

**ORIENTĂRI PSIHOPEDAGOGICE
ÎN PROCESUL DE FORMARE A STUDENTULUI ACTOR**

**PSYCHO-PEDAGOGICAL ORIENTATIONS
IN THE PROCESS OF THE STUDENT-ACTOR FORMATION**

IULIANA MORARU¹,
doctor în teatru, asistent universitar,
Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

CZU 792.071.2-057.875:37.013.77
37.013.77

Toate teoriile despre arta actorului presupun un punct de întâlnire. Nu contează unde se află acest punct, important este ca acesta să existe, să definească obiectivele de urmat și să conducă spre aceleași finalități. În școlile de teatru nu este înțeles corect întotdeauna termenul de metodă. Astfel, „actorie” nu este același lucru cu arta actorului, interpretare nu e sinonim cu creație, după cum a învăța nu înseamnă a asimila un sistem. În Atelierul experimental noi căutăm calea, procesul sau ansamblul de procedee prin care se poate ajunge la aflarea propriilor soluții, la propriile adevăruri. Într-un cuvânt, căutăm metoda. Marile școli de artă dramatică și iluștrii pedagogi de teatru (Stanislavski, Tairov, Meyerhold, Michael Cehov, Grotowski) au urmărit să descopere drumul spre centrul iradiant al creativității actorului care, odată activat, declanșează în mod natural fenomenul miraculos prin care se împlinesc toate aspectele apariției pe lume a personajului viu.

Cuvinte-cheie: pedagogie teatrală, atelier experimental, școală de teatru, arta actorului, creație, metodă, Ion Cojar

All the theories about the actor's art imply a meeting point. It does not matter where such a point is, it is important that it exists, that it defines the objectives to follow and leads to the same ends. In theater schools, the term method is not always understood correctly. Thus, „acting” is not the same as actor's art, performance is not synonymous with creation, and also learning does not mean to assimilate a system. In the Experimental Workshop, we are searching for the path, the process, or

1 E-mail: iulia_cretu17@yahoo.com

the set of procedures through which one can find out his own solutions, his own truths. In a word, we are looking for the method. The great dramatic art schools and the famous theater pedagogues (Stanislavski, Tairov, Meyerhold, Michael Chekhov, Grotowski) sought to discover the path to the radiant center of the actor's creativity, which, once activated, naturally triggers the miraculous phenomenon through which all the aspects of the living character's birth are met.

Keywords: theater pedagogy, experimental workshop, theater school, actor's art, creation, method, Ion Cojar

Introducere

Shakespeare – și nu doar el – spune că *teatrul este oglinda vieții*. Oglinda vieții umane, bineînțeles, transfigurată artistic. În ce forme? De-a lungul istoriei, creația teatrală, în spirala dezvoltării ei, are momente când pare că se repetă. Dar și momente când, în funcție și de un context sau altul, se înfățișează în ipostaze neașteptate. Luați prin surprindere, spectatorii au la început o reacție de contrarietate, de respingere. Apoi, se obișnuiesc și acceptă noutatea care, peste un timp, se învechește. Alte forme apar și procesul se repetă iar și iar.

Că se introduc, pe scenă, candelabrele – în secolul luminilor – sau reflectoarele cu laser – în secolul vitezei – este vorba tot despre preocuparea pentru imaginea proiectată în spectacol. Că durează cinci decenii sau cinci ani pentru căderea în banal, asta ține de ritmul evoluției. Că s-a jucat teatru pe stradă timp de trei secole – Commedia dell'Arte – sau că a ținut două decenii – moda happening – resortul a fost nevoia unei forme de impact cu publicul, nu în comoditatea unui spațiu convențional, ci în medii insolite, care dau o senzație de prospețime, de viață percepută în autenticitatea ei.

