibilitate și prezență.

În etapa a doua, ne-am axat pe masca larvară care, prin construcția ei arhitecturală, propune o apropiere de o expresie care lipsește în cazul măștii neutre. Expresia măștii larvare este difuză, nu conține informații clare astfel încât să putem defini un caracter, pare ceva început dar neterminat. Acestea vor fi coordonatele după care se va construi, de către actori, corporalitatea specifică măștii larvare. Punctul fix din care am început definirea *corpului larvar* a fost *corpul neutru*. La fel cum sub masca larvară se află masca neutră din care încep să apară, timid, diferite excrescente care îi anihilează neutralitatea, tot așa sub *corpul larvar* este *corpul neutru* care și el începe să capete diferite nuanțe, calități sau minime expresii corporale nedefinite. Procesul are loc prin adăugare, așa cum pe o foaie albă de hârtie (masca neutră)

desenatorul adaugă linii vagi care ar putea să dea senzația unui început de portret. Nu știm cine este, dar putem afirma că este.

Excrescențele măștii larvare devin, în cazul măștii de caracter, clare, bine definite, recognoscibile. Caracterul este conținut de mască, ea oferă toate informațiile de care actorul are nevoie pentru a completa corporal expresia măștii. Un nou strat se adăuga peste corpul actorului, doar că de data aceasta totul devine limpede, iar caracterul poate fi descris în amănunt asemenea unei poze realiste. Masca de caracter conține detalii ca de pildă: mărime, culoare sau culori, linii drepte sau rotunjite, iar toate elementele ei constitutive trebuie să se regăsească în compoziția corporală propusă de actor. Cu masca de caracter, actorul pășește pe teritoriul asumării totale a unui caracter total străin lui, cu caracteristici specifice și clare care îl îndepărtează de propria-i persoană și personalitate. Pentru ca acest demers să poată fi îndeplinit, am considerat că trebuie să definim o serie de termeni, astfel încât actorul să poată face o distincție clară între caracterul pe care îl interpretează și personalitatea sa.

Masca Commediei dell'Arte este în esență o mască de caracter, însă ea propune o tipologie fixă creată prin tradiția acestui gen teatral. *Tipul fix* este caracterizat de mască, costum, corporalitate și comportament. *Spațiul* de căutare al actorului se îngustează, totul a fost stabilit de tradiție și nu poate fi modificat, deoarece orice modificare va rupe relația dintre mască, caracter și tradiție, iar rezultatul nu se va putea înscrie în coordonatele genului Commedia dell'Arte. Unicitatea unei creații în Commedia dell'Arte va apărea la fiecare întâlnire dintre *tipul fix* și un nou corp care va participa activ la crearea caracterului, cât și prin realizarea unei combinații între caracteristicile *tipului fix* și cele ale corpului.

Fiecare set de exerciții specifice unei măști a fost anticipat în cadrul lucrării de un set de exerciții pregătitoare, care au avut ca scop introducerea actorului într-o atmosferă specifică măștii cu care urmează să lucreze. Fiecare mască are cerințe proprii și obligă corpul la modalități diferite de expresie, la modalități diferite de a se raporta la spațiu și timp. Exercițiile pregătitoare au fost menite să conducă actorul în direcția cerințelor propriei măști cu care urmează să lucreze.

Exercițiile specifice fiecărei măști au fost împărțite în cadrul tezei în trei subcategorii: construcția corporală statică, care pleacă de la informațiile pe care ni le oferă masca, construcția corporală în mișcare și exerciții de improvizație. Construcția corporală statică a constituit primă etapă, în care actorul trebuie să descopere acele elemente corporale care completează elementele arhitecturale ale măștii. Este foarte important ca această construcție să se bazeze pe asimetrie și dobândirea unui nou fel de echilibru, diferit de cel natural, care se obține prin lucrul cu doi sau mai mulți vectori contrari. Astfel, corpul va crea senzația de corp viu, pregătit să

acționeze pentru că doar din ciocnirea a două energii cu direcții diferite se poate naște mișcarea. Când corpul este pregătit, el poate acționa, la început acțiunile vor fi compuse din mișcări simple: un mers prin spațiul de joc, așezat sau ridicat de pe un scaun, lucrul cu diferite obiecte. Ulterior, acțiunile se pot complica, obligând actorul să găsească modalitatea cea mai firească a corpului construit de a acționa. Prin mișcare și acțiune, corpul construit își reglează aproape natural coordonatele corporale.

Ordinea exercițiilor prezentate în decursul lucrării sau conținutul acestora pot suporta unele adaptări, în funcție de necesitățile imediate pe care grupa de actori sau un actor le are. Lucrul cu masca trebuie să aibă un caracter personal, de aceea o adaptare a unor exerciții în funcție de caracterul unui actor, de nevoile lui este binevenită. Scopul nostru nu a fost cel de a face din actori niște executanți a unor forme lipsite de conținut și originalitate, ci acela de a găsi acel drum pe care pot funcționa împreună personalitatea actorului și masca. Exercițiile au fost create în urma unei cercetări atât teoretice cât și practice cu patru generații de actori, folosindu-ne de experiența noastră ca actor care a lucrat la spectacole cu măști de Commedia sau de caracter, sau la spectacole bazate pe expresivitatea corporală.

Scopul declarat al prezentei lucrări a fost deci o îmbinare dintre teoretic și practic, dintre artistic și pedagogic, menită să înlesnească parcursul actorului spre crearea unui corp caracter complex, convingător și armonios realizat.

## **Capitolul 1. Masca și corporalitatea**

Omul s-a folosit întotdeauna de mască. Masca l-a ajutat să se apere, să se ascundă, să se închine la entități superioare, să mintă sau dimpotrivă, să spună adevărul, să înainteze pe treptele sociale etc. Privind oamenii ne întrebăm: ce se ascunde dincolo de mască, ce e dincolo de aparențele pe care ne îngăduie să le observăm? În diferite împrejurări, de obicei evenimente pe care le percepem ca incomode sau care ne înfricoșează, chipul nostru alcătuiește diferite expresii sub care ne ascundem trăirile adevărate, căci ne rușinăm cu lașitățile noastre și gândurile întunecate pe care uneori le nutrim. Prin control mental, ne construim o mască mobilă, instabilă și uneori greu de păstrat sau de recompus la comandă, dar care ne ajută de multe ori să evităm conflicte și să funcționăm în societate. Putem observa cum, cu ajutorul măștii, psihicul uman a reușit să se multiplice în personalități reale sau fantastice, comice, tragice, eroi sau zeități. De unde a apărut această idee sau nevoie de a pune pe chip o mască pentru a ne apropia de o altă personalitate ce poate intra în contact cu realități ascunse altfel omului? Cum și când a descoperit omul puterea măștii și că se poate folosi de mască? Este

creativitatea sursa ludicului sau invers, căci pare-se că ambele, strâns unite, au ghidat omul primitiv spre manifestări fabuloase.

Este oare posibil să trăim fără măști? În opinia noastră, singurii oameni care nu poartă măști sunt nou-născuții. În libertatea lipsei de cunoaștere, fără frici și alte dorințe decât cele primare, omul se află în starea lui cea mai pură și sinceră. La început, copilul se poartă natural și descoperă bucuria de a fi el însuși, dar mai apoi, probabil din cauza frustrării și suferinței provocate de faptul că nu are dreptul de a acționa în conformitate cu ceea ce dorește, copilul își modelează personalitatea pentru a deveni ce vor alții ca el să devină.

