

**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU-MUREȘ
ȘCOALA DOCTORALĂ
DOMENIUL TEATRU ȘI ARTELE SPECTACOLULUI**

Blocajele actorului
Tehnici și metode în dezvoltarea creativității scenice

Rezumat teză de doctorat

Coordonator științific:

Prof. Univ. Dr. Habil. Alina NELEGA

Doctorand: Elena PUREA

Târgu-Mureș

2023

Cuprins teză de doctorat

PREMISELE, SCOPUL ȘI OBIECTIVELE CERCETĂRII

METODOLOGIE

1. Titulatura și caracterul cercetării
2. Clarificarea unor termeni
3. Importanța și actualitatea temei
4. Bibliografia temei
5. Metode de cercetare

CAPITOLUL I: DESPRE BLOCAJE ȘI COMPLEXE, DIN PERSPECTIVE COMPLEMENTARE

1. Sindromul Nina Zarecinaia
2. Determinante bio-psiologice ale studentului-actor
 - 2.1. Între Freud și Jung
 - 2.2. Reflexele învățate
 - 2.3. Vârsta și mediul
 - 2.4. Personalitatea
 - 2.4.1. Tipurile psihologice jungiene și utilitatea lor în practica pedagogică
3. Abilități de performanță ale actorului
 - 3.1. Credință și decizie
 - 3.2. Vocație și rezistență
 - 3.3. Încredere în sine și control
 - 3.4. Fluxul. Experiența optimală a actorului
 - 3.5. Inteligența artistică și instinctul
 - 3.5.1. Tipuri de inteligență
 - 3.6. Educația secundară a actorului și carisma

4. Frica

4.1. Conștientizarea fricii

4.2. Lucrând cu frica. Libertatea interioară și jocul

5. Concluzii

CAPITOLUL II: TIPURI ȘI SURSE ALE BLOCAJELOR

1. Introducere

2. Funcția creativă, transcendentă

3. Bagajul personal și blocajele

3.1. Blocajele și experiența optimală. Arhetip și umbră

3.1.1. Pregătirea ucenicului

4. Particularizări și clasificarea blocajelor

4.1. Blocajele de început

4.1.1. Cauze externe. Spațiul scenic

4.1.2. Cauze interne. Blocaje de încredere

4.1.3. Un mic experiment de identificare a unui blocaj ceva mai complex

4.2. Blocajele de susținere/menținere

4.2.1. Blocajul de exprimare: teama de a greși

4.2.2. Dizolvarea cheagurilor

4.2.3. Meis-khov

4.3. Blocajele de ieșire

5. Concluzii

CAPITOLUL III. TEHNICI ȘI METODE ÎN ANTRENAMENTUL ACTORULUI

1. Introducere

2. Fondatorii

2.1. Constantin Stanislavski

2.2. Vsevolod Meyerhold

2.3. Jerzy Grotowski

3. Discipolii

3.1. Eugenio Barba

3.2. Peter Brook și Yoshi Oida

3.3. Richard Schechner și performance-ul

4. Tehnicienii

4.1. Michael Chekhov

4.2. Sanford Meisner

5. Concluzii

CAPITOLUL IV: DEZVOLTAREA CREATIVITĂȚII SCENICE. ATELIERUL-PUZZLE ȘI ATELIERUL-FOILETON

1. Introducere

2. Elemente constitutive ale exercițiului de tip puzzle

2.1 Impulsul creator. Momeala. Imaginea suprarrealistă

2.2 Storytelling

2.3 Interpretarea imaginii ca „arta de a crea conținut”

3. Imaginile conștientizării. Atelierul de tip „puzzle”

3.1. Desfășurarea exercițiului

3.1.1. Faza logică a exercițiului

3.1.2. Faza intuitivă a exercițiului

3.1.3 Faza critică a exercițiului

4. Ușa de cretă. Atelierul de tip „foileton”

4.1. Etapa I

4.1.1. Ziua întâi. Kurosawa și Vîrîpaev

4.1.2. Ziua a doua. Bergman-Strindberg și Bergman-Bergman

4.1.3. Ziua a treia. Bergman și iar Bergman

4.2. Etapa a II-a

4.2.1. Ziua a patra

4.2.2. Ziua a cincea

4.2.3. Ziua a șasea

4.2.4. Ziua a șaptea

4.2.5. Ziua a opta

4.2.6. A noua și a zecea zi

4.3. Etapa a III-a

4.3.1. Ultimele două zile

5. Concluzii

CONCLUZII FINALE

BIBLIOGRAFIE

Cuprins rezumat

1. Aria și scopurile cercetării.....	7
2. Metodele cercetării.....	15
3. Structura lucrării.....	16
4. Concluziile principale ale tezei.....	23
5. Bibliografia tezei de doctorat.....	26

1. Aria și scopurile cercetării.

Blocajele de creativitate scenică fac parte din arsenalul oricărui actor și-l însoțesc pe tot parcursul carierei artistice. Frecvența, specificitatea și intensitatea cu care ele apar în procesul de creație scenică depind de fiecare actor în parte și de diversitatea contextelor în care acesta este pus de-a lungul carierei lui. Cercetarea mea, care are un caracter practic și deschis, urmărește traseul tânărului student actor pe parcursul anilor de antrenament din școală. Am ales să exclud din titlu determinanta periodică tocmai pentru a sublinia caracterul general și neexclusiv al acestor blocaje. Manifestarea lor în procesul de creație scenică are loc și dincolo de școală, în mediul teatrului profesionist. Accentul cercetării cade pe această perioadă timpurie a formării actorului datorită diversității și intensităților cu care ele se manifestă în această etapă și a consecințelor negative majore, pe termen lung, a inacțiunii asupra acestor blocaje. Cercetarea mea are patru direcții generale de analiză și contextualizare ale fenomenului studiat:

- Relația cauzală dintre studentul actor și mediul lui de creștere și educație preuniversitar
- Raportul datelor cu care intră în procesul pedagogic universitar studentul actor și pedagogul teatral
- Importanța dezvoltării unui aparat psihic stabil al actorului încă din școală, aparat care să corespundă abilităților de performanță cerute de mediul profesionist al teatrului
- Dezvoltarea unor tehnici și metode de dezvoltare a creativității scenice în procesul de antrenament, pornind de la analiza și argumentarea celorlalte trei direcții de cercetare

Particularitatea propriilor direcții de cercetare în antrenamentul studentului-actor e dată de investirea propriei experiențe practice și a cunoștințelor teoretice în procesul pedagogic de lucru cu studenții de la clasele de actorie, nivel licență. În cercetarea de față, chestionez această poziționare în raport cu marii fondatori, discipolii lor și tehnicienii pedagogiei teatrale, din perspectiva actuală a condiției studentului actor, conectat cu mediul lui de creștere și educare.

Au trecut mai bine de o sută de ani de la apariția sistemului lui Stanislavski și peste două sute de ani de la apariția primului eseu dramatic despre condiția actorului, scris de Denis Diderot. Fără să facem un studiu antropologic asupra amprentei pe care revoluția tehnologică a pus-o asupra omului și a stilului lui de viață și doar luând în considerare dimensiunea acestui arc de