Cel mai mare obstacol în calea percepției noului este nu ignoranța, ci iluzia că știi. Când nu știi, ai șansa de a descoperi și de a deveni creator prin ceea ce descoperi. Când știi, n-ai cum să mai descoperi. E întotdeauna un balans între adevăr și neadevăr, între a fi și a părea. Peter Brook susține: „Cred că toată viața este o înaintare progresivă înspre recunoașterea faptului că ceea ce credem că vedem, ceea ce credem că înțelegem, nu este niciodată întrutotul ceea ce ni se pare a fi” [1 p.74].

Partea cea mai dificilă, din punct de vedere psihologic, este să-ți accepți neștiința. Numai după aceea dispare riscul de a te crede atotștiutor, de o competență fără cusur, stăpân peste o lume a ficțiunii care stă să încremenească. Creația înseamnă, însă, a păși pe alte și alte cărări.

Inteligența emoțională

De ce este psihologia o prioritate în pedagogia teatrală? Un pictor care vrea să exploreze misterele făpturii omenești studiază anatomia, alcătuirea și dinamica trupului. Transpunerea artistică urmează, dar ce ar fi ea fără studiul preliminar?

Un actor care își privește cu seriozitate evoluția, ce domeniu abordează pentru o pregătire complexă? Desigur, după cum și pictorul se inițiază în Istoria artelor plastice, și artistul scenic parcurge Istoria teatrului. Ambii studiază Estetica, Istoria culturii și civilizației, fără de care drumul pe care îl au de străbătut n-ar avea orizont. Dar care este domeniul care poate oferi informații indispensabile procesului reliefării a unui personaj? Dacă în arta plastică suportul pentru cunoașterea omului, ca imagine fizică, este Anatomia, în arta actorului este logic să considerăm ca punct de pornire în construirea unui rol Psihologia – știința care se ocupă cu detectarea și relevarea legilor mai mult sau mai puțin secrete ale activității psihice.

Ni s-a spus nu o dată să nu ne exprimăm emoțiile, mai ales în public, pentru că asta înseamnă imaturitate sau chiar indecență. Dar nimeni n-ar putea să conteste că omul este o ființă emoțională. Ce atitudine să adoptăm? Majoritatea specialiștilor care își propun să consilieze oamenii asupra modalității în care să-și dezvolte valențele ascunse încep prin a-i îndemna să intre în contact cu propriile emoții. De ce este atât de important? Afectele constituie factorii care ne influențează modul în care reacționăm, luăm decizii, ne raportăm la un sistem sau altul de valori și, nu în ultimul rând, comunicăm cu ceilalți. Astfel, dacă reușim să ne înțelegem și să ne controlăm stările afective, putem funcționa la parametrii înalți de formă intelectuală, indiferent de context. Așa încât, emoțiile trebuie trăite. Firește, și ele pot fi educate.

Inteligența emoțională redefinesc imaginea despre lume și om. Azi știm că afectele sunt cele mai importante resurse ale fiecăruia și că felul cum este alcătuit creierul unui om îi permite acestuia, mai întâi, să iubească.

Actorul, consideră Peter Brook, trebuie să-și depășească propriul eu pentru a scoate la iveală partea de universal pe care, ca individ, o poartă în adâncul lui. 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. Orice artă trăiește și se desăvârșește prin cei ce au încercat să facă mai mult decât se făcuse până atunci, angajându-se, în sușul lor, pe căi încă neștiute.

Teoriile teatrale

K.S. Stanislavski, prin *Sistemul* lui, deschide porțile spre adâncimile artei teatrale, oferind un teren favorabil pentru experimente care, de altfel, s-au și produs. Impulsul esențial pare să fie tendința de intelectualizare a meseriei de actor. Interpretul nu mai este considerat un simplu executant, ci este **artistul**, creator, cultivat, atras de caracteristicile psihologice ale personajului în care a fost distribuit. Cunoașterea de sine și cunoașterea aprofundată a rolului sunt două demersuri care se împreunează, cu profit pentru performanță.

Vsevolod Meyerhold redescoperă energiile sălășluind în corpul actorului. Atelierul lui, bazat pe principiile biomecanicii, pune pe primul plan pregătirea fizică. În acest sens, propunem și noi recurgerea la biomecanică în cadrul atelierelor teatrale din timpul facultății, ca exercițiu de factură meyerholdiană, nu doar ca educație fizică.

Jerzi Grotowski militează pentru un teatru sărac, un teatru care, cu substanța lui de omenesc, se naște în fața celorlalți, fără să recurgă la tehnici mecanice precum înregistrările sau proiecțiile, mult utilizate în zilele noastre. În laboratorul grotowskian se practică o disciplină riguroasă în căutările pe care le suscită raporturile actor-spectator, text-regizor, scopul teatrului, etica și tehnica actorului. Cu o parafrază, am conchide că teatrul este, deopotrivă, fenomen biologic și spiritual, un rezonator al reacțiilor umane, captând impulsuri de profunzime și înlesnind sau determinând contacte între semeni.

Mihail Cehov mizează pe armonia dintre corpul și sufletul actorului. Prin fizicul său exersat acesta trebuie să exprime vibrațiile sensibilității. Corpul e antrenat să poată asimila procesele psihologice în mod progresiv, fiind un rezonator al mișcărilor lăuntrice. Actorul trebuie să transmită spectatorilor, ca un fel de revelație, viziunea sa asupra întâmplărilor și sentimentelor ce se nasc în sinea-i.

Peter Brook adună în jurul lui actori dedicați identificării unor noi raporturi cu textul, cu spațiul scenic și cu spectatorul. Explorările lui sunt modalități de a găsi forme care, prin simplitatea lor, să fie perfect inteligibile, purtând totodată multiple înțelesuri.

Eugenio Barba este adeptul ideii grotowskiene a disciplinei depline. Într-un spațiu auster golit, actorii sunt supuși unor antrenamente extrem de solicitante. Spectacolele se elaborează pornind de la improvizări în jurul unei teme. Nimic nu rămâne definitiv, se produce o mutație permanentă, deznodământul urmând a se modela în funcție de imaginația spectatorului. Actorul caută să-și reînnoiască permanent atitudinea față de viață, căci el are menirea de a schimba lumea. În viziunea lui Barba, meseria de actor impune asemenea exigențe, încât numai câțiva rezistă. Încărunțitul maestru și trupa sa lucrează și în zilele noastre, iar Odin teatret-ul își prezintă producțiile peste tot pe mapamond.

Lee Strasberg vrea să elibereze actorul american de clișeele societății de consum, să-i elimine complexele. Și-a învățat studenții să recurgă la imaginație, la subconștient.

Toate teoriile despre arta actorului presupun un punct de întâlnire. Nu are importanță unde se află acest punct, important este ca acesta să existe, să definească obiectivele de urmat și să conducă spre aceleași finalități. În școlile de teatru nu este înțeles corect întotdeauna termenul de metodă. Persistă și alte neclarități. Astfel, „actorie” nu este același lucru cu arta actorului, interpretare nu e sinonim cu creație, după cum a învăța nu înseamnă a asimila un sistem. În Atelierul experimental, noi căutăm calea, procesul sau ansamblul de procedee prin care se poate ajunge la aflarea propriilor

soluții, la propriile adevăruri. Într-un cuvânt, căutăm metoda. Nu credem, din păcate, că s-a înțeles pe deplin, că studiul artei actorului are nevoie de un climat specific, că această pedagogie, așa cum bine afirma și Ion Cojar, „nu este predare și preluare (învățare în sens direct al cuvântului), ci cercetare și descoperire, proces de auto-descoperire și autocunoaștere, e un proces de inițiere și de despecializare de obișnuințele comportamentale convenționale dobândite în familie, în școală, în societate, dominate de ideile preconcepute, mai cu seamă cele referitoare la teatru și actorie” [2 p.11].

Acest lucru se petrece în cadrul Atelierului experimental, unde studentul cercetează și experimentează pentru însușirea mecanismului specific prin care se realizează transformarea ficțiunii, a convenției artistice în realitate concretă.

În încercarea de a defini arta actorului, după ce analizează considerațiile unui mare număr de creatori, esteticieni, istorici de teatru, filosofi, dar mai cu seamă ideile lui Camil Petrescu din *Comentarii și delimitări în teatru*, Ion Cojar ajunge la concluzia că „arta actorului este două lucruri în același timp: și rațiune și simțire” [2 p.25]. De asemenea, după o discuție despre logica polivalentă, el notează că această artă presupune un mod de a gândi, un mecanism logic aparte. Actorul crede și chiar poate fi două lucruri deodată: el și altcineva. În ordine secundară, arta actorului este un mod de „a face” [2 p.29].

Marile școli de artă dramatică și iluștrii pedagogi de teatru (Stanislavski, Tairov, Meyerhold, Mihael Cehov, Grotowski) au urmărit să descopere drumul spre centrul iradiant al creativității actorului care, odată activat, declanșează în mod natural fenomenul miraculos prin care se împlinesc toate aspectele apariției pe lume a personajului viu. Și, ca să-l cităm pe Ion Cojar, esențial pentru actor este „ce i se întâmplă” pe parcursul actului scenic, și nu „ce” și „cum face”. În ce privește deosebirea între adevăr și fals, stă în puterea interpretului scenic de a realiza că nu trebuie să „prefacă” și „să se prefacă” pe ceea ce este deja cunoscut, ci să exploreze ceva necunoscut și imprevizibil, adică să creeze.

Concluzii

Arta actorului, după cum a reieșit din argumentația de până acum, poate fi o înlănțuire de constrângeri, de subordonări la canoane mai mult sau mai puțin rigide, un dresaj, dar și un joc agreabil generator de încântări ducând la revelații privind posibilitățile proprii și ale celorlalți. Studentul poate găsi în această disciplină nu voluptate, ci chin, care să-l facă să aibă crispări și inaderențe sau, dimpotrivă, poate avea acele satisfacții pe care le comportă orice efort făcut cu folos, menit să ducă la depășirea unor limite. Este de la sine înțeles care din variante o adoptăm în cadrul Atelierului.

Teatrul și școala de teatru sunt două realități diferite, cu principii și scopuri diferite. În cadrul teatrului opera finită este, evident, spectacolul. Ceea ce interesează este *ce* se obține, și nu modul *cum* se săvârșește. În școala de teatru important este studentul și ceea ce el dobândește de la profesorul lui. Și aici nu ne referim la soluții date de acesta, ci la sugestii și metode care, bine aplicate, pot scoate la iveală adevăruri pe care tinerii nici cu gândul nu le-au gândit. Așadar, „școala e în serviciul omului și aparține în mod indubitabil filosofiei metodei” [2 p.89].

În teatru, artistul se include pe sine în operă, deci, se confundă cu obiectul creat, care pare menit să înfrângă timpul. Iar fenomenul scenic, totodată, e pândit de efemeritate. Următoarea afirmație – „Arta actorului este sincretică, produsul este chiar procesul, opera se realizează în măsura în care reușește să fie un autentic proces de creație” [2 p.90] – vizează atât efemeritatea cât și simultaneitatea creației actoricești.

Atelierul experimental își propune, în primul rând, să dezvolte creativitatea. Dar nu sub imperiul unor stimuli de moment, al unor porniri pe care le avem la un moment dat. Totul trebuie trecut prin filtrul reflecției, o reflecție care să nu inhibe, să nu stăvilească inspirația. În fond, acest demers se potrivește cu elanul tinereții.

Referințe bibliografice

1. BROOK, P. *Împreună cu Shakespeare*. Craiova: Aius, 2003.
2. COJAR, I. *O poetică a artei actorului (analiza procesului scenic)*. București: Unitext, 1996. ISBN 973-9368-47-6.