Încă din preistorie, masca ocupă un loc aparte și bine definit în viețile oamenilor. Ea era folosită în ritualurile apotropaice, funerare sau religioase, ale șamanilor sau vracilor și face parte din majoritatea culturilor. Măștile erau extrem de diverse ca forme materiale sau tehnici de realizare. Societățile moderne din epoca de piatră nu aveau un sistem de credință complicat, crezându-se că există spirite rele și bune, care erau îngrijite prin ofrande de mâncare și sacrificii. Elementele naturii ca piatra, apa, focul, ploaia sau tunetul ocupau un loc foarte important în viața spirituală a oamenilor din această epocă și căpătau o semnificație aparte. În ritualurile în care erau invocate spiritele, oamenii purtau măști. Credința lor era că spiritele vor fi mai îngăduitoare cu ei datorită măștilor purtate, care încercau să imite forma spiritului invocat. Bătrânii triburilor purtau, de asemenea, măști de vultur semnificând înțelepciunea, înțelegerea sau agerimea, iar bărbații tineri purtau măști de taur, semnificând puterea, hotărârea, determinarea.

În Antichitate, credința cea mai des întâlnită era că o mască are puterea de a-l apăra pe om de forțele malefice. Dar masca era și un semn al fericirii, al purității și al fertilității. Aceste sensuri pot fi regăsite în tradiția veche, care se păstrează și astăzi la unele popoare, de a acoperi fața miresei cu un voal. Acest ritual reprezintă momentul culminant al căsătoriei, în care cei doi miri își jură credință și iubire veșnică. În Antichitate, voalul era folosit și pentru a acoperi fața mortului sau pentru a îndepărta duhurile rele. În unele regiuni, se crea din ceară o mască mortuară a decedatului, folosită de tinerii urmași pentru a-și demonstra apartenența la o anumită familie. Aceste demonstrații se făceau în fața altarului, iar la ele participau și actorii care purtau aceste măști mortuare, pe care le foloseau pentru a reprezenta diferite momente din viața decedatului. Este printre primele atestări documentare în care sacrul, ritualul, se îmbină cu teatrul.

În Grecia Antică se presupune că apar primele forme de teatru, avându-și originea în serbările dionisiace, în timpul cărora participanții purtau măști reprezentându-l pe zeul Dionisos. Treptat, spectacolele devin mai complexe: apar autori de text, care se împart în două

categorii: tragice și comice. Apare personajul interpret care se rupe de cor și are replici cu acesta. Spectacolul durează uneori chiar și o zi întreagă. Actorii poartă costume mari, încălțări înalte din lemn, pentru a fi impozanți, dar și pentru a putea fi urmăriți din ultimul rând al amfiteatrului. Bineînțeles, poartă măști mari, enorme, grele, motivul fiind același menționat mai sus: o acuitate vizuală cât mai bună. La început, masca reprezintă doar două caractere: cel vesel și cel trist, sau cel bun și cel rău. Încet, odată cu apariția unor texte din ce în ce mai variate și complexe, măștile devin tot mai expresive, încercând să surprindă cât mai mult din caracterul personajului interpretat. Poetul tragic Tespis este primul care dă măștii înfățișare umană, iar Choirilos și Phrynicos se ocupă de evoluția măștii, al doilea creând masca feminină.

În Roma Antică, unul din ritualurile în care erau folosite măști era ritualul de înmormântare. În mormântarea era regizată de dissignator cât mai spectaculos, mai ales dacă defunctul avea rang înalt. Erau împărțite rolurile: bocitoarele care plângeau și exprimau public durerea familiei, mimii și dansatorii, în fața sicriului mergea un grup de oameni care „interpretau” strămoșii decedatului și care purtau măști ce reprezentau pe înaintașii celui ce era înmormântat. Decedatului i se realiza o mască din ceară la data decesului, iar după înmormântare aceasta era depusă, împreună cu celelalte măști reprezentând strămoșii, într-un cort special. În ceea ce privește teatrul, lucrurile s-au petrecut diferit decât în Grecia, originile teatrului roman nefiind de natură religioasă, acestea venind mai degrabă din zona parodică. Am aminti aici, ca tipuri de măști, masca Dossenus (personificând șiretenia), Maccus (tipologia prostănacului), Pappus (bătrânul ramolit și îndrăgostit).

Evul Mediu este, probabil, epoca de glorie a măștii. Întrebuințarea ei în această eră este multiplă și complexă. Carnavalul, modul de eliberare a oamenilor înainte sau după o perioadă de privațiuni, era un bun prilej în folosirea măștii. În timpul Carnavalului, sclavul putea deveni rege pentru o zi, iar regele se putea transforma într-un cerșetor. Forța măștii este uluitoare. Putea să schimbe totul, să egalizeze sau să întoarcă toate rapoartele de forță dintr-o societate, puteau să iasă la suprafață adevăruri nerostite, care în absența acestui context ar fi rămas îngropate, căci, așa cum spuneam, masca ascunde și totodată are puterea de a releva adevărul.

Acest obiect, masca, cu o istorie atât de îndepărtată, cu o fascinație și o putere asupra oamenilor atât de mari, cu o întrebuințare atât de largă, practică, psihologică, spirituală nu putea să nu facă parte din Istoria Teatrului Universal. Începând cu sărbătorile dionisiace, apoi teatrul antic, misterele medievale, Commedia dell'Arte, teatrul modern sau teatrul contemporan, masca a fost întotdeauna prezentă. A fascinat, a înfricoșat, a adus la suprafață adevăruri sau mistere, a acoperit sau a luminat, a intrigat, a stârnit râsul etc.

Un transfer de la utilitatea măștii ca instrument folosit în diferite activități zilnice sau în activitățile spirituale spre masca ca obiect reprezentativ al spectacolului de teatru a fost inevitabil. Acest transfer se datorează în primul rând dezvoltării ritualurilor religioase, care la început aveau o formă mai puțin uniformă, bazate pe improvizație de moment, dar care cu timpul au reușit să își cristalizeze forma și conținutul într-o reprezentare cu caracter repetitiv. Ritualul se transformă astfel încât capătă caracteristicile a ceea ce putem numi spectacol. Aceste ritualuri, în care măștii îi este atribuit un rol din ce în ce mai privilegiat, se pot asocia cu diferite manifestări în care dansul era mijlocul principal de expresie. Ca funcție dramatică, în ritualurile primitive, masca este un obiect care prin prezența ei, venerează diferite entități, unele supranaturale. Este investită de către purtător cu puteri magice capabile de o comunicare directă între cel care o poartă și zeități, printr-o transformare a primului în raport cu el însuși, dar și o transformare a lumii înconjurătoare cu care este conectat.

Masca de teatru ocupă un loc central în dezvoltarea teatrului din Grecia, prin capacitatea ei de a sintetiza caractere dintre cele mai diverse, mărturie fiind numărul mare de tipuri de măști. Evoluția teatrului antic este similară cu evoluția măștii, cele două neputând fiind separate decât atunci când masca a fost reevaluată din punct de vedere al funcției sale dramatice și s-a concluzionat un impediment reprezentat de mască în evoluția dramaturgiei și artei actoricești. Importanța pe care masca a avut-o în teatrul antic grecesc este de netăgăduit, ducând la apariția unor noi tradiții teatrale. Teatrul latin transferă aproape în întregime caracteristicile teatrului grec, inclusiv tradiția folosirii măștii.

Secolul al XIX-lea este marcat de estetica realismului. Tot ce este reprezentat pe scenă trebuie să fie o redare cât mai fidelă, uneori mergând până la naturalism, a vieții. În acest context masca își pierde din valoare ca instrument scenic. Se renunță la orice artificiu care ar fi putut îndepărta discursul scenic de realitate. Arta actoriei se realizează la acest deziderat, încercându-se construcția unui personaj bazat doar pe abilitățile personale ale actorului, fără ca acesta să recurgă la ceva artizanal cum este o mască. Chipul actorului rămâne descoperit, iar masca este înlocuită de expresiile faciale ale actorului.

Masca și Commedia dell'Arte au avut întotdeauna o putere de atracție remarcabilă asupra oamenilor de teatru, fie ei actori sau regizori, influențându-le munca sau inspirându-i pentru crearea unor noi metodologii de predare și învățare a artei actorului. Masca este privită ca instrument teatral de antrenament capabil să purifice stilistica unui actor și să îl ajute să își creeze un nou sistem de referință care va pune într-o lumină nouă relația dintre el și propriul corp, dintre actor și personaj, sau dintre actor și public. Pentru mulți practicanți ai artei actorului, masca ocupă un loc central în cadrul antrenamentului, ei având ca scop dezvoltarea

abilităților de comunicare dincolo de cele vocale. Astfel, corpul capătă noi dimensiuni și devine capabil să transmită într-un mod mai profund și expresiv stări, emoții sau gânduri. Actorul este pus, astfel, în situația de a se mișca, de a acționa, de a-și implica întregul corp în demersul scenic. Nimic nu rămâne nefolosit, totul participă la crearea unui personaj, iar cu ajutorul măștii actorul descoperă infinitatea mijloacelor de expresie de care dispune. Dincolo de orice opțiune estetică a unui spectacol sau sistem de lucru, masca este cea care influențează într-un mod radical parcursul artistic al unui actor, ea fiind capabilă de a deschide noi perspective asupra artei actorului și a creației acestuia. Masca provoacă actorul să își descopere limitele, să le cunoască și să le depășească sau să le transforme în atuuri.

Masca acoperă fața actorului și relevă corpul acestuia. Atunci când fața actorului este acoperită, toate atenția și concentrarea spectatorului vor fi axate pe corpul celui care performează, iar căile de comunicare cele mai importante cum ar fi fața, ochii, sau vocea nu vor mai putea fi utilizate, iar actorul va fi obligat să comunice doar cu corpul. Este pus în situația de a construi la nivel corporal și gestual un set de mișcări extrem de precise și caracteristice stărilor, emoțiilor, sau gândurilor pe care vrea să le exprime. Orice construcție a unui personaj și în orice stil teatral ar fi abordarea scenică a acestuia, implică o unitate conceptuală compusă din comunicarea verbală, comunicarea energetică și comunicarea corporală. Corpul are o capacitate extraordinară de a transmite gânduri sau emoții, însă pentru ca acest lucru să fie posibil trebuie să-i descoperim în primul rând funcționalitatea sa biologică, iar apoi disponibilitatea de a reacționa la diferiți stimuli externi.

Este foarte important ca actorul să-și cunoască corpul cât mai precis la nivel anatomic. Un studiu amănunțit al scheletului uman, al mușchilor care acoperă oasele și care pun corpul în mișcare este necesar actorului nu doar în acest studiu al măștii și corporalității obținute prin studiul de mască, ci în general. În momentul în care actorul își cunoaște corpul din punct de vedere anatomic, el va ști precis cum funcționează acesta, ce îi permite să facă, energia de care dispune corpul său, flexibilitatea acestuia și capacitatea sa de a se transforma. În aceeași direcție a cunoașterii limitelor și specificului propriei corporalități, recomandăm actorilor înainte de începerea studiului cu masca să practice yoga, exerciții de respirație sau arte marțiale. Pe lângă disciplina pe care aceste activități o impun, actorul are posibilitatea să își descopere corpul și funcționalitatea lui.

În concluzie, în această secțiune a tezei am trasat din punct de vedere pedagogic și teoretic reperele principale ale construcției corpului caracter, ajungând astfel la o definiție personală a conceptului, bazată pe o viziune eclectică a diferitelor valențe conferite termenului de către pedagogic prestigioși ai artelor dramatice. Definiția pe care am formulat-o este că un

corp caracter poate fi privit ca un corp ce are putere de auto-expresie, de tematizare a fizicalității umane și care își sporește puterea expresivă prin uzul măștilor neutre, larvare, de caracter, și a măștilor specifice Comediei dell'arte. Corpul caracter se deosebește astfel în mod radical de corpul civil prin dimensiunea sa artistică, de corp creat prin folosirea măștilor și tehnicilor actoricești specifice.

## Capitolul 2. Masca neutră

Masca neutră este o mască simetrică. Cele două jumătăți longitudinale sunt și trebuie să fie perfect egale și asemănătoare. Ea nu poate niciodată vorbi, deoarece buzele sale sunt lipite, dar lasă impresia că urmează să spună ceva. Pare să exprime exact momentul în care urmează ca cele două buze să se dezlipească și să vorbească. Nu are riduri, grimase, rictusuri sau zâmbete. Culorile cele mai întâlnite sunt alb, care are capacitatea de a capta mai bine lumina și a fi, deci, mai vizibilă, și maro, așa cum erau măștile folosite de J. Lecoq, care aduce mai mult cu culoarea naturală a pielii creând astfel o iluzie mai puternică a unui tot unitar între mască și corp. Masca neutră purtată pe un corp civil poate arăta ciudat, deoarece simetria, calmul, concentrarea specifice măștii nu se regăsesc în corp. Ceea ce face masca neutră cu corpul este atragerea acestuia în a prelua caracteristicile ei. Forma măștii trebuie să dicteze corporalitatea purtătorului, acesta este obligat să găsească corespondențe între corp și mască. Doar așa masca va căpăta viață.

Înainte de a începe munca cu masca neutră trebuie clarificat foarte exact conceptul de neutralitate. Starea de neutralitate nu se referă în niciun caz la o stare inactivă, pasivă, dezinteresată, neimplicată. Starea de neutralitate a actorului se poate identifica, mai degrabă, cu starea de echilibru, de disponibilitate, de deschidere spre nou sau spre un nou început. Este o stare de pregătire, un punct zero din care mai târziu începe jocul. Corpul neutru este simetric. Fiecare jumătate a corpului este într-un echilibru perfect cu cealaltă jumătate și fiecare pare a fi imaginea celeilalte într-o oglindă. Este total greșit să considerăm corpul neutru lipsit de energie, moale sau neangajat. Dimpotrivă, corpul neutru este un corp energic, doar că această energie este ținută sub control, așteptând să fie eliberată la momentul oportun. În același timp este relaxat. Mușchii sunt relaxați, dar nu lipsiți de tensiune, e o relaxare activă în care actorul este pregătit să înceapă munca. Corpul neutru este concentrat la ce urmează să se întâmple.

Actorul modern își implică tot corpul în creația sa actoricească, personajul este *încorporat*. În orice situație s-ar afla, orice idee sau concept ar trebui să exprime, el își angajează tot corpul. Doar așa personajul său va deveni unul puternic, expresiv și complex. Dar pentru a reuși în acest demers, actorul trebuie să fie educat și antrenat. Din păcate,

societatea, proastele obiceiuri, moda, alimentația defectuoasă, stresul, poluarea, standardele de frumusețe sau comportamentale ale zilelor noastre contribuie la existența unor corpuri inexpressive scenic și neantrenate ale tinerilor actori.

Unii actori au corpurile moi, alții prea rigide. De multe ori observăm corpuri cu centrul de greutate poziționat greșit, lucru care poate duce în timp la probleme grave de sănătate a coloanei vertebrale, corpuri timide care se ascund după o haină mai largă, care nu rezistă la efort fizic susținut, corpuri împrăștiate, dezordonate în gesturi și mișcări, prea energice sau prea puțin energice. Mulți dintre tinerii actori sunt complexați de corpurile lor, nu au încredere, nu le cunosc potențialul și încearcă să le ascundă. Chiar și corpurile frumos structurate au caracteristici care țin de felul unic în care se manifestă deținătorii lor, ce se adaptează unor condiții de viață specifice propriei biografii. Toți acești factori îi conduc pe oameni la crearea unui corp-mască.

Pentru a deveni un artist cât mai bun, actorul trebuie să renunțe la propria expresie corporală, pentru a fi capabil să își asume corporalitatea personajului. Iată de ce este atât de important lucrul cu masca: pentru a ajunge să lucrăm cu masca neutră trebuie să renunțăm la această mască a corpului construită în ani de zile și care ne dă acest sentiment fals de siguranță. Situația trebuie privită în profunzime și trebuie înțeles că un corp civil, un corp ce corespunde unei anumite situații de viață, limitează creativitatea și nu va putea să fie suficient de expresiv pe scenă. Din acest motiv, trebuie recurs la această „decontaminare” sau „detoxifiere” a expresiilor corporale, iar unealta prin care propunem să se realizeze acest lucru este studierea măștii neutre. Pentru început, actorul trebuie să ajungă să își înțeleagă corpul și modul în care acesta funcționează, să îl accepte așa cum e el și să îl iubească. Apoi să își dezvolte rezistența, expresivitatea, urmărind performanța. Doar astfel propriul corp va fi un instrument de nădejde în munca sa creatoare.

### **Capitolul 3. Masca larvară**

În a doua etapă a muncii cu masca, ne-am aplecat atenția asupra măștii larvare. Jacques Lecoq a fost primul care a introdus în pedagogia teatrală acest tip de mască. Măștile larvare i-au fost prezentate lui Lecoq de către un grup actori din Basel Elveția, iar acesta le-a găsit extrem de interesante, folosindu-se de ele ca o etapă de trecere de la masca neutră la masca de caracter. Ele își au originea în Elveția și reprezintă apariții fantastice din cadrul Carnavalului Primăverii din Basel. Au culoarea albă, sunt simple și mari, astfel încât creează o imagine bizară atunci când sunt purtate. Sculptural, ele nu sunt bine conturate și în niciun caz nu putem vorbi despre un caracter definit al acestora.

La fel ca și masca neutră, masca larvară nu are gură, deci este o mască mută. Corporalitatea măștilor larvare este, la fel ca și structura măștii, una simplă, compusă doar din începuturi de forme, din crochiuri, se află la începuturile formei sau ale expresiei. Corpul neutru studiat în prima parte a semestrului începe să se dezvolte, să capete caracteristici noi. Corpul nu mai este unul neutru, dar nici nu este atât de bine definit încât să poată reprezenta un caracter. Ce este interesant la mască larvară este că ea poate funcționa foarte bine atât într-o situație realistă, cât și într-una fantastică. Este o mască extrem de versatilă, putând fi ușor îmbrăcată în haine de zi cu zi și folosind diferite obiecte. Folosită eficient atunci când e pusă în situații realiste, ea poate fi la fel de expresivă și într-o zonă fantastică, personajele ce poartă aceste măști apărând ca niște ființe din altă lume.

Lucrul cu masca este o muncă importantă pentru dezvoltarea actorului și trebuie să țină cont de personalitatea purtătorului de mască. Nu suntem împotriva ideii de formă impusă din afară, dar actorul trebuie să învețe să caute și să descopere singur, pentru a-și însuși o metodă de lucru pe care să știe să o aplice ulterior în studiul la alte personaje, mai ales la studierea personajelor de compoziție (dar nu numai). În plus, o căutare și o descoperire proprie se bucură de entuziasm, actorul va căpăta încredere în propriile forțe artistice, i se va consolida stima de sine. O formă impusă din afară nu va putea căpăta prea repede organicitatea, energia și fluiditatea pe care o are o formă ce se naște dintr-o căutare proprie, astfel încât masca și corpul să devină un tot unitar. Rolul pe care trebuie să-l aibă un coordonator în lucrul cu masca cred că trebuie să fie acela al unui ghid care intervine extrem de puțin în drumul ales de actor, iar atunci când o face intervenția lui trebuie să fie extrem de subtilă și să nu știrbească din personalitatea actorului. Ce mă interesează cel mai mult în citirea caracteristicilor măștii este ca actorul să poată identifica vectorul principal al măștii, adică trăsătura cea mai puternică din arhitectura unei măști. Acesta este punctul de plecare în corporalizarea conceptului măștii.

Masca larvară îndeamnă purtătorul la joc. Ea nu știe nimic, tot ce descoperă este nou pentru ea și se întâmplă acum și aici. Este o bucurie pentru ea să privească, să descopere, să se joace. Starea ei este cea a unui copil care poate să construiască o lume doar cu un simplu obiect. Naivitatea cu care acționează o face specială și plină de viață. Masca larvară este o mască mare de culoare albă și este folosită în timpul carnavalului ce sărbătorește venirea primăverii. Este originară din Basel, Elveția și a fost introdusă în pedagogia teatrală de Jacques Lecoq. Măștile larvare au mărimi exagerate, cu mult mai mari decât dimensiunea normală a capului. Acesta ne duce în zona imaginarului, a fantasticului, a unor ființe nepământene care au căzut pe pământ și sunt extrem de curioase de tot ce se întâmplă în jurul lor.

Spre deosebire de masca neutră, care nu are memorie, masca larvară are memorie, dar extazul unei întâlniri sau a unei descoperiri o fac să uite imediat orice amintire avută. Pentru ea totul se întâmplă pentru prima oară, aici și acum, iar această caracteristică o fac foarte prezentă. Cu masca larvară intrăm pe teritoriul bucuriei, a descoperirilor și a jocului. Este mereu uimită și mereu atrasă de cineva sau ceva. Pentru ea timpul se oprește, nimic nu are un început și un final, poate să fie atrasă de o bucată de hârtie la infinit, să se joace cu ea fără oprire să se bucure de o mică descoperire ca și cum ar fi ceva excepțional, pentru ca apoi să se întoarcă la început și să parcurgă cu aceeași bucurie drumul deja făcut.

Corporalitatea rezultată din masca larvară se construiește în baza acelorași coordonate ale ambiguității, neclarității și nedefinirii. Este un corp neterminat aflat între o corporalitate neutră și un *corp caracter* bine definit de corporalitate și mișcare. *Corpul larvar* are multe dintre caracteristicile *corpului caracter*. Faptul că este construit într-o anumită direcție, că se mișcă într-un anumit fel, are un ritm determinat de masca larvară, *corpul larvar* poate fi considerat un *corp caracter*.

În concluzie, în cadrul prezentei secțiuni a tezei am prezentat o abordare pedagogică a conceptelor de mască neutră și larvară, oferind o selecție complexă de exerciții și activități didactice menite a ilumina și consolida cele două tipologii de măști. Scopul acestor activități este acela de a înlesni drumul actorului către abandonarea corpului civil și crearea unui corp caracter, către identificarea profundă cu masca purtată.

#### **Capitolul 4. Masca de caracter în pedagogia teatrală**

Următoarea etapă a demersului nostru științific a fost studiul măștii de caracter și a corporalității derivată din aceasta. Masca de caracter implică și un studiu la nivelul vocii. O voce antrenată, capabilă de cât mai multe inflexiuni, cu o gamă largă de tonalități este, de asemenea, un scop al oricărui actor creativ. O minte ascuțită, vie, prezentă, capabilă să improvizeze în orice moment ajută actorul să caute și să descopere noi forme de expresie, astfel încât să construiască personaje complexe și profunde. Tradiția folosirii măștii de caracter este una bogată și diversificată, ea putând fi întâlnită în multe genuri teatrale din culturi radical diferite.

În timpul Renașterii, actorii Commediei dell'Arte foloseau măști pentru a interpreta diferite personaje. Acestea aveau trăsături distinctive și îngroșate mergând uneori până la grotesc, caricaturizând trăsăturile fizice și morale ale societății respective și urmărind astfel efectul comic. Masca de Commedia dell'Arte a fost folosită și pentru o identificare rapidă și ușoară de către public a personajului interpretat.

Teatrul tradițional Noh din Japonia se folosește de măști care reprezintă o mare varietate de personaje realiste, dar și zei, spirite sau ființe mitice. Actorii teatrului Noh folosesc aceste măști pentru a adăuga o dimensiune spirituală personajelor interpretate, dar și pentru capacitatea și puterea măștii, datorită arhitecturii sale, de a transmite emoții. În Indonezia, în teatrul balinez, există tradiția numită Topeng, care se folosește de măști ce reprezintă caractere mitice sau divine. Aceste măști apar în special în spectacole sau ceremonii ritualice. Opera din Beijing, China, folosește diferite măști de caracter, care sunt lucrate cu minuțiozitate și cu extrem de profundă atenție la detalii. Ele reprezintă, de obicei, personaje specifice mitologice sau divine. Mima și teatrul religios european din Evul Mediu foloseau măști pentru a reprezenta personaje alegorice sau fantastice, dar și pentru o accentuare a trăsăturilor personajelor și pentru a crea o anumită atmosferă a spectacolului. În teatrul african masca are semnificații profunde, fiind asociată de cele mai multe ori cu ritualuri sacre. Spectacolele de teatru din această cultură se folosesc de mască pentru a reprezenta personaje mitologice, spirite sau apariții stranii ale strămoșilor.

Iată doar câteva exemple din care am putut deduce cât de seducătoare și importantă este masca de caracter pentru reprezentațiile teatrale din culturi și zone geografice atât de diferite. Evident, această unealtă teatrală stârnește emoție și putere prin prezența ei pe scenă, fiind în același timp și un extraordinar instrument, adaptabil și versatil, care ajută spectatorul să recunoască rapid caracterul sau caracterele aflate pe scenă.

În pedagogia teatrală, masca este folosită deseori ca mijloc de dezvoltare a corporalității, a comunicării non-verbale, sau a capacității de improvizație. Pedagogi sau oameni de teatru ca Gordon Craig, Meyerhold, Duchartre, Constantin Mic, Louis Juvet, Charles Dullin, Jean-Louis Barrault, Jacques Copeau, Michel Saint-Denis, Giorgio Strehler, Jackie Snow, Carlo Mazzone-Clementi, Jacques Lecoq, Giovanni Poli, Dario Fo, Carlo Boso, Antonio Fava, Keith Johnstone, Sears A. Eldredge, John Wright, John Rudlin, Olly Crick, Barry Grantham sau John Rudlin au plasat masca într-o poziție de bază a sistemelor lor pedagogice sau teatrale. Faptul că acest instrument teatral este încă prezent în atât de multe și diferite genuri teatrale, chiar și în zilele noastre, demonstrează adaptabilitatea ei, dar și capacitatea de expresie și impactul puternic pe care le are asupra artei actorului.

Masca de caracter este un instrument teatral versatil, ce are capacitatea de a-și transforma caracteristicile arhitecturale în funcție de varii elemente. Modul în care aceasta este folosită poate modifica sau chiar transforma expresia măștii. O mască de caracter bine construită arhitectural, coloristic sau din punct de vedere al texturii, nu va conține niciodată o singură expresie, ea având capacitatea de a ne revela varii fațete ale caracterului. Câteva

elemente care pot influența expresia măștii de caracter ar fi: designul și forma măștii - aceste două elemente influențează profund expresivitatea măștii în descoperirea unor elemente de subtilitate, în cazul măștilor de caracter realiste, sau o exagerare a trăsăturilor, în cazul măștilor de caracter stilizate, accentuând capacitatea actorului de a căuta o expresie corporală capabilă să transmită identitatea personajului său.

Un alt aspect important sunt mișcărilor și expresivitatea actorului. Lucrul cu masca se realizează în două direcții. Actorul lucrează cu masca, dar și masca lucrează cu actorul. Capacitatea actorului de a construi un caracter plecând de la mască poate influența expresivitatea acesteia. Personalitatea actorului, felul în care percepe caracterul exprimat de mască, corporalitatea construită în urma studiului măștii respective, pot schimba expresia măștii de caracter și felul în care aceasta este percepută din afară. Din experiența noastră, am putut afirma că dacă doi actori lucrează cu aceeași mască de caracter, pe aceeași temă, rezultatul va fi total diferit, iar masca își va schimba expresivitatea. Trebuie să fim conștienți de capacitatea noastră de a „interpreta” o mască de caracter și de puterea noastră de a influența expresivitatea ei. Un simplu exercițiu pe care actorul poate să-l facă în oglindă cu masca de caracter ne demonstrează capacitatea acesteia de a-și schimba expresia doar printr-o poziționare diferită a capului.

Atunci când lucrează cu o mască deja elaborată, care nu este construită de el, actorul trebuie să învețe să descifreze toate caracteristicile din care este construită o mască, orice mic detaliu putând avea o influență majoră în construcția caracterului. Imaginea lui trebuie să fie una de ansamblu dar, în același timp, actorul trebuie să fie concentrat chiar și pe cel mai mic detaliu al măștii. Masca însumează o multitudine de informații pe care trebuie să le citim, să le înțelegem, să le aprofundăm, pentru ca apoi să le putem corporaliza și vocaliza. În calitate de pedagogi, suntem cât se poate de interesați ca actorul să aibă un mod particular și personal în felul în care descifrează masca pe care o studiază și cu care lucrează. Intervenim foarte puțin în acest proces și doar atunci când actorul este evident pe un drum greșit. Dialogul dintre coordonator și actor ni se pare esențial în procesul de descifrare a măștii de caracter.

Pentru ca expresivitatea corporală să reflecte în modul cel mai corect și unitar caracteristicile arhitecturale ale măștii de caracter, studiul asupra pozițiilor corporale și studiul gesturilor trebuie să fie cât mai aprofundate. Ele sunt elemente esențiale în comunicarea dintre personajele de pe scenă și dintre personaje și spectatori. Cel mai mic gest este un semn care trebuie să transmită ceva și trebuie construit în așa fel încât acel gest să fie recognoscibil pentru toată lumea. Astfel, actorul care lucrează cu masca de caracter este pus în situația de a-și studia corpul, mișcărilor și gesturile. Fiecare gest specific personajului trebuie să aibă expresivitatea

potrivită, ritmul, intensitatea și energia specifică caracterului construit și situației scenice în care el se află. Orice abatere de la acest scop va produce o rupere în comunicarea dintre actori și spectatori. Nimic nu trebuie lăsat la voia întâmplării. Totul ține de o matematică a construcției, a gestului, a mișcării.

Din punct de vedere pedagogic, am considerat că actorul necesită o serie de exerciții pregătitoare înainte de a începe munca efectivă cu masca de caracter. Scopul acestor exerciții este acela de a-l face pe actor să își cunoască perfect corpul și capacitățile acestuia de a se mișca într-un anumit spațiu sau ritm. Dezvoltarea aptitudinilor de mișcare vor avea ca rezultat un control absolut asupra propriului corp, un scop de importanță primordială în lucrul cu masca. Munca cu masca de caracter implică o concentrare absolută în timpul exercițiilor.

În ceea ce privește încălzire corporală, teatrul cu masca de caracter fiind un teatru fizic, necesită o cât mai corectă și completă încălzire corporală pentru evitarea accidentărilor. În același timp, încălzirea corporală trebuie să aibă ca scop și o dezvoltare a elasticității, expresivității și disponibilități corpului actorului de a se mișca cât mai liber și ușor. Totodată, încălzirea corporală trebuie să fie pentru actor o trezire a simțurilor, o explorare și o cunoaștere a corpului. Pentru început, am recomandat ca încălzirea corporală să fie făcută în grup și condusă de coordonator. Ulterior, încălzirea corporală poate fi făcută individual, din momentul în care fiecare actor își cunoaște corpul, necesitățile lui și felul în care acestea reacționează la anumite mișcări. Corpurile sunt diferite, reacționează diferit, deci fiecare actor ar trebui să ajungă să aibă un set de exerciții de încălzire specific corpului său și funcționalității acestuia. De asemenea, e util a se încerca mai multe tipuri de încălziri corporale, dând astfel șansa actorului să descopere prin cât mai multe moduri posibile capacitatea corpului său de a se adapta la anumite mișcări. Am recomandat de asemenea colaborarea cu coordonatorii de vorbire scenică, acrobație, dans, balet, canto, instrument pe parcursul întregului semestru de studiu cu masca. O pregătire teoretică din partea coordonatorilor de Istoria Teatrului și Doctrine regizorale ar fi de asemenea binevenită.

O bună pregătire tehnică va atrage după sine încredere, adaptabilitate, ușurință în munca artistică, posibilitatea dezvoltării profesionale. În consecință, se va acorda atenție dezvoltării tehnicii actoricești. Aceasta se poate realiza zilnic, în antrenamentul de la începutul cursului, introducând spre finalul încălzirii corporale, exerciții ce dezvoltă diferite tehnici vocale și fizice.

Finalmente, am discutat în această secțiune a tezei conceptul de contra-mască. Aceasta se folosește în sprijinul construcției și completării măștii de caracter. Cu ea caracterul capătă profunzime, nuanțe și complexitate, iar imaginea și comportamentul unui caracter se

îndepărtează de o caracterizare simplistă. Masca de caracter trebuie privită și descoperită atât din față cât și din spate, din partea ei ascunsă. Trebuie să descoperim nu doar evidența care este conținută de imaginea și construcția ei arhitecturală, ci și ce se află în spate, ce ascunde ea și nu vrea să fie văzut. Nicio ființă umană nu poate fi descrisă ca „bună” sau „rea”, o asemenea caracterizare a ființei umane ar fi săracă, nerealistă și superficială. Principiul apariției energiei vitale scenice care se naște din doi vectori contrari se bazează pe realitate, pe ce ne oferă viața: tendințe contrare în aceeași ființă, deci conflicte interioare.

## **Capitolul 5. Commedia dell'Arte. Istoric și școli. Scurte definiții ale Commediei dell'Arte**

Ne-am început periplul științific în această secțiune afirmând că este important să stabilim limite clare în definirea acestui gen teatral, deoarece denumirile diferite ne oferă informații asupra caracteristicilor a ceea ce se va numi mai târziu *Commedia dell'Arte*. Pe de altă parte, aceste numeroase titulaturi ale *Commediei dell'Arte* pot releva și o evoluție a genului, primele denumiri fiind destul de restrictive și specifice, ca mai apoi să devină mult mai cuprinzătoare și atractive pentru public. Doar dacă analizăm numele *Commedia degli zanni* observăm o încadrare a spectacolului în care acțiunea se desfășoară în jurul caracterului *Zanni*, pe când *Commedia italiana* este o denumire mai largă care este compusă din mai multe elemente spectaculare și reprezintă idei care au o legătură strânsă cu specificul poporului italian.

Statutul de profesionist al actorului de *Commedia* nu are la bază doar o autointitulare sau o comercializare a spectacolului ci, și o recunoaștere și protecție din partea autorităților. Trupele erau într-o strânsă legătură cu autoritățile pentru obținerea de spații de joc, pentru întocmirea contractelor sau ajutor logistic, iar actorii aveau datoria să comunice subiectul spectacolului pe care urmau să îl prezinte, care putea fi acceptat sau refuzat de către autoritățile unui oraș. Pe lângă calitățile sale artistice actorul *Commediei dell'Arte* trebuia să aibă și calități de negociator sau de impresar, pentru a reuși să își vândă produsul artistic cât mai avantajos pentru trupa lui dar, și pentru a face față concurenței.

Posibilitatea și capacitatea de a improviza îi este proprie actorului dintotdeauna, dar numai odată cu *Commedia dell'Arte* improvizația a căpătat o maximă importanță și întâietate în fața altor aptitudini. Dorința actorului de a sparge regulile într-o epocă extrem de inventivă și deschisă spre tot ce e nou, l-au făcut să aleagă acest drum pentru a se exprima, sau poate doar o dorință imensă de libertate.

O sursă de inspirație puternică pentru nașterea spectacolului de Commedia dell'Arte o reprezintă și piața, o entitate extrem de vie și colorată în epoca respectivă, în care își desfășurau activitatea diferiți mimi, jongleri, șarlatani sau saltimbanci care, deși trăiau la periferia orașelor și erau priviți ca niște paria ai societății, vor alcătui nucleul din care se vor forma diferite trupe de amatori care, o dată cu apariția Comediei dell'Arte se vor transforma în profesioniști. Multe din elementele spectaculare ale acestora se vor regăsi, mai apoi, în spectacolul de Commedia.

Commedia dell'Arte, pentru a reuși să creeze stilul atât de deosebit, a avut nevoie de două caracteristici extrem de importante: simultaneitatea și colectivitatea. Simultaneitatea constă în capacitatea actorului din spectacolul de Commedia să creeze în același timp textul și spectacolul. În perioada respectivă nu exista un singur artist responsabil cu crearea spectacolului, cum ar fi astăzi regizorul. Spectacolul de Commedia era o creație colectivă. Toți actorii trebuiau să participe la crearea spectacolului în aceeași măsură, toți trebuiau să muncească la fel de mult. De asemenea, Commedia dell'Arte se baza pe coeziunea și disciplina trupei.

În anumite momente ale spectacolului erau introduse scene-tampon numite lazzi. Cu timpul acestea au devenit momente de sine stătătoare, iar durata lor era la latitudinea actorului interpret. Ele porneau de la o acțiune minoră, transformându-se într-un conflict ce putea da naștere unor acțiuni repetitive. Dar lazzi-urile aveau și o caracteristică foarte pragmatică în economia unui spectacol de Commedia. Ele erau folosite, de obicei, atunci când o schimbare de decor sau de costum dura mai mult timp, pentru ca publicul să nu se plictisească în astfel de momente „moarte”.

Am concluzionat afirmând că într-un sens mai larg, teatrul a fost social încă de la apariția lui. Niciodată nu a putut fi îndepărtat de realitățile sociale, politice sau culturale. Teatrul se inspiră din probleme sociale ce devin personale și pot fi supuse meditației și dezbaterii în comunitate. El aduce pe scenă nu ceea ce crede artistul despre ceea ce se întâmplă într-o situație de marginalizare, de sărăcie și abuz pe care el nu a experimentat-o, ci realitatea cât mai crudă, din afara lumii artistului. Teatrul social este o formă de teatru interactiv, o metodă de intervenție care încurajează participanții să ia atitudine, să apere valorile și principiile morale în care cred și să găsească soluții la probleme. Într-un spectacol de teatru social trebuie să fii pregătit oricând să faci față răsturnărilor de situație, schimbărilor neașteptate, improvizărilor. Improvizația pare să fie aici arcul de cerc peste timp, ce leagă cele două genuri teatrale- teatrul social și Commedia dell'Arte.

## **Capitolul 6. Exerciții pregătitoare pentru Commedia dell'arte și caracterele fixe ale acesteia**

Commedia dell'Arte, ca orice teatru fizic, implică o anumită dezvoltare și antrenament specific având ca scop final construcția unui corp expresiv și disponibil cerințelor pe care le implică această formă de teatru. După studiul măștii neutre, al celei larvare și al măștii de caracter, am intrat în etapa în care actorul trebuie să redea atât corporal cât și psihic tipologiile Comediei dell'Arte. Spre deosebire de mască de caracter, masca Comediei dell'Arte implică o mai puternică și fixă construcție corporală, vocală și psihică, deoarece are de-a face cu *tipul fix* caracterizat extrem de precis de calitățile corporale vocale și psihice ce derivă din tradiție și din tipologia măștii de Commedia dell'Arte cu care actorul va lucra. Masca de caracter permite, încă, o mai mare libertate de interpretare, un spectru mai larg în care actorul se poate „mișca” și în care amprenta lui personală este mai puternică în construcția caracterului.

Exercițiile pregătitoare jocului cu masca de Commedia dell'Arte și-au propus pe lângă dezvoltarea expresivității corporale și o direcție precisă a acesteia, valabilă în cazul fiecărei măști sau a tipului fix reprezentat de personajele din Commedia. Dezvoltarea abilităților vocale ale actorilor a fost un alt scop al acestor exerciții, plecând de la ideea că fiecare personaj este caracterizat de o anumită intensitate a vorbirii, de un anumit ritm sau de o anumită caracteristică vocală. Vocea, ca și corporalitatea, se află în strânsă legătură cu personalitatea caracterului interpretat, cu datele sale fizice sau psihice. Cu cât aparatul vocal al actorului este mai dezvoltat, cu atât el va putea să construiască într-un mod mai complex un caracter. În Commedia dell'arte ne aflăm pe teritoriul în care „orice este posibil”, astfel încât un antrenament de dezvoltare a imaginației este absolut necesar actorului. Ritmicitatea în care un caracter merge sau acționează este o altă caracteristică pe care actorul trebuie să și-o antreneze și să o dezvolte. Acrobațiile, salturile, luptele sau cascadoriile fac parte din lumea personajelor de Commedia. Antrenamentul specific pentru aceste forme de expresie, de comic fizic, este și el primordial.

## **Capitolul 7. Caracterele Comediei dell'Arte. Măști, costume, corporalitate, exerciții**

Capul actorului ce poartă mască este perceput ca un singur ochi mare. Publicul va vedea întotdeauna ceea ce vede masca. Ea vede doar dacă și în momentul în care actorul performează actul privirii. Altfel, ea devine o mască oarbă, cauzează disiparea vizibilului și invizibilului. Jocul cu mască este întotdeauna în căutare de confirmare, cere întotdeauna o explicație. Orice are loc sau se întâmplă, se realizează cu adevărat, dar niciodată nu este de ajuns. Totul trebuie verificat, explicat, povestit în baza a ceea ce știm sau a ceea ce am văzut. Acest deziderat are

loc observând faptele și detaliile unul câte unul, lucru care duce la o construcție ritmică a spectacolului de Commedia dell'Arte. Astfel, masca devine un magnet pentru public. Spectatorii vor privi în direcția în care privește masca și vor vedea ceea ce vede masca. Fiecare mască, singură sau alături de altele, este încărcată cu o istorie culturală. Ea duce mai departe tradiția populară conținută în diferite straturi care sunt uneori necunoscute pentru noi, dar cu toate acestea recunoscutibile de către public. Spectatorii intuiesc în prealabil ce va face o mască. Ei vor aprecia atât confirmarea cât și inovația, atâta timp cât noutatea nu va contrazice ceea ce știm deja despre masca respectivă.

Actorul mascat este diferit de sine însuși. El nu trebuie să confunde acțiunea de mascare cu viața lui privată și intimă. Dar chiar și atunci când el folosește teme din viața reală și privată, mascarea devine spectaculoasă, căci masca creează o altă dimensiune actorului. Jocul actorului mascat trebuie să fie supus dinamicității: a vocii, a gestului, a mișcării, a vorbirii, a limbajului, este un joc spațial. Mișcarea actorului trebuie să fie cât mai liberă posibil, iar atunci spațiul se va modifica și va fi plin de înțelesuri născute din mișcările acestuia. Actorul mascat nu creează ceva abstract ci, mai degrabă, exagerează realitatea, păstrând totuși o limită între recunoscutibil și comprimare.

Jocul cu masca presupune o combinație între particularitățile umane și artistice ale interpretului și arhetipurile universale ale măștii. Astfel, actorul obține o creație unică și personală, participând la o continuitate a tradiției. Oricine poartă o mască trebuie să țină cont de anumite reguli de folosință a acesteia. Doar când aceste reguli sunt urmate cu strictețe masca este expresivă și doar atunci ea ajută actorul să se exprime.

Pentru început, masca Commediei avea două funcții: în primul rând ea trebuia să facă imediat recunoscutibil personajul interpretat. Al doilea efect al măștii de Commedia dell'Arte era acela al surprizei, al șocului. Publicul trebuia imediat să fie interesat și atras în poveste. În Evul Mediu masca era un obiect des întâlnit în viața de zi cu zi și la anumite sărbători. Pentru a se delimita de forma comună a măștii folosită până atunci, actorii Commediei dell'Arte au trebuit să inoveze, să surprindă, fără să anuleze senzația de familiaritate. Forma sau tăietura măștii trebuia să urmeze câteva reguli stricte. În primul rând, ea trebuia să păstreze proporțiile anatomice: deși caricatura măștii era foarte puternică, ea urma riguros anatomia feței umane.

Cu expresia ei ce rămâne întotdeauna neschimbată, masca pentru față reprezintă unul dintre mijloacele prin care identitatea diferitelor tipuri era asigurată și făcută recunoscutibilă. În Commedia dell'Arte, masca a apărut nu dintr-un transfer direct din teatru clasic, ci din obiceiurile Carnavalului. Masca a slujit uneori la ascunderea actorului care juca, dar în spectacolele dell'Arte ea și-a schimbat total funcția, având rolul de recunoaștere a personajului,

ca tip fix, mereu egal cu sine, cu aceleași veșminte, aceleași mișcări, aceeași psihologie fundamentală, chiar dacă era sau nu jucat de același actor.

Spectacolul dell'Arte este triumful măștii care încarna un singur personaj. Numele actorului se confunda cu cel al personajului și invers. Numele de mască se extinde și pentru personajele Amorezilor, care nu purtau o mască propriu-zisă, lărgind noțiunea ei și intrând, astfel, într-o zonă psihologică. Masca dell'Arte, tipul fix, nu pare a fi un tipar supărător, ci mai degrabă un mijloc tehnic ingenios, care permitea un joc mai liber. Personajul fiind recognoscibil încă de la apariția lui pe scenă, odată ce erau indicate liniile mari ale rolului, actorul avea libertatea și posibilitatea de a broda în voie, fără a compromite claritatea personajului sau a spectacolului. Măștile personajelor erau făcute din piele, cu trăsăturile îngroșate în chip grotesc, astfel încât defectele fiecărui personaj reprezentat se reflectau prin diformități enorme, stabilite pentru totdeauna. Masca făcea imposibilă expresia feței și astfel actorul era obligat să își construiască jocul pe mișcările corpului. Gesturile, mișcările se amplificau, jocul căpăta o altă dimensiune, una profund fizică. Întreaga ființă a actorului se însuflețea.

## Concluzii

În contextul teatrului fizic practicat în jocul actoricesc cu masca, am încercat în această lucrare să dezvoltăm o nouă abordare a personajului teatral prin perspectiva *corpului caracter*. Am considerat că această perspectivă oferă actorului un nou punct de sprijin, precis și stabil, în abordarea unui rol, indiferent de estetica spectacolului sau a interpretării. *Corpul caracter*, așa cum a fost el definit, teoretizat și exemplificat pe parcursul tezei, reprezintă o sumă de caracteristici pe care actorul trebuie să le descopere și să le asimileze la nivel fizic, astfel încât să reușească să definească personajul la nivelul expresivității corporale definite de gest, mișcare și construcție corporală.

Am concluzionat în urma demersului teoretic și practic întreprins că orice caracteristică, oricât de minoră, adăugată corpului neutru, folosit ca punct zero în construcția unui personaj, va da unicitate și va dirija demersul de creare a unui personaj într-o direcție precisă și originală. De cele mai multe ori, traseul de dezvoltare în arta actorului, pe parcursul studiului dedicat jocului cu masca și dezvoltării expresivității corporale într-un corp caracter este uimitor. Actorul poate folosi *corpul caracter* ca o fotografie sau ca o imagine mentală cu statut de imagine reper, la care se va întoarce de fiecare dată când va avea nevoie pe parcursul repetițiilor și mai apoi ale reprezentațiilor. *Corpul caracter* este punctul fix. În concluzie, am afirmat că actorul se află pe un teritoriu clar definit de caracteristicile *corpului caracter*, iar marja de

eroare se micșorează atunci când reperele sunt bine stabilite și concrete. El va putea, datorită *corpului caracter* și a caracteristicilor acestuia, să dezvolte un întreg mecanism prin care personajul său se mișcă, gesticulează sau comunică.

Ca instrument de bază în construcția *corpului caracter* am folosit masca neutră, larvară, de caracter și de Commedia dell'Arte, fiecare dintre acestea, datorită caracteristicilor ei, definind *corpul caracter*. Înlănțuirea lor a avut la bază ideea unei acumulări de expresii corporale care au ca finalitate *corpul caracter*. Am afirmat pe parcursul lucrării că masca, în primul rând, ajută la dezvoltarea capacității de comunicare non-verbale, având ca principal instrument de expresie corpul. Astfel, actorul se vede pus în situația de a-și redefini întregul raport pe care îl are cu corpul și corporalitatea sa, iar definirea personajului la care lucrează va depăși folosirea unor mijloace de expresie simpliste și va căpăta o implicare a întregului corp. În concluzie, actorul va dispune de o gamă mult mai largă de mijloace de expresie, iar personajul interpretat va fi capacitat la maxim.

În ceea ce privește partea practică și pedagogică a demersului nostru științific, exercițiile de improvizație specifice fiecărei măști și implicit fiecărui *corp caracter* au avut ca scop descoperirea modurilor în care *corpul caracter* se raportează la diferite situații scenice. Am concluzionat aici că în timpul unei improvizații actorul poate descoperi diferite raportări față de anumite evenimente, de parteneri sau față de propriul personaj, deoarece masca creează acea distanțare de care actorul are nevoie pentru a-și forma o imagine de ansamblu asupra personajului. Prin improvizație, actorul testează personajul și *corpul caracter*, îi descoperă limitele și necesitățile și se integrează într-un context mai larg compus din actor-personaj-situație-partener.

Prezenta lucrare a avut și un scop didactic auto-declarat, metodele de căutare descrise și propuse putând deveni un sistem de lucru care să ajute actorul să pornească neutru, viu, mereu de la zero în fiecare nou proiect. Actorul care este stăpân pe metodă, va putea folosi principiile de lucru ale descoperirii *corpului caracter* chiar dacă îndepărtează din lucru folosirea măștii ca obiect, inspirându-se dintr-un model real, din tipologiile străzii, asemeni actorilor Commediei dell'Arte.

Am încercat să oferim pe întreg parcursul tezei nu doar o privire istoric-teoretică asupra variilor măști și a importanței acestora, ci și o abordare pedagogică, profund ancorată în dimensiunea practică, menită să ofere un ghid, un set de îndrumări, tinerilor studenți la actorie. Această dimensiune practică reprezintă în cea mai mare parte și contribuția personală a autorului tezei.

Cuvinte cheie: mască, corporalitate, caracter, Commedia dell' Arte, actor.