timp de peste două sute de ani și nenumăratele descoperiri științifice și tehnologice ale secolului 20, putem lesne intui schimbările dramatice ale societății umane în strânsă legătură cu mediul. Ultimii douăzeci de ani însă au avut cea mai accelerată dinamică tehnologică. Și pentru că teatrul este oglinda epocii sale, această dinamică și-a pus amprenta și asupra lui. Regizorul de teatru german Thomas Ostermeier vorbește în conferințele susținute de domnia sa despre un realism accelerat în teatrul european, și nu numai, militând pentru racordarea teatrului la dinamica societății acestui început de secol 21¹. Iar actorul este în linia întâi a acestei noi forme de expresie teatrală. Cât de mult s-a schimbat arta interpretativă a actorului de-a lungul anilor și care este ponderea valabilității vechilor sisteme și metode în antrenamentul actorului din era digitalizării? Putem chestiona nevoia de reformatare a metodelor de training în școala de teatru pentru noile generații de actori pe matricea unui secol al vitezei în care imaginea este primordială și digitalizarea preponderentă în procesul de cunoaștere și învățare? Cum și în ce măsură putem investi tradiția în prezent? Și, mai ales, cât de mare este prăpastia dintre două generații între care există doar douăzeci de ani de accelerată evoluție tehnică și științifică? Sunt actorii la fel, indiferent de perioada de timp căreia îi aparțin? Elementele sistemului stanislavskian au fost preluate, dezvoltate și interpretate diferit, iar răspunsurile au fost, în consecință, diferite și ele: Lee Strasberg a dezvoltat o metodă pornind de la memoria afectivă, Grotowski de la acțiunea corpului-memorie și a stimulilor săi, Stanford Meisner s-a orientat spre reacția la stimulul din exterior și interpretarea acestuia, Roy Hart a dezvoltat o metodă de lucru bazată pe vocea actorului, Michael Chekhov pe energia corpului și ideea gestului psihologic, Patsy Rodenburg a definit o întreagă filozofie de viață și, în consecință, o metodă de învățare a prezenței scenice în cel de-al doilea cerc energetic al existenței actorului. Și câți și mai câți, unii foarte cunoscuți și validați, alții mai puțin cunoscuți și în ascensiune. Actorul, fundamental, în construcția aparatului său psiho-motor, este același. Ceea ce s-a schimbat este limbajul comunicării cu viața, mediul și arta sa. M-am bazat în argumentarea cercetării mele pe o paradigmă a parcurgerii și recurenței obstacolelor, recitind și revizitând texte teoretice și aplicative, de la Stanislavski și Michael Chekhov, până la Meisner, Lee Strasberg și Grotowski, sau la Declan Donellan, Katie Mitchell, Ostermeier și Kama Ginka – iar lista mai poate continua. Notând și extrapolând informațiile recurente, propunând suite de exerciții inspirate din tehnicile deja consacrate, am identificat trei mari categorii de blocaje, cu nuanțele și

¹ Ostermeier Thomas, *Teatrul și frica*, Texte reunite de George Banu și Jitka Gariaux Pelechova, traducere în limba română de Vlad Russo, Prefață George Banu, București, Editura Nemira, 2016

specificul lor. Am încercat o periodizare a acestora, urmând un traseu al procesului de descoperire și învățare, fără a nega faptul că, uneori, tipuri diferite de blocaje se contopesc și se regăsesc în provocări neprevăzute, dar cu convingerea că antrenarea continuă și conștientizarea acestor blocaje poate oferi actorilor, chiar după terminarea studenției, soluții pentru depășirea lor. Însă izvorul antrenamentului stă, cu toate acestea, în anii de școală teatrală. Încă de la începutul pregătirii sale profesionale, actorul este însoțit de un arsenal de blocaje care își modifică natura, dinamica și evenimentul declanșator în funcție de etapele de maturizare umană și profesională ale acestuia. Interesul meu personal vine dintr-o nevoie intimă de cunoaștere și înțelegere a felului în care aceste elemente psihice influențează pozitiv sau negativ creativitatea actorului în demersul lui artistic și e motivat și susținut de experiența mea pedagogică, cu tineri non-actori și studenți-actori, câștigată în rezidențele naționale și internaționale unde am susținut *workshop*-uri de antrenament în jocul și prezența scenică ale actorului.

În cartea lui, *Șapte tratate secrete de teatru Nō*, Zeami insistă asupra necesității etapizării procesului de învățare². La noi, pregătirea actorului începe la adolescență. Candidații admiși în urma examenului de admitere poartă cu ei bagajul cognitiv și emoțional acumulat până la această vârstă. Ca o consecință a raportării individuale la sistemele de educație și învățământ, ca și la cele de interacțiune socială (familie, școală, anturaj, mediu online, mediu audio-vizual etc) ei acumulează, pe lângă bagajul *pozitiv*, un set de caracteristici parazitare cu încărcătură negativă care duc la crearea unor complexe și la manifestarea unor blocaje emoționale care îi împiedică să ajungă în starea de *flux* a procesului de învățare și, mai apoi, a jocului. Grotowski susținea ideea unei „educații secundare a actorului” premergătoare stadiului de ucenic-actor, care să debuteze la vârsta ucenicului de teatru Nō (până la 14 ani), educație în care pe baza unor exerciții practice să i se trezească sensibilitatea asupra „fenomenelor cele mai stimulante ale culturii universale”³. Argumentarea sa pornește tocmai de la ideea bagajului cognito-senzorial-comportamental negativ pe care ucenicul poate să-l acumulează până la etapa de studiu universitar. „Actorul începe să învețe meseria sa prea târziu, când este deja format psihic și, mai rău încă, format din punct de vedere moral și începe imediat să fie animat de tendințe *ariviste*, caracteristice pentru un număr de studenți în școlile de teatru.”⁴

² Zeami, *Șapte tratate secrete despre teatrul Nō*, traducere din limba japoneză de Irina Holca, Prefață de Andrei Șerban, Postfață de Carmen Stanciu, Editura Nemira, București, 2011

³ Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, seria Mari regizori ai lumii, Unitext, 1998, pp.32-33

⁴ Ibidem.

Într-una dintre lucrările de referință ale acestei cercetări, *Flux Psihologia fericirii*, psihologul și profesorul maghiar Mihály Csíkszentmihályi a definit conceptul psihologic al *fluxului* ca fiind „bucuria, creativitatea și procesul implicării totale în viață”⁵. Arta actorului de teatru, prin excelență, se situează în această zonă de căutare a „*experienței optimale*: o situație în care atenția poate fi investită în mod liber pentru atingerea scopurilor unei persoane, deoarece nu există vreo dezordine ce trebuie remediată și nici vreo amenințare de care *Eul* să trebuiască să se apere”⁶. Întreaga lui pregătire profesională are ca scop obținerea acestui flux în actul său creator. Dezideratul acestei *experiențe optimale* devine un proces conștient pentru actor, în momentul când simte că acțiunea lui scenică este greoaie, fluxul este fracturat de apariția blocajelor generate de factori subiectivi sau/și factori obiectivi.

De regulă, aceste blocaje apar din primul an de studiu, de la prima încercare de *a juca*, și-l însoțesc uneori pe actor, pe tot parcursul vieții și carierei sale artistice, apărând și dispărând, ca niște complexe independente care însoțesc actul de creație. Căci așa cum nu toți oamenii învață să fie fericiți și să dea calitate vieții lor, tot așa există actori care nu ajung să trăiască niciodată această experiență optimală, în ciuda acțiunilor lor disperate, ba mai mult, nici măcar nu conștientizează ce lipsește actului lor artistic. Vorbim despre educarea unor abilități psihice și practice, ca cele menționate în capitolul I al acestei lucrări (credință și decizie, vocație și disciplină etc), care contribuie la fluidizarea acestui act, sau, altfel spus, despre ceea ce Grotowski numește *via negativa* „care nu înseamnă un ansamblu de mijloace, ci o eliminare de blocaje”⁷.

Dar cel mai periculos aspect îl reprezintă aspectul de frânghie al țesăturii de păianjen despre care vorbea Stanislavski și dificultatea înlăturării ei la o vârstă de maturitate a actorului. De aceea, cu cât acest proces de identificare și gestionare a blocajelor se întâmplă mai repede, cu atât șansele de reușită sunt mai mari. Însă această conștientizare, chiar luată din timp, necesită un spațiu *safe* de analiză și lucru, iar protecția și siguranța o dă în primul rând apartenența la un grup de studiu omogen, cu o problematică comună, cu deziderate comune și având coordonatori antrenați și dăruți pentru practica procesului pedagogic în domeniul artei

⁵ Mihály Csíkszentmihályi, *Flux. Psihologia fericirii*, Prefață, traducere de Monica Lungu, București, Editura Publica, 2015, p.1

⁶ Ibidem, p.66

⁷ Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, seria Mari regizori ai lumii, Unitext, 1998, p.10

actorului. Deci, așa cum ar trebui să fie – iar uneori chiar este – școala de teatru, laboratorul profesional.

Așadar, pentru obținerea deblocării și a fluenței în joc, trebuie identificată, încă din ucenicie, natura acestor blocaje, cauzele pentru care ele se instalează, metodele de conștientizare și de gestionare ale acestora. În antrenamentul de bază al tânărului actor, accentul cade în primul rând pe antrenamentul corporal, vocal, de lucru cu personajul, cu textul (cursuri de dans, antrenament de vorbire, cursuri de artă a actorului etc). Dar la fel de necesare sunt și tehnicile pedagogice psiho-fizice și antrenamentul intelectual care, coroborate cu celelalte discipline de antrenament vocațional, pun bazele unei viitoare cariere în domeniul artei interpretative a actorului.

Blocajul apare în fluxul activității în momentul în care elemente interioare ale vieții psihice inconștiente se identifică cu acțiunea reală a Eului conștient. În funcție de natura lui și de stimulul real care-l declanșează, acesta poate apărea oricând pe durata activității (în debutul activității, pe parcursul ei sau chiar la final), timpul de apariție diferențiind intensitatea cu care se manifestă. În lucrare, am agreat ca suport teoretic al acestor afirmații, teoriile lui Jung și ale adepților lui în cercetarea psihologiei abisale, având ca prim argument faptul că Jung și urmașii săi analizează complexe din perspectiva omului conștient-problematic.

Condiția actorului este una paradoxală și din punct de vedere psihologic. Dualitatea persoană-creator îl face pe actor purtător de permanente conflicte între aceste două laturi ale personalității sale: „omul obișnuit, cu pretențiile sale îndreptățite la fericire, satisfacția sufletească și siguranță pe de o parte, și pasiunea creatoare care nu ține seamă de nimic, pe de alta, și care în cazul de față umilește toate dorințele personale.”⁸

Dar există personalități și personalități. Totuși, așa cum observă și Jung, puțini mari artiști au scăpat nedeavorați de propria lor creație. Dar aceștia au ars până la sacrificiu, neexistând niciun fel de recuperare emoțională. Au creat în intimitatea realității lor interioare și, chiar dacă au fost protejați în ateliere și laboratoare, opera a sfârșit prin a prelua controlul total asupra existenței lor exterioare. Aceasta este o problemă de risc specifică actorului, cel care are nevoie să-și dezvolte abilitatea de a pendula între creație și existența personală, cu

⁸ Idem, pg. 108

luciditate și asumare. Spre deosebire de alți creatori, actorul nu poate exista într-o disociere totală a celor două realități existențiale. Ele sunt permanent influențate una de cealaltă. Arta sa are un cadru colectiv de creație și manifestare, dar creația e proprie sa reîntrupare, hrănită de același corp și inundată de aceleași artere. Acesta este și rămâne în continuare, marele paradox al artei interpretative a actorului.

După fiecare reprezentație, actorul are nevoie să se recupereze și să se reconțină. Metaforic vorbind, e ca și cum ai escalada sisific câte un munte în fiecare seară. Odată ajuns în vârf, actorul trebuie să coboare la bază pentru a se pregăti de o nouă escaladare în condiții meteo, de relief sau echipament de siguranță, uneori, total diferite. Ceea ce-l recomandă pentru această escaladare, în condiții de relativă siguranță, este trainingul lui de cățăror, dezvoltarea aptitudinilor necesare pentru orice tip de escaladare. Actorul este un sportiv de performanță pe teritoriul vast și abisal al psihicului uman. Definiția dată de Jung artistului este extrem de potrivită și pentru actor: „este « om » într-un sens superior, un *om colectiv*, purtător și modelator al sufletului conștient activ al omenirii”.⁹

Dar, înainte de a aparține tuturor, actorul are nevoie să învețe să se conțină pe sine. Dincolo de *trainingul* tehnic, metodologia de învățare este mereu axată și pe antrenarea emoțională. În studiile sale despre reprezentările alchimice¹⁰, Jung atrage atenția asupra aspectului periculos al artei. Informația emoțională poate fi periculoasă și pentru artist, dar și pentru consumatorul de artă, iar riscul se manifestă la nivelul tipului de înțelegere a conținutului emoțional al operei.

Sintetizând tratate antice filosofice și lucrări de alchimie greacă, europeană și asiatică, Jung analizează în studiul său *Periculozitatea artei*, riscurile psihologice ale relației dintre om și urmărirea unui ideal mai mare decât înțelegerea personală, asemenea celor ridicate de căutarea pietrei filosofale, care a devenit un drum al pierzaniei pentru mulți alchimiști ce voiau să obțină elixirul tinereții, soluția vindecătoare de boli sau transformarea oricărui metal în aur. Pe același principiu al selecției juste și demonstrate în timp (*mulți chemați, puțini aleși*), în obținerea scopului propus, mulți se pierd pe acest drum al căutării pentru că, neavând traseul experiențial necesar, drumul poate distruge persoana neantrenată. Arta poate

⁹ C.G.Jung, *Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, O.C. vol 15, Editura Trei, București 2003, p.107

¹⁰ C.G.Jung, *Studii despre reprezentările alchimice*, Editura Trei, București 2014-2017, pp 368-374

genera plăcere și chiar vindecare, dacă generatorul și consumatorul de artă și-au dezvoltat personalitatea și pe palierele educației umaniste, încrederii și inteligenței artistice.

Arta interpretării scenice presupune un proces de *învățare* a acestei meserii, educarea unor funcții psihice ale actorului, importante pentru poziționarea într-o relativă siguranță a prezenței lui pe acest drum lung și dificil. Chiar dacă toate sistemele și metodele de *training* ale actorului reclamă aceleași funcții psihice care contribuie la procesul de creație, fiecare metodist pune accentul diferit pe importanța lor în clasificare. Spre exemplu, Stanislavski consideră că *motoarele vieții psihice* ale actorului sunt mintea, voința și sentimentul. Meyerhold dă o mare importanță construirii reflexelor pe baza stimulilor psiho-fizici de declanșare a imaginației, ca resort de dezvoltare a compoziției scenice – și le consideră pe cele dintâi ca fiind complementare și absolut necesare părții tehnice de execuție. Grotowski reclamă, în parcurgerea *viei negative*, puterea de autodepășire. Toate acestea, și multe altele, sunt importante și reprezintă pietre de încercare în viața psihică a actorului.

În această lucrare, interogăm și necesitatea reformatării metodelor de lucru tradiționale, canonice, prin investirea valoroasei tradiții în prezent și descoperirea de noi tehnici și jocuri de învățare și antrenament, pentru a acționa asupra blocajelor de creativitate ale studentului-actor și ale actorului de azi. De asemenea, ca parte a procesului de cercetare, supunem atenției pedagogilor de teatru importanța, în procesul de antrenament al tânărului actor, a determinantelor de vârstă și mediu în dezvoltarea bio-psihică a acestuia pentru evitarea accentuării sau a deteriorării unor pulsioni psihice caracteristice procesului de antrenament și învățare.

În cartea sa *Actorul și ținta*, Declan Donnellan susține și argumentează ideea că talentul actorului, manifestat în această experiență optimală despre care vorbeam mai sus, este strâns legat de frecvența și intensitatea cu care se manifestă blocajele scenice. El susține că „a spune că „x” este mai puțin blocat decât „y” este de fapt o afirmație mai precisă decât a susține că „x” e un actor mai talentat decât „y”. Talentul curge deja prin circuit, precum sângele prin vene. Ceea ce ne rămâne nouă de făcut este să dizolvăm cheagurile de pe parcurs.”¹¹

¹¹ Declan Donnellan, *Actorul și ținta*, Editura Unitext, București, 2006, p.18

Marii metodiști ai secolului 20 atrag atenția, în propria lor analiză a procesului de formare a actorilor, asupra existenței acestor blocaje și a necesității rezolvării acestora în prima fază de studiu. Într-un grup de studiu numeric mic, dar extrem de eterogen, diversitatea naturii acestor blocaje este potențată de particularitățile și personalitățile participanților la procesul de studiu. Nu putem vorbi așadar de o unică metodă de acțiune asupra acestor blocaje, așa cum nu putem vorbi nici de eficiența unui anumit exercițiu asupra întregului grup.

În momentele sale de mari crize, fenomenul teatral și-a găsit reconfigurarea în energia de început a manifestării lui ca artă. Alina Nelega vorbește despre recuperarea tragicului în textul de teatru prin grotesc și brutalism în anii 90¹² – tot atunci, regizori ca Andrei Șerban au încercat să orienteze fenomenul teatral românesc recurgând la tragismul teatrului antic ca formă de epurare și recuperare a adevăratei meniri a teatrului: aceea de a pune o oglindă în fața societății. Doar că, la drept vorbind, nu te poți oglindi într-o tradiție, cu toate că, vrând-nevrând, ești produsul acesteia – însă prezentul îți cere să o redefinești și să o transmiți mai departe completând-o, transformând-o pentru generațiile viitoare care vor avea, la rândul lor, datoria de a converti, iar și iar, moștenirea primită. Nici în *trainingul* actorului nu putem vorbi despre forme total noi de predare, golite de tradiția moștenită de la marii metodiști și tehnicieni ai secolului 20. Dar această moștenire ar trebui convertită pe matricea de azi a omului și creatorului de teatru.

Școala de teatru are o imensă responsabilitate în educarea adevăratelor talente și nu trebuie să funcționeze izolat de domeniul pentru care pregătește aceste talente. Ținând cont de viteza în care ne trăim viețile și de permanenta căutare frenetică a unor forme noi, putem spune că actorul de azi se regăsește zilnic pe pragul dintre tradiție și noutate. Însă tradițiile prost înțelese pot deveni frâne învechite, iar noutatea de azi, dacă nu se sprijină pe tradiții, poate foarte repede să devină un experiment ratat fără altă valoare în timp decât cea a momentului, fără să genereze ea însăși o tradiție.

Cercetarea acestui fenomen se concentrează pe etapa de studenție a actorului, pornind de la afirmația lui K.S. Stanislavski care atrage atenția asupra importanței acțiunii directe și imediate asupra blocajelor acestuia, pentru a evita o experiență artistică lungă și traumatizantă în domeniul artei interpretative. Stanislavski definește universul psihologic

¹² Alina Nelega, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Editura EIKON, Cluj-Napoca, 2010

complex al actorului ca fiind *domeniul elementelor interioare* – și atrage atenția asupra faptului că, în acest domeniu, „sunt multe încordări inutile. Atâta doar că trebuie să procedăm altfel cu constrângerile interioare decât cu mușchii grosolani. Elementele sufletești sunt pânze de păianjen în comparație cu mușchii-funie. Pânzele de păianjen izolate sunt ușor de rupt, dar, dacă împletim din ele șnururi, sfori, funii, atunci nu vom mai putea decât să le tăiem cu toporul. Așadar, fii atent cu ele de la început.”¹³

2. Metodele cercetării

În tot acest demers, am folosit următoarele metode de cercetare:

- Metoda observației, a analizei și a evaluării pentru cercetarea practică;
- Metoda corelației pentru o raportare corectă a datelor cu caracter științific la datele culese din procesul practic urmărit pe parcursul acestei cercetări;
- Metoda asociativă, în scopul confirmării și susținerii ipotezelor formulate în concluzii.

Aplicarea metodelor de cercetare presupune și identificarea relațiilor cauzale. Acest proces se bazează pe stabilirea cauzelor de producere a blocajelor de creativitate și gruparea lor pe categorii, în funcție de natura acestei cauzalități și în funcție de timpul de producere și manifestare a acestor blocaje, în exercițiul scenic. Pe parcursul cercetării s-a cristalizat diversitatea cauzală în procesul practic pedagogic și al scenei profesioniste. Am realizat că diversitatea copleșitoare a acestor blocaje, în natura și manifestările lor, e dată de particularitățile fiecărui actor și ale mediului unde lucrăm. Acest aspect a dus la selecția, spre exemplificare, a două ateliere de lucru cu studenții, care se desfășoară individual, ca studii de caz.

Ultimul pas al cercetării științifice îl reprezintă o privire sintetică asupra întregului conținut al lucrării și evidențierea, într-un limbaj coerent, a concluziilor finale. Această etapă presupune, în cazul lucrării de față, evaluarea observațiilor din procesul practic în care se produc aceste blocaje, a datelor care țin de cauzele de producere, cadru de desfășurare, timpul de producere, participanții la proces, tehnicile folosite în procesul practic de predare, cuantificarea acestor date și folosirea lor în cercetare, sub forma studiilor de caz. De asemenea, am urmărit și

¹³ K.S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși vol. I*, Editura Nemira, București, 2013, p.580

calitatea acestor date, folosite în demersul cercetării acestui fenomen al blocajelor de creativitate și învățare.

3. Structura lucrării

Lucrarea de față e împărțită în patru capitole. Fiecare dintre cele patru capitole se încheie cu scurte concluzii, rezumând cele explorate anterior și încercând să jaloneze traseul ales în această cercetare a blocajelor actorului și ale studentului-actor.

Capitolul I al lucrării, *Despre blocaje și complexe din perspective complementare*, debutează cu analiza portretului-robot al unui personaj celebru, căruia i-am atribuit un tip de sindrom, căci reunește mare parte dintre blocajele de intrare în etapa de studiu universitar observate în lucrul cu studenții. Deci, pornind de la sindromul „Nina Zarecinaia” am argumentat cauzele, natura și dinamica acestor blocaje, bazându-mă pe studiul psihologiei analitice, al psihologiei comportamentale și a neuroștiințelor. Ca o aplicație concretă, dar și poetică, a celor cercetate, am ales să folosesc piesa lui Cehov, *Pescărușul*, observând miraculoasa cunoaștere intuitivă pe care o întrupează celebrul personaj Nina Zarecinaia, care poate fi analizată punct cu punct, urmărind traseele psihologice și de comportament pe care le-am creionat mai apoi, după prezentarea și analizarea ei, din unghiul de vedere al blocajelor actriței. Pe modelul acestui portret-robot ales, două dintre cele mai frecvente cauze care duc la blocaje de creativitate, și pe care țin să le menționez în acest sumar, sunt neîncrederea în sine și proiecția succesului profesional rapid în scenariul de viață al studentului-actor.

Am ales să vorbesc, în acest capitol de început, despre modul în care se manifestă blocajele creative ale actorului, descriind o parte din ele, identificând sursele lor, dar și corelând această abordare cu observații și demonstrații științifice care privesc psihicul uman, alături de izvoarele creativității acestuia. Particularizând în domeniul nostru de cercetare, m-au interesat desigur componentele de personalitate care determină alegerea unei meserii artistice, respectiv actoria, componente generale studiate de Freud și Jung, dar și grilele observate și identificate de psihologia comportamentală, aplicate pe așa-numitele reflexe învățate și pe structura de educare a viitorilor actori. Pornind de la particularitățile procesului pedagogic teatral și de la exigențele mediului profesionist de teatru, am identificat determinantele bio-psihice și abilități de performanță necesare actorului pentru o carieră în domeniu. Componenta psihologică a pedagogiei teatrale (mult mai accentuată decât în alte tipuri de

pedagogie) ne impune să ținem cont de aceste determinante bio-psihoale ale tânărului actor în raportul student-pedagog. Pe lângă metode și tehnici de interpretare, se impune să ajutăm la dezvoltarea unui aparat psihic stabil al studentului-actor. Judecata critică și corecția trebuie corelate cu aspectul dezvoltării creierului adolescentului care, în această etapă de vârstă, e stimulat de recompensă și apreciere. Este vârsta la care se produce o reevaluare cognitivă a emoției, iar adolescentul dezvoltă instrumente de reglare a acesteia.

Deci, așa cum spunea Jung, „avem o unică soluție de rezolvare a problemelor din acest raport: adaptarea la cerințele viitorului, a ceea ce este dat de trecut.”¹⁴ Rezistența pe care o manifestă, uneori, studenții-actori are legătură cu nevoia de a se proteja, așa cum spune același Jung, „împotriva lărgirii vieții”¹⁵ Este etapa de vârstă când tinerii învață să fie asumați și să ia decizii. Îi dăm deci dreptate lui Grotowski și înțelegem modul în care definește raportul regizor-actor (dar să nu uităm calitatea lui de pedagog în laboratorul său teatral) ca pe o deschidere emoțională a celui dintâi față de elevul-actor: „Căldura față de om este esențială – o înțelegere a contradicțiilor umane, omul fiind o creatură care suferă și care nu este de disprețuit. Acest element de „deschidere călduroasă” este tangibil în mod tehnic. Numai el, dacă este reciproc, poate să permită actorului să întreprindă eforturi extreme fără să-i fie teamă că e batjocorit sau umilit.”¹⁶

Ne-am referit, începând cu datele bio-psihoale, la tipurile de personalitate descrise de Jung, dar și la abilitățile de performanță, la educarea posibilă a datelor psihologice ale creativității, folosind descoperirile lui Mihály Csikszentmihályi și noile descoperiri din domeniul neuroștiințelor. De asemenea, am încercat să identificăm cauzele mutațiilor motivaționale, dar și ale specificului meseriei, ca mediu „cald”, folosind conceptele lui Marshall McLuhan despre media și influența acestora în comunitate, în era digitalizării și tehnologizării, anticipată de filosoful canadian acum mai bine de 50 de ani.

Despre tipurile de inteligență, în măsura în care acestea pot fi clasificate, am considerat că o resursă viabilă este oferită de Howard Gardner, ale cărui nuanțări și delimitări sensibile, corespund modelelor de inteligență creativă observate la studenții-actori și nu numai. În contra partidă, am văzut și care sunt cele două moduri de interpretare a realității (rațional și

¹⁴ C.G. Jung, *Dinamica inconștientului*, București, Editura Trei, 2013, p.252

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, București, Cheiron, 2009, p.30

emoțional) din perspectiva lui Daniel Goleman, arhitectul inteligenței emoționale. Cu toate că demonstrația științifică ne-a oferit puncte solide de sistematizare, am găsit argumente cel puțin la fel de viabile în paginile marilor pedagogi și oameni de teatru, de la Stanislavski la Meyerhold, până la contemporanii noștri, Declan Donellan și Thomas Ostermeier.

Acest capitol introductiv urmărește să descrie și să introducă, așadar, perspective complementare asupra blocajelor, fără a încerca o clasificare și fără a epuiza, neapărat, tema cercetării, căci subiectul e reluat, într-o altă paradigmă, în capitolul următor.

În **capitolul II**, *Tipuri și surse ale blocajelor*, am încercat să răspund unor întrebări specifice: Cum se manifestă blocajele în munca actorului? Care sunt complexe care le generează? Care este dinamica acestor complexe și, mai ales, care este natura lor? Am încercat să trec în revistă, pe parcursul acestui capitol, câteva dintre blocajele specifice meseriei de actor. Cu siguranță, se mai pot face și alte clasificări, dar cele identificate, cât mai simplu posibil, există, în realitate, în majoritatea lor, sub forme mixte, nu întotdeauna vizibile ca atare. Blocaje, complexe sau inhibiții – eliminarea celor două din urmă fiind mai degrabă atribuite unui alt tip de demers, cel terapeutic, al psihologului – dar obstacole pe care pedagogul le explorează împreună cu studenții, încercând să le gestioneze conform mijloacelor specifice și țintei comune: aceea de a obține eliberarea în scenă, încrederea în sine și libertatea de a (se) juca.

Faptul că lucrăm pentru a ne debloca, nu înseamnă că aceste stări, frici, neputințe nu ne urmăresc în continuare, dar scopul este de a deturna atenția către o abodare practică, concretă, care să ducă spre obținerea fluxului, a experienței optimale, prin dezvoltarea imaginației și a gândirii corporale, nu spre accentuarea și conștientizarea blocajelor. În funcție de apariția, dezvoltarea și mecanica lor, luând în considerare situațiile și contextele, am identificat și descris pe parcursul acestei lucrări mai multe tipuri de blocaje. Putem astfel propune ipoteza că există trei mari categorii de blocaje diferențiate, cu care se confruntă studenții pe parcursul anilor de studiu universitar teatral: ***blocaje de intrare, blocaje de menținere și blocaje de ieșire***. În gestionarea acestora, am urmărit antrenamentul studenților, încercând să creez contextul experienței lor optimale, acea stare de grație pe care o definește profesorul și

psihologul american Mihály Csíkszentmihályi¹⁷, în care subiectul își consumă existența scenică într-un flux neîntrerupt de blocajele care vin din interiorul sau exteriorul lui.

Capitolul III, *Tehnici și metode în antrenamentul actorului*, stă sub semnul unei priviri retrospective asupra metodelor și tehnicilor de lucru ale secolului 20, din perspectiva de azi și filtrând ceea ce poate fi adaptat și actualizat, este o explorare binevenită și inspirantă pentru pedagogul de teatru. Nu din perspectivă istorică sau critică, nici măcar regizorală, ci din perspectiva formării și pregătirii unor viitori interpreți ai scenei.

Din această perspectivă, e necesară conturarea unei metode de antrenament personală pentru fiecare profesor de actorie, bazată nu numai pe experiența proprie, dar și pe cunoașterea principalelor metode care s-au născut în secolul XX. Ne însușim definiția metodei, așa cum o descrie profesorul Ion Cojar, în cartea sa *O poetică artei actorului*: „Metodă înseamnă cale, drum, procedeu sau ansamblu de procedee prin care se poate ajunge la cunoașterea obiectivului, la descoperirea propriilor soluții, la orice situații și probleme, la propriile adevăruri, obiective și subiective, despre lucruri.”¹⁸

Forme noi – aceasta este premisa de la care au pornit toți pedagogii și creatorii de teatru din diferitele epoci de dezvoltare ale unei estetici teatrale în acord cu actualitatea unei realități social-politice și economice. Teatrul, ca fenomen cultural (*mainstream* sau independent) are o libertate mult mai mare de manifestare a creativității în zona de căutare a formelor noi și de raportare la tradiția teatrală. În secolul 20, prăpastia dintre școală și teatru a pornit tocmai de la această lipsă de corelare între noutatea fenomenului teatral și enclavizarea în tradiție a metodelor de predare. Școala de teatru încă încearcă să investească tradiția în prezent și să convertească metodele vechi de antrenament al actorului, moștenite de la Stanislavski încoace, în metode de antrenament ale unui viitor actor care va servi cu arta sa unui teatru extrem de dinamic, divers și liber în manifestarea lui generală. Ponderea prezenței formelor vechi e mai mare în școala de teatru, decât în teatru.

Dar cunoașterea tradiției este un dat necesar inovației și adaptării unui timp și context în care portretul-robot al actorului diferă de cel de acum o sută de ani, dar și de cel de acum cincizeci

¹⁷ Mihály Csíkszentmihályi, *Flux Psihologia Fericirii*, traducere din limba engleză de Monica Lungu, Editura Publica, București, 2015

¹⁸ Ion Cojar, *O poetică a artei actorului*, Editura Unitext, București, 1996, p.10

sau treizeci de ani. Teatrul se schimbă foarte repede, asemenea vieții și societății, nevoia de a răspunde provocărilor imediate este urgentă, iar adaptarea actorului la tipuri diferite de lucru, la metode din cele mai diverse, de la construcția de caracter, la *devised theatre* și teatrul documentar este o deschidere pe care școala trebuie s-o ofere, măcar în informații pregătitoare. Dar nimic nu se naște din nimic, astfel o privire retrospectivă asupra metodelor și tehnicilor de lucru ale secolului 20, din perspectiva de azi și filtrând ceea ce poate fi adaptat și actualizat, este o explorare binevenită și inspirantă pentru pedagogul de teatru. Nu din perspectivă istorică sau critică, nici măcar regizorală, ci din perspectiva formării și pregătirii unor viitori interpreți ai scenei.

Am lăsat o parte câteva nume importante ale teatrului din secolul 20, care nu se leagă neapărat de un training reproductibil, de o metodologie bine structurată, dar care își au vocea lor specifică în contextul teatrului secolului 20: Edward Gordon Craig, Jacques Copeau, Antonin Artaud, Bertolt Brecht. Opera lor, dincolo de spectacologie, constă mai mult din formulări teoretice decât din soluții palpabile, practice, de antrenament al actorului. Spre exemplu Brecht, revoluționar al discursului structural al spectacolului, este considerat încă mai mult dramaturg și poet, decât practician al scenei. Câteva din inovațiile sale vor face prozeiți, datorită curajului de a contrazice, pe de o parte, esența reprezentării și a introduce narativitatea pe scenă (teatrul epic), spărgând cel de-al patrulea perete, iar pe de altă parte datorită didacticii sale care se aglutinează în « mesaj » și desprinderii de estetic, în favoarea eticului. Revoluția brechtiană se bazează pe introducerea « orientalismului » în gestică actorului și în conceptul spectacolului, iar nu pe un training special al acestuia.

Kantor, la rândul lui, un alt nume important, este în mod cert un artist avangardist, reunind în spectacolele sale tehnica teatrului de animație și poezia dadaistă. El se considera mai degrabă pictor și poet, iar actorii lui sunt familia lui – nu lucrează cu nimeni altcineva, nu sunt formați decât pe o singură dimensiune interpretativă: școala lui Kantor.

Argumente similare se pot găsi și pentru absența altor nume. Augusto Boal sau Arianne Mnouchkine, extrem de diferiți și cultural și politic, sunt foarte specific orientați, Viola Spolin sau Keith Johnston funcționează doar pe un parcurs scurt și țintit anume, iar Katie Mitchell, Thomas Ostermeier și Declan Donnellan lucrează permanent având drept finalitate spectacolul, iar nu obținerea unui actor complex, care să poată face față mai multor tipuri specifice de antrenament, cu deschidere, flexibilitate și înțelegerea actului scenic. Aceștia, și

încă alții, lipsesc din sumara panoplie a acestui capitol, dar, fie că ne-am ocupat de aspecte ale metodologiilor lor în alte capitole ale lucrării, fie că, prin eliminare, criteriul nostru de selecție a fost măsura în care experiența celor asupra cărora ne-am oprit mai în detaliu poate fi preluată, dezvoltată și înglobată într-o formare cât mai comprehensivă a studentului. De asemenea, considerăm că linia Stanislavski – Cechkov – Meisner este cea care pune bazele antrenamentului studentului-actor, baze pe care se poate construi apoi orice alt tip de antrenament. Prin aceasta am căutat resursele elaborării unor exerciții de identificare și deblocare, dar și un ghid pentru pedagogul care caută modalități de a servi actorul de azi. Credem, ca și Patrice Pavis, că acesta trebuie să fie „un actor productiv, practic, adaptabil, politic, un artist care să ajute spectatorul să se orienteze în interioritatea sa și în exterioritatea lumii (trad. noastră)”¹⁹.

În **capitolul IV**, *Dezvoltarea creativității scenice. Atelierul-Puzzle și Atelierul-Foileton*, fără a chestiona neapărat eficiența și actualitatea vechilor metode de antrenament ale actorului în actualul proces pedagogic de creație, descriu și argumentez o reformatare a metodelor, într-un demers personal și asumat. Am ales să folosesc drept studii de caz două ateliere diferite ca tehnică, concept și timp de execuție: *Imaginile conștientizării*, în anul I de studiu și *Ușa de cretă*, în anul III de studiu, nivel licență. În acest arc de timp, descris de distanța dintre cele două ateliere, se situează interesul acestei cercetări.

Primul, atelierul-*puzzle*: tablourile surrealiste, se bazează pe tehnica de dezvoltare a imaginației (Checkhov) și pe psihodramă, dar nu referindu-ne la bazele sale, puse de Moreno, ci la influența psihodramei în aplicația tehnică pe care o constituie metoda constelațiilor familiale, pornind de la Eric Berne și Bert Hellinger. Am lucrat cu gândirea asociativă și sondarea memoriei afective, doar până la un punct, chiar dacă sursa acestor concepte se află la Stanislavski. Dar am adăugat, pe măsură ce am simțit necesar, elemente din teatrul fizic, teatrul de energii și analiza-evaluare bazată pe cele trei etape ale procesului de creație delimitate de Arthur Koestler. M-am bazat pe tehnicile dezvoltate de marii maeștri ai antrenamentului actorilor, dar și pe sondarea, după familiarizarea cu psihologia creației și elemente de psihologie abisală, a unor tehnici derivate din scrierile lui Jung și, pe alocuri, Freud. Acest exercițiu este gândit și construit pe modelul de interpretare a imaginilor oferit de

¹⁹ “a productive, practical, adaptable, political actor, an artist helping the spectator to find some orientation within oneself and within the world”, Patrice Pavis, “A Few Improvised and Provisory Thoughts on Acting Today”, în *Acting Reconsidered: New Approaches to Actor’s Work*, Vilnius, Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2014, p.11.

profesorul, sociologul și psihologul jungian Theodor Abt²⁰, analist formator al Institutului C.G. Jung din Zurich și cofondator al Centrului de Cercetare și Training pentru Analiza Abisală din perspectiva lui C.G. Jung și Marie-Louise von Franz.

În *citirea* unei imagini, modelul oferit de Abt corelează cele două atitudini jungiene (extravert și introvert) cu cele patru funcții ale conștiinței (senzația, sentimentul, gândirea, intuiția) pentru a descifra imaginea „în lipsa unui context personal, altul decât vârsta și sexul autorului. În acest fel, suntem obligați să căutăm o cale de a determina imaginea să ne reveleze sensul ei ascuns, lucru presupus a fi posibil pentru orice reprezentare vizuală care provine din lumea interioară inconștientă.”²¹ Adaptând modelul lui Abt la etapele de dezvoltare ale exercițiului dezvoltat în următorul subcapitol, am obținut un model de lucru individual pe care fiecare student-actor își dezvoltă, în funcție de personalitatea fiecăruia, un mod artistic de a privi creația și viața. Acest atelier, care folosește pentru accesarea la inconștient imaginile surrealiste, este un atelier de tip *puzzle* care s-a dovedit eficient în dezvoltarea abilităților de analiză a situațiilor de joc, dar și în obținerea unei prime experiențe scenice optimale. Descompunerea atelierului până la esența componentei lui psihologice, ne arată importanța determinantelor bio-psihologice, ale abilităților de performanță ale actorului discutate în capitolele anterioare și antrenarea lor într-o etapă complementară celei care ține de însușirea tehnicii de joc. Caracterul de *puzzle* e dat de particularitatea lui de alăturare a informațiilor primite pe parcursul etapelor de desfășurare ale atelierului și de formularea ipotezelor și concluziilor abia după privirea de ansamblu asupra întregului conținut obținut.

Cel de-al doilea atelier, mai degrabă un proces lung, s-a bazat aproape în totalitate pe tehnicile Chechikov și Meisner, pe care le consider cele mai utile în relaționarea dintre gândirea intelectuală și cea corporală, lăsând accentul să cadă, în final, pe cea din urmă. Căci gândirea actorului se face cu întreg corpul, intelectualizarea excesivă duce la blocaje de expresie. Cu toate acestea, fără o bază solidă intelectuală, conștientizarea eliberării corporale reduce din efectul de fixare a experiențelor avute în timpul procesului și poate apărea pericolul repetării aceluiași blocaj. Dar dacă ai ieșit o dată din blocaj, cunoști parcursul și poți să-l repeți, desigur urmând cele două mari cerințe ale meseriei și vocației actorului: disciplina și mecanica superioară a exercițiului continuu.

²⁰ Theodor Abt, *Introducere în interpretarea jungiană a desenelor*, Trad. din engleză Andreea Ilie, Editura Trei, București, 2019, pp 55-76

²¹ Op. cit, p. 55

Aceste două ateliere, descrise pe larg, exemplifică în mod concret căutările mele, ca pedagog de teatru, în căutarea unei metode proprii, care să identifice și să exploreze blocajele studentului și, apoi, să constituie un material viabil pentru viitorul actor. Căci să nu ne imaginăm vreodată că aceste blocaje, apărute în diverse forme, faze și combinații, vor înceta să bântuie vreodată creatorul. Ele există și vor exista permanent, într-un grad mai mic sau mai mare, iar lupta cu blocajele face parte din tehnica meseriei de actor. Am urmărit, prin exerciții (nu numai prin cele simple, uzuale, preluate de la marii maeștri) și prin ateliere cu scop și obiective precise, să ofer studenților instrumente pe care să le poată valorifica apoi, în cariera lor artistică, să se lupte cu fricile, cu inhibițiile, cu complexe pe care orice natură umană le resimte izvorând din inconștient, iar gestionarea lor devine foarte dificilă, dacă nu imposibilă, fără parcurgerea unor procese care să le dea siguranța că ele pot fi depășite. Cel puțin pentru o perioadă de timp, pentru un interval care să le asigure libertatea creației.

Cu toate acestea, nu consider că explorarea mea personală s-a încheiat. Complexele, blocajele și inhibițiile nu dispar, nici nu există în forme fixe, ele sunt proteice, se manifestă diferit și au dinamica lor proprie, pe care nu o anticipăm întotdeauna (de fapt, rareori ni se întâmplă acest lucru). În viață, ca și pe scenă, e bine însă să fii pregătit, iar aceste încercări de a dezvălui mecanica blocajelor au scopul de a inspira, de a descătușa viitorul actor spre a-și găsi propria metodă, propriile resurse de gestionare a blocajelor.

4. Concluziile principale ale tezei

În alegerea noastră vocațională, ne angajăm pe un drum plin de capcane și anevoios al reformatării noastre ca oameni și artiști. Am înțeles care sunt efectele nocive ale proiecției facilului în sfera meseriei pe care am ales să o practicăm și că elementele constitutive ale artei interpretării actorului nu țin de o formulă exactă care să ne garanteze succesul dorit. Pe terenul cunoașterii abisale a universului uman, în care urmează să lucrăm, avem nevoie, pe lângă tehnici și metode de interpretare, și de un aparat psihic stabil. Putem concluziona, fără echivoc, că există o legătură interdisciplinară puternică între psihologie și procesul creației teatrale. Accentul nostru cade pe antrenamentul și interpretarea actorului.

Pornind de la *raportul de aur* a lui Mihály Csíkszentmihályi, am chestionat raportul dintre provocarea oferită de procesul pedagogic de antrenament al actorului și abilitățile cu care

trebuie să facem față acestei provocări. Am descoperit că psihologia analitică a lui C.G. Jung ne oferă cadrul de înțelegere a modului cum se produc aceste blocaje, care este legătura dintre acestea și complexe și am creionat un model de interpretare al aparatului psihic al omului care ne ajută să înțelegem funcțiile psihice de bază antrenate în procesul de creație a rolului, dar și în procesul de antrenament.

Noile descoperiri din domeniile neuroștiințelor și ale psihologiei comportamentale ne-au revelat procesele de reevaluare și simplificare pe care tinerii adolescenți le folosesc pentru a interpreta realitatea. Am cercetat aceste procese și le-am utilizat în dezvoltarea și perfecționarea unor exerciții de practică teatrală demonstrând eficiența lor în dizolvarea unor blocaje de intrare.

„Când culturile se schimbă, și jocurile se schimbă.”²² afirmă sociologul și expertul în comunicare Marshall McLuhan, vizionarul care, acum 60 de ani, anticipa efectele tehnologiei digitale asupra societății în care trăim. Studentul-actor este produsul acestei ere a super-digitalizării, iar dinamica accelerată a vremurilor de azi și-a pus amprenta și asupra teatrului. Astfel, se impune să chestionăm nevoia reformatării unor metode vechi pe cerințele acestei „dinamici accelerate”, investind bogata și valoroasa tradiție moștenită, în prezent.

Coroborând determinantele bio-psihice ale actorului cu tehnicile și metodele de training dezvoltate de formatorii inovatori ai secolului 20, și mai apoi reinterpretate de discipolii lor și de cei doi tehnicieni aleși (Sanford Meinsner și Michael Chekhov), am identificat direcțiile și elementele cercetării lor asupra blocajelor de creativitate pentru a sublinia, încă o dată, importanța acestora indiferent de timp și spațiu în procesele de analiză și interpretare a rolului de către actor. Stanislavski, Eugenio Barba și Grotowski încurajează cercetările învecinate celor realizate de ei și crearea, prin confruntarea datelor obținute de fiecare în parte și apoi supervizate de specialiști, a unor metode și tehnici prin care să se ajungă la noi îmbunătățiri ale antrenamentului actorului. Dar aceste inovații se pot face doar într-un sistem circulator al informației, care vizează acest aspect practic al teatrului.

²² Marshall McLuhan, *Understanding Media, The extension of man*, Routledge, 1964, p.260

În urma analizei studiilor de caz reprezentate de cele două ateliere, putem concluziona importanța organizării procesului de creație și a antrenamentului pedagogic pe etape de desfășurare, pentru a evita haosul din proces.

Caracterul general al blocajelor de creativitate face ca analiza lor din perspective de timp și spațiu să devină doar o opțiune subiectivă de a insista pe perioada de școală dintr-o nevoie pedagogică. Caracterul particular al acestor blocaje care țin de natura fiecăruia, subliniază diversitatea acestora în manifestarea lor unică sau mixată. Dar blocajele identificate în analiza procesului de creație pedagogic au o arie de manifestare largă și permanentă și în teatrul profesionist.

Școala are datoria de a ajuta viitorul actor să conștientizeze existența acestei *umbre* de care actorul este însoțit pe parcursul formării personale și profesionale. Toate sistemele, metodele sau căile de antrenament care există până acum în procesul de învățare și perfecționare a actorului, pornesc de la premisa înlăturării acestor obstacole. Dar aceste căi de antrenament se adresează actorului, în general, ori adolescentul actor are specificitatea determinantelor bio-psihoice care țin de vârsta, mediul și personalitatea lui. Căile generale pot să nu ofere întotdeauna materialul pedagogic adecvat reclamat de aceste determinante.

Ca pedagog, opțiunea mea de a lucra cu tinerii studenți abordând elemente ale tehnicilor de lucru ale lui Meisner și Chekhov se justifică prin directetea cu care acestea acționează asupra blocajelor de exprimare în orice tip de proces (școală sau teatru), oferind înțelegerea cognitivă și emoțională și execuția în condiții optimale a sarcinilor de creativitate scenică. Elemente din alte metode pe care le putem considera mai greoaie au fost selectate și prelucrate în modalități noi de joc și antrenament, în școală. Abilitățile de performanță enunțate și analizate din perspectivă științifică au darul de a-i face actorului drumul mai ușor spre dezideratul obținerii, cu o frecvență mare, a bucuriei și a fluxului în jocul teatral.

Actorul este pus în situația de a lua mereu decizii în jocul lui interpretativ. În *Biomecanica* lui Meyerhold, în demersul lui de a descompune orice acțiune în faze intermediare, inclusiv începutul și sfârșitul acesteia, decizia se situează între mișcare și opusul ei. Între punctul dinamic de plecare, Stoika, și Posil-execuția acțiunii propriu zisă, se află refuzul, Otcas. În balansul mișcării acestui refuz se situează decizia de a continua acțiunea pe direcția dorită.

Urmările deciziei nu sunt importante pentru interesul acestei cercetări. Actorul își asumă riscul de a urmări o cale sau alta în repetițiile de construcție a personajului, asistat fiind de regizor. Deciziile lui nu sunt întotdeauna unele și aceleași cu deciziile personajului. Dar orice decizie trebuie asumată. Autoevaluarea Ninei Zarecinaia, ca actriță, e întotdeauna corectă. Asemenea ei, tânărul student trebuie să învețe să-și ofere, în corelație cu *feedback*-ul general de la clasă, propriul lui *feedback*. Iar de cele mai multe ori, în condiții de justă autoevaluare, acesta este cel mai corect.

5. Bibliografia tezei de doctorat

Abt Theodor, *Introducere în interpretarea jungiană a desenelor*, traducere din limba engleză de Andreea Ilie, Editura Trei, București, 2019

Allain Paul&Jen Harvie, *Ghidul Routledge de teatru și performance*, traducere din limba engleză Cristina Modreanu și Ilinca Tamara Todoruț, Editura Nemira, București, 2012

Aristotel, *Etica Nicomahica*, traducere de Stella Petecel, editura IRI, 1998

Artaud Antonin, *Teatrul și dublul său*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, Editura Echinoc, Cluj Napoca, 1997

Banu George, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, traducere din limba franceză de Delia Voicu, Editura Nemira&Co, 2008

Banu, George, *Peter Brook – Spre teatrul fometelor simple*, Editura Unitext, București, 2005

Barba Eugenio, *O canoe de hârtie*, traducere din limba italiană și prefață de Liliana Alexandrescu, Editura Unitext, București, 2003

Barba Eugenio, *Teatru singurătate, meșteșug, revoltă*, traducere din limba italiană de Doina Condrea Derer, Editura Nemira, 2013

Barba Eugenio, *Casa în flăcări – despre regie și dramaturgie*, traducere din limba engleză de Siana Cozma, Editura Nemira, 2012

Bergman, Ingmar, *Scene dintr-o căsnicie. După repetiție*, traducere de Carmen Vioreanu, Editura Polirom, 2018

Berne, Eric, *Ce spui după bună ziua? Psihologia destinului uman*, Editura Trei, București, 2006

Berne Eric, *Analiza tranzacțională în psihoterapie*, traducere din limba engleză de Liviu Stroie, Editura Trei, București, 2010

Boal Augusto, *Teatrul oprimaților în practică, Jocuri pentru actori și non-actori*, traducere după ediția franceză de Eugenia Anca Rotescu, Fundația Concept, București, 2005

Brook Peter, *Spațiul gol*, traducere din limba engleză de Monica Andronescu, prefață de Andrei Șerban, Editura Nemira, București, 2014

Brook, Peter, *Fără secrete. Gânduri despre actorie și teatru*, traducere Monica Andronescu, prefață de Andrei Șerban, Editura Nemira, București, 2012

Brook, Peter, *The Shifting Point*, Harper and Row Publishers, 1989

Brecht Bertolt, *Scrieri despre teatru*, traducere de Corina Jiva, Editura Nemira, București, 2003

Chekhov Michael, *Către actori. Tehnica artei dramatice*, Caietele bibliotecii UNATC, vol.16/2/2014. UNATC Press

Chekhov Michael, *Gânduri pentru actor – despre tehnica actoriei*, traducere din limba engleză de L. Cernașov și G. Angheluță, Editura Nemira, București, 2016

Checkhov, Michael, *The Path of the Actor*, edited by Andrei Kirillov and Bella Merlin, Routledge, 2005

Cojar Ion, *O poetică a artei actorului*, Editura Unitext, București, 1996

Cozolino Louis, *Predarea bazată pe atașament*, traducere din limba engleză de Camelia Dumitru, Editura Trei, București, 2017

Crișan Sorin, *Teatru și cunoaștere*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2008

Crișan Sorin, *Teatrul de la rit la psihodramă*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2007

Csikszentmihályi, Mihály, *FLOW. The Psychology of Optimal Experience*, Harper Perennial, New York, 1990

Csikszentmihályi Mihály, *Flux. Psihologia fericirii*, traducere din limba engleză de Monica Lungu, Editura Publica, București, 2015

Diderot Denis, *Paradox despre actor*, traducere din limba franceză Dana Ionescu, Cuvânt înainte de George Banu, Prefață de Robert Abirached, Postfață de David Esrig, Editura Nemira, București, 2010

Donnellan Declan, *Actorul și ținta*, Versiunea în limba română Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, Editura Unitext, București, 2006

Esper, William, Damon DiMarco. *The Actor's Art and Craft: William Esper Teaches the Meisner Technique*, Anchor, 2013.

Feral Josette, *Întâlniri cu Ariane Mnouchkine*, traducere de Raluca Vida, Artspect, 2009

Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză*, Editura didactică și pedagogică, București, 1980

Freud, Sigmund, *Opere esențiale. Eseuri de psihanaliză aplicată*, vol 10, Editura Trei, București, 2009

Gardner, Howard, *Inteligențe multiple. Noi orizonturi*, Editura Sigma, București, 2006

Gomperz, Will, *Gândește ca un artist*, Polirom 2016

Grotowski Jerzy, *Spre un teatru sărac*, Traducerea George Banu și Mirella Nedelcu-Patureanu, prefață de Peter Brook, Postfață de George Banu, Fundația Culturală „Camil Petrescu” și revista „Teatrul azi” prin Editura Cheiron, București, 2009

Grotowsky, Jerzy, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, traducere din limba poloneză Vasile Moga, Editura Nemira, București, 2014

Hellinger Bert, *Constelațiile familiale*, traducere de Cristina Livia Vasilescu, Editura Philobia, București, 2016

Hutchinson, Anjalee Deshpande (editoare), *Michael Checkov and Sanford Meisner, Collisions and Convergence in Actor's Training*, edited by Routledge Press, 2021

Jacobi Jolande, *Complex, arhetip, simbol în psihologia lui C.G. Jung*, traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, Editura Trei, București, 2018

Jollien Alexandre, Andre Christophe, Matthieu Ricard, *Libertatea interioară*, traducere din limba franceză de Oltea-Mihaela Cătineanu, Editura Trei, București, 2020

Jung, C.G., *Amintiri, vise, reflecții, consemnate și editate de Aniela Jaffé*, Editura Humanitas, București, 2020

Jung C.G., *Opere Complete 6, Tipuri psihologice*, traducere din limba germană de Viorica Nișcov, Editura Trei, București, 2004

Jung C.G., *Opere Complete 8, Dinamica Inconștientului*, traducere din limba germană de Viorica Nișcov, Editura Trei, București, 2013

Jung C.G., *Opere Complete 15 Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, traducere din limba germană de Gabriela Danțiș, Editura Trei, București, 2003

Jung C.G., *Opere Complete 17 Dezvoltarea personalității*, traducere din limba germană de Viorica Nișcov, Editura Trei, București, 2003

Jung C.G., *Opere Complete 13 Studii despre reprezentările alchimice*, traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, Editura Trei, București, 2003

Kierkegaard Soren, *Frică și cutremurare*, traducere, cuvânt introductiv, note de Dragoș Popescu, Editura Antaios, 2001

Koestler, Arthur, *Le Cri d'Archimede*, Les Belles Lettres, 2011

LatashMark L., Zatsiorsky Vladimir M., *Biomechanics and Motor Control: Defining Central Concepts*, Department of Kinesiology, The Pennsylvania State University, PA, USA, 2016

Lecoq Jacques, *Corpul poetic – O pedagogie a creației teatrale*, traducere de Raluca Vida, Artspect, 2009

Lehmann, Hans-Thies, *Teatrul Postdramatic*, Editura Unitext/Uniter, 2009

Lindelfield Gael, *Încrederea emoțională*, traducere din limba engleză de Andreea Rosemarie Lutic, Editura Litera (Introspectiv), București, 2019

Marranca, Bonnie, *Ecologii teatrale*, versiune în limba română coordonată de Alina Nelega, colecția scena.ro și T.N. Timișoara, 2012

McLuhan Marchall, *Understanding Media, The extensions of man*, Routledge, 1964

Meisner, Sanford, Longwell, Dennis, *Sanford Meisner on Acting*, with an introduction by Sydney Pollack, a Vintage Original, 1987

Meyerhold V. E., *Despre teatru*, traducere, note și postfață de Sorina Bălănescu, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatru azi”, București, 2011

Minulescu Mihaela, *Complexele. Creativitate sau distructivitate?*, Editura Trei, București, 2015

Mnouchkine Ariane, *Arta prezentului*, traducere din limba franceză Daria Dimiu, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatru azi”, București, 2010

Moreno Jacob Levi, *Scieri fundamentale despre psihodramă, metoda de grup și spontaneitate*, traducere din limba engleză de Ioana Maria Novac, Editura Trei, București, 2009

Myss Caroline, *Arhetipurile*, traducere din limba engleză de Ana Nicolai, Editura For You, București, 2018

Nelega, Alina, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Editura EIKON, Cluj-Napoca, 2010

Oida Yoshi, Marshall, Lorna, *Actorul invizibil*, traducere de Maria Teszler, Cuvânt înainte de Peter Brook, Artspect, 2009

Ostermeier Thomas, *Teatrul și frica*, Texte reunite de George Banu și Jitka Gariaux Pelechova, traducere în limba română de Vlad Russo, Prefață George Banu, Editura Nemira, 2016

Panksepp, Jaak, Biven, Lucy, *The Archaeology of Mind. Neuroevolutionary Origins of Human Emotion*, W.W. Norton and Company, London-New York, 2012

Popescu, Marian, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, Editura Unitext, București, 2004

Richards, Thomas, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, Routledge, 2004

Reisz Robert, *Despre fertilizarea erorilor*, Educație și Formare, Colecție coordonată de Lucian Ciolan, Editura Trei, București, 2018

Ruppert Franz, *Traumă, atașament, constelații familiale*, traducere din limba germană de Adela Motoc, Consultanț științific și cuvânt înainte de Diana Lucia Vasile, Editura Trei, București, 2012

Ruppert Franz, *Terapia centrată pe client*, traducere din limba engleză de Corina Dedu, Editura Trei, București, 2015

Schechner, Richard, *Performance. Introducere și teorie*. Antologie și prefață de Saviana Stănescu, traducere de Ioana Ieronim, Editura Unitext, București 2009

Schechner, Richard, