

ARTĂ TEATRALĂ, COREGRAFICĂ ȘI MULTIMEDIA THEATER, CHOREOGRAPHIC ARTS AND MULTIMEDIA

TEHNICILE ACTORICEȘTI: VECTORUL TRANSCENDENȚEI

ACTING TECHNIQUES: THE VECTOR OF TRANSCENDENCE

IRINA CATEREVA¹,

doctor în studiul artelor și culturologie, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.028

Încă din Grecia Antică, de-a lungul întregii istorii a teatrului, tehnicile actoricești au evoluat, s-a extins diversitatea și componentele lor, s-au schimbat sarcinile de lucru. Odată cu apariția teatrului regizoral la începutul secolului trecut, a început și o nouă rundă în dezvoltarea tehnicilor actoricești. Acestea s-au perfecționat în funcție de perioada istorică, de tipul teatrului, de accentul estetic, de modul existenței scenice a actorului. Mai mulți militanți din lumea teatrului și-au croit propriile căi către transcendentalitatea lor: K. Stanislavski, V. Meyerhold, M. Cehov, L. Strasberg, S. Adler, A. Bogart și alții.

Cuvinte-cheie: tehnică actoricească, teatru transcendental, psihotehnică, Biomecanică, metodă, puncte de vedere

Since Ancient Greece, the acting techniques have evolved throughout the history of the theatre, the diversity and components have expanded, the working tasks have changed. With the advent of the directoral theatre at the beginning of last century a new round of developing acting techniques has begun. They have been perfected according to the historical period, the type of theatre, the aesthetic accent, the model of the actor's stage existence. Different figures from the theatre world have made their own paths to their transcendentality: K. Stanislavsky, V. Meyerhold, M. Chekhov, L. Strasberg, S. Adler, A. Bogart and others.

Keywords: acting technique, transcendental theatre, psychotechnique, Biomechanics, method, viewpoints

Introducere

Se știe că etimologia cuvântului *tehnică* își are rădăcinile în Grecia Antică și, literalmente, semnifică artă, pricepere, abilitate. *Tehnica actoricească* este o totalitate de abilități profesionale și procedee care asigură un proces creativ armonios, natural și eficient de creare a imaginii în arta actorului.

Încă din Grecia Antică, tehnicile actoricești au evoluat de-a lungul întregii istorii a teatrului. S-a extins diversitatea și componentele lor, s-au schimbat sarcinile de lucru. Odată cu apariția teatrului regizoral la începutul secolului trecut, a început și o nouă rundă în dezvoltarea tehnicilor actoricești. Acestea s-au perfecționat în funcție de perioada istorică, de tipul teatrului (teatrul dramatic, teatrul fizic, teatrul de comedie muzicală, teatrul de pantomimă etc.), de accentul estetic (teatrul realist al lui Konstantin Stanislavski, teatrul convențional al lui Vsevolod Meyerhold, teatrul epic al lui Bertolt Brecht, teatrul cruzimii al lui Artaud, *teatrul transcendental* al lui Jerzy Grotowski și Peter Brook ș.a.), de modul existenței scenice a actorului (transformarea lui Konstantin Stanislavski, actorul supra-marioneta al lui Gordon Craig, înstrăinarea personajului la Bertolt Brecht, existența extatică a actorului la Antonin Artaud, actul transpersonal al lui Jerzy Grotowski etc.).

Psihotehnica

De căutarea transcendentalului în arta actoricească au fost preocupate mai multe personalități din domeniul teatral. Tehnica actoricească, ca unitate a componentelor interne (psihice) și externe

¹ E-mail: caterevi@mail.ru

(fizice), a fost argumentată în sistemul teatral al lui K. Stanislavski și a fost numită **psihotehnica**. După cum menționează filozoful A. Filatov, această noțiune a fost introdusă în circulația științifică de către psihologul german W. Stern în 1903 și mult timp a semnat ramura psihologiei care elaborează metodologia psihoterapiei.

În perioada 1928-1932, în URSS, se edita revista *Psihotehnica Sovietică*. Iar în urma unui șir de lucrări ale lui M. Eliade această noțiune a început să fie utilizată în mod activ în studiile religioase pentru desemnarea unui tip special de practică religioasă [1]. Psihotehnica se bazează pe principiile de bază ale sistemului lui K. Stanislavski: adevărul vieții, organicitatea, acțiunea – baza artei scenice, supra-sarcina, transformarea, educația prin teatru. Ea comasează două direcții indisolubile: lucrul actorului asupra sinelui (training-uri cotidiene) și lucrul actorului asupra rolului (procesul de transformare în personaj).

Fondatorul teatrului psihologic realist clasează elementele creative de bază ale psihotehnicii în felul următor: atenția, imaginația, fantezia, memoria (senzațiile, acțiunile), credința scenică, temporitmul, libertatea musculară, plasticitatea, posesia vocii, metoda acțiunilor fizice (comunicarea, interacțiunea), circumstanțele propuse, metode de transformare creativă în personaj scenic *dacă ar fi, aici și acum* ș.a. Fiecare dintre aceste elemente necesită o dezvoltare și o perfecționare continuă. Profesionalismul actorului depinde de nivelul posedării întregului său spectru de date psihofizice.

Este cunoscut faptul că alfabetul psihotehnicii actoricești este alcătuit din: atenția scenică (concentrarea activă), libertatea scenică (un corp liber de încordare), credința scenică (evaluarea circumstanțelor propuse) și acțiunea scenică. Pasiunea regizorului pentru yoga a făcut posibilă îmbogățirea tehnicii actorului cu elementele sale. A. Filatov, analizând școala de actorie a lui K. Stanislavski și psihotehnica budistă, observă că, de exemplu, atenția este principala componentă a tuturor școlilor și domeniilor budismului, fără excepție. Analizând școala măiestriei actoricești a lui K. Stanislavski și psihotehnicile budiste, A. Filatov menționează că, de exemplu, atenția este, fără excepție, principala componentă a tuturor școlilor și domeniilor budismului, diferă doar metodele de aplicare. Prin natura sa, meseria actorului necesită o concentrare creativă asupra acțiunii scenice. Acest element profesional îi oferă posibilitatea nu doar să folosească *cercurile atenției*, ci este și un proces cognitiv activ. Deși problema atenției, ca abilitate transcendențială a subiectului, apare pentru prima dată în filosofia europeană a lui E. Husserl abia la începutul secolului XX, „faptul că „sistemul lui Stanislavski”, posedând componenta psihotehnică similară cu cea budistă, a aplicat-o cu succes nu în sfera religioasă, ci în cea estetică, devenind parte integrantă a culturii teatrale a lumii occidentale în secolul XX, ne face să ne gândim la esența psihotehnicii ca atare” [1 p. 596]. Îmbogățind psihotehnica cu elemente de yoga, cum ar fi, de exemplu, concentrarea asupra obiectului (intern sau extern), perfecționarea respirației care deschide calea spre lucrul cu energiile și altele, reformatorul teatrului a făcut primul pas către transcendența ei.

Reformatorul pune accent pe tehnica emoțiilor, pe trăirile interne, pe acțiunea internă care generează acțiuni externe naturale și armonioase. O. Aronson, savant în studiul artelor, menționează că multe nedumeriri în perceperea sistemului lui Stanislavski de către adepții săi sunt legate de faptul că psihotehnica a fost adesea interpretată tocmai ca tehnica trăirii interne, tehnica emoțiilor, și nu a corpului. Deși însuși regizorul menționa că actorul trebuie să aibă grijă nu numai de aparatul intern, care creează procesul de trăirii, dar și de cel extern, fizic, care transmite corect rezultatele muncii creative a sentimentelor, adică forma exterioară a transformării. Astfel, Aronson concluzionează: „Forma externă a transformărilor sau, altfel zis, tehnica de arta prezentării, este legată în mod inextricabil în sistem cu ceea ce este cu adevărat inovator, cu tehnica retrăirii” [2 p. 415].

Tehnica lui Mihail Cehov

Dezvoltând ideile dascălului, Mihail Cehov a creat propriul său mod de a dezvolta abilitățile și tehnicile profesionale ale actorului. În **tehnica** sa calea de la acțiunea internă către cea externă este tot atât de firească ca și pentru Stanislavski – de la interior spre exterior. Pentru Cehov arta actoricească

este un drum al vieții, unde recompensa pentru munca îndelungată și anevoioasă este întâlnirea cu propria personalitate și dreptul de a crea prin inspirație. Este important ca actorul să înțeleagă ce îi leagă propria personalitate cu personajul, cu alți oameni. La această etapă creativă el trebuie să se dezvolte ca personalitate pe parcursul întregii vieți, căci energia și capacitățile sale umane sunt decisive pentru fiecare rol.

Bazându-se pe unitatea inextricabilă a triadei „trup-suflet-rațiune”, actorul și profesorul de teatru subliniază că trupul este un exponent demn al sufletului, supunându-i-se umil. De aceea i se acordă o importanță deosebită: el trebuie să fie un material flexibil și ascultător pentru exprimarea impulsurilor spirituale. Ca să joace cu tot corpul, actorul trebuie să stăpânească secretul mișcării, să înțeleagă calitățile sale speciale: calitatea formativă a gestului, muzicalitatea acestuia, capacitatea de a radia și de a da energie. În tehnica lui Cehov exercițiile pur fizice lipsesc, căci expresivitatea corporală a actorului este consecința impulsurilor spirituale. În acest caz trupul devine suflet, sufletul devine trup, iar cugetului rece îi revine rolul secundar.

Subliniind diferența dintre emoțiile din viață și de pe scenă, maestrul proeminent constată că cele dintâi poartă un caracter personal, egoist și că o atitudine obiectivă față de ele este imposibilă, cele din urmă sunt impersonale (super-personale) și permit față de sine o atitudine obiectivă. Imaginea artistică este dictată de lumea *conștiinței a treia*, de aceea este lipsită de sentimentele lumești ale actorului care îl fac plictisitor, naturalist, uzual. În acest context, el și-a concentrat atenția asupra arhetipurilor senzațiilor și acțiunilor, a gestului psihologic, a subconștientului și energiei actorului. Un loc important în crearea stării de spirit necesare unui rol este ocupat de memoriile afective – memorii despre un sentiment cunoscut trăit care s-a transformat din nou în emoții. Sensul tehnicii actoricești este ca actorul să înțeleagă ce a provocat viața afectivă și cum să se folosească aceasta.

Examinând arta teatrală în exclusivitate ca pe o meditație, în care sentimentele, atmosfera sau situațiile nu se nasc direct din semnificația cuvintelor, Cehov a formulat cinci principii ale tehnicii actoricești. Potrivit acestora, actorul trebuie: să aplice mijloacele psihologice care ar folosi sufletul pentru dezvoltarea fizică a trupului (cum ar fi arhetipurile senzațiilor și acțiunilor); să aplice mijloace de exprimare implicite și ascunse în timpul spectacolului și a repetițiilor (de exemplu, atmosfera, energia, gestul psihologic); să utilizeze elementul spiritual (*Eu-l* suprem, raze ce vin de la originea spirituală supremă) și rațiunea adevărată (inima reflectivă) ca mijloc de fuziune; să practice metoda ca mijloc de inducere a unei stări de inspirație creatoare (atenție, imaginație, fantezie etc.); să utilizeze anumite puncte ale metodei drept mijloace de eliberare a talentului. Tehnica a comasat în sine șase *metode de repetiție* a actorului: imaginația și atenția; atmosfera; sentimentele și acțiunile individuale; gestul psihologic ca prototip al gesturilor fizice cotidiene în care gesticulează sufletul actorului; întru-chiparea personajului și caracterului; improvizația. Evident, tehnica lui M. Cehov, concepută pentru a dezvălui experiențe extra-personale (super-personale) pe scenă, afectând subconștientul, este calea către transcendental în arta actorului.

Biomecanica

Biomecanica lui Vsevolod Meyerhold este un sistem de metode și tehnici profesionale pentru perfecționarea corpului fizic al actorului, astfel încât acesta să poată controla în mod natural și cu exactitate mecanismele mișcărilor și energiei. Ca noțiune, *biomecanica* a fost introdusă în practica teatrală de către Meyerhold la începutul anilor '20 ai secolului XX. Născută în baza conceptelor lui W. James despre primordialitatea reacțiilor fizice, ale lui V. Behterev despre reflexe și ale lui F. Taylor despre optimizarea muncii, biomecanica a unificat experiența tehnicilor profesionale actoricești ale Commedia dell'arte, ale teatrelor nipon și chinez, ale ciroului, ale actriței italiene Eleanor Duse, ale actorilor francezi Sarah Bernhardt și Jean Coquelin, ale yoga și sportului. Bazându-se pe metoda improvizării autentice, biomecanica a încorporat realizările culturilor teatrale din diferite epoci și de la diferite popoare.

Apariția biomecanicii a fost dictată de conceptul teatral al lui Meyerhold: un teatru care pornește din jocurile arhaice teatralizate, dansuri, distracții și care a moștenit tradițiile reprezentărilor populare de iarmaroc, divertismentul, energia, proporția și hiperbola lor scenică. Elementele sale inalienabile primordiale sunt: masca, gestul, mișcarea. În conformitate cu aceasta, la baza biomecanicii s-au situat următoarele principii: construcția muzicală a acțiunii, *preambulul*, convenționalismul artei teatrale, grotescul. Vectorul consistent a determinat ideea teoreticianului și practicianului grotescului teatral despre universalitatea actorului, care combină abilitățile actorului acrobat, actorului gimnast, histriionului, jonglerului, mimului și a sportivului. El trebuie să poată să facă totul și trebuie să dea dovadă de exactitate și expresivitate în mișcări cu o economie maximă de resurse interne. Meyerhold compară aceasta cu mișcărilor exacte ale unui meseriaș experimentat. Aflându-se la muchia artei, ele se aseamănă cu dansul și se caracterizează prin lipsa mișcărilor inutile, neproductive, prin ritm și găsirea corectă a centrului de greutate al corpului și echilibrului. Biomecanica a fost concepută nu doar pentru a dezvolta o bună coordonare a mișcărilor, ci și pentru a-i oferi actorului șansa cunoașterii de sine: conexiunea mișcării cu impulsurile energetice, centrele de greutate etc.

Criticând metoda trăirii a lui Stanislavski, prin care actorul atinge rolul din interior, Meyerhold a insistat asupra contrariului. Vorbind despre conexiunea inextricabilă a internului și a exteriorului la o persoană, el era convins că forma externă găsită cu exactitate dă naștere sentimentului dorit. Această idee s-a regăsit în biomecanică: de la gestul sau mișcarea găsită – a ajunge la adevărul emoțiilor, mișcându-se de la exterior spre interior. Un alt moment nu mai puțin important al tehnicii actoricești a devenit organizarea ritmică a rolului și a acțiunii. De acest lucru sunt legate regulile muzicale în jocul actoricesc, de exemplu, linia ritmică minuțios aprofundată a mișcării și vorbirii, structura de partitură a rolului. Ele caracterizează tehnica vorbirii prin termeni muzicali – legato (continuu, lin), staccato (intermitent), ritm, melodie, timbru ș.a., determinând totodată rolul deosebit al dansului și pantomimei ca mișcare a corpului uman în spațiul ritmic muzical. Eliberând actorul de machiaj și costumație, regizorul avangardist se concentrează asupra expresivității corporale, pe racursurile în spațiu, dinamica acțiunii și dialog. Nici un fel de decoruri. Totul se produce doar prin corpul actorului: gesturi, poze, priviri, tăcere care determină adevărul în relații, deoarece este imposibil să redai totul prin cuvinte. Prin urmare, este foarte important să-ți antrenezi instrumentul, astfel încât acesta să poată realiza instantaneu orice sarcină pusă. Studiindu-l, actorul nu se bazează pe anatomie, ci pe utilitatea corpului ca material pentru jocul scenic. Orice gest, orice pas sau mișcare a capului trebuie să fie strălucitoare, largi, mărețe, libere de uzualitate. În acest context, ele se transformă în mijloace expresive impresionante și neașteptate, în mizanscene, în lucrul cu obiecte etc. Meyerhold a fost primul care a introdus în procesul de studiu mișcarea scenică ca disciplină independentă.

Biomecanica a devenit un sistem de tehnici profesionale care nu numai dezvoltă și îmbunătățește expresivitatea corporală a actorului, ci este și un mod de autocunoaștere. În acest context, se face evidentă concluzia lui O. Aronson, că Meyerhold depășește limita teatrului psihologic și se întoarce la ceea ce este legat de transcendența în artă. Biomecanica este un pas către teatrul total, unde spectatorul devine participant la acțiune, identificându-se nu cu eroul (ca într-un teatru psihologic), ci cu comunitatea colectivă. Originea unui astfel de teatru a fost tragedia antică [2 p. 413].

Metoda Puncte de Vedere

Anne Bogart, regizoare americană, profesoară de teatru și autoarea tehnicii actoricești, a îmbinat armonios teoria celor Șase Puncte de Vedere ale coregrafei Mary Overly și Metoda Suzuki a regizorului japonez Tadashi Suzuki. Tehnica actoricească a coregrafei Mary Overly reprezintă o metodă a improvizației corporale, elaborată inițial de către ea în anii '70, care a devenit material didactic pentru utilizarea deconstrucției postmoderne. Șase puncte de vedere este prima tehnică actoricească cu adevărat americană, menționează în cartea sa A. Bartow [3], coregraf-inovator. Bazându-se pe filozofia postmodernismului, a încercat să determine esența deconstrucției artistice. La fel ca și Stanislavski,

care a studiat tehnica actoricească a realismului, Overly a studiat jocul actorilor în maniera avangardistă. Ea a clasificat tehnicile actoricești și le-a împărțit în șase categorii echivalente: spațiul (aptitudinea de a percepe interacțiunile fizice); forma (capacitatea perceptivă de a însuși forma); emoția (capacitatea de a percepe stările emoționale și de a se afla în stări emotive); mișcarea (capacitatea de a identifica stările chinetice cu ajutorul memoriei); timpul (capacitatea de a percepe durata acțiunii sau a stării, cât și mecanismele și instrumentele, menite să regleze durata); subiectul (capacitatea de a percepe și a sintetiza informația într-o perioadă anumită de timp și de a concluziona). Potrivit deconstrucției, aceste categorii pot fi refăcute în orice succesiune sau pot fi folosite individual. Regândind această metodă, Anne Bogart a dezvoltat ideea tehnicii improvizatorii pentru teatru, numită pentru actori Puncte de Vedere. La baza ei s-au aflat două principii ale postmodernismului: minimalismul și deconstrucția. Această abordare nouă a artei doboară radical gândirea oamenilor, schimbând sensul, scopul creativității și analiza, notează A. Bartow. Pentru Bogart a fost important ca actorul să treacă de la percepția modernistă, care subliniază necesitatea unei concluzii univoce, la una postmodernistă, care nu tinde spre evaluare și certitudine. Cu ajutorul deconstrucției el descoperă pentru sine informații noi care nu pot fi obținute prin metode tradiționale.

Tehnica actoricească a lui Bogart se bazează, de asemenea, pe Metoda Suzuki, o metodă postmodernistă de pregătire fizică intensă a actorilor, dezvoltată de regizorul, profesorul și teoreticianul teatrului japonez Tadashi Suzuki. Pentru actori, *Dojo* (din japoneză: *Do* – cale și *Jo* – locul practicii) este un spațiu sacru, unde se obține măiestria în artă. Pentru Suzuki arta teatrului nu este doar o încercare de a se distra pe sine sau pe alții, ci este o metodă de a-i face pe oameni să gândească critic la lumea în care trăiesc și să judece profund cum ar putea să o îmbunătățească. Pentru actor arta teatrului este calea spre autoperfecționare, în pofida faptului că la baza ei se află un paradox existențial: a merge înainte, conștientizând că niciodată nu vei realiza ceea ce ai intenționat să obții. Actorul trebuie să-și urmeze idealurile toată viața. *Dojo* îl ajută pe actor să-și dezvolte măiestria, formând un interpret universal, dezvoltat fizic, mintal și emoțional. Scopul lui este de a ajuta actorul să devină o versiune mai bună a lui însuși ca creator și ca persoană. Metoda Suzuki se axează pe trei direcții fundamentale: energia, respirația, centrele de greutate. Grație dezvoltării acestor parametri, corpul actorului devine nu doar puternic și agil, el obține „glas”. Energia actorului-om străbate întreg spațiul teatral și îl conectează cu alți actori, cu spectatorii.

Astfel, metoda Punctului de vedere a lui Ann Bogart combină armonios componentele universale ale tehnicilor actoricești ale teatrului și dansului tradițional asiatic, ale avangardei europene și culturii moderne pop. În laboratorul Bogart se naște performance, genul deconstructiv. Scopul său este căutarea adevărului, nu declararea acestuia, cercetarea formelor noi de percepție a realității. Aici actorul trebuie să devină cercetător laolaltă cu spectatorul. Tehnica postmodernă a actorului, care stimulează o nouă perspectivă asupra vieții, asupra sinelui și a lumii din jurul său, demonstrează cu siguranță orientarea sa transcendentă.

Concluzii

Tehnicile actoricești ale secolului XX s-au perfecționat în timp și spațiu nu în mod izolat, ci completându-se reciproc. În pofida diferitor obiective și metode, estetica teatrală are o componentă comună în dezvoltarea acestora: tendința de a uni componentele universale ale artei actoricești a teatrului estic și occidental, yoga, pentru a accentua munca actorului cu centrele de energie, gravitație, întru promovarea cunoașterii de sine a actorului ca persoană și autoperfecționare. Acest fapt indică dorința de orientare transcendentă a artei actoricești. Primul pas în această direcție l-a făcut K. Stanislavski în psihotehnica actorului teatrului realist psihologic din prima jumătate a secolului XX. La sfârșitul secolului XX, tehnica postmodernă a actorului continuă calea către orientarea transcendentă.

Referințe bibliografice

1. ФИЛАТОВ, А. Школа актёрского мастерства К. Станиславского и буддийские психотехники. В: *Пятые Торчиновские чтения. Философия, религия и культура стран Востока*: материалы науч. конфер. Санкт-Петербург: Факультет философии и политологии СПбГУ, 2009, с. 589-596.
2. АРОНСОН, О. Неоконченная полемика: биомеханика Мейерхольда или психотехника Станиславского? В: *Русская антропологическая школа*. Москва: РГГУ, 2007, с. 410-423.
3. БАРТОУ, А. *Актерское мастерство. Американская школа*. Москва: Альпина-нон-фикшн, 2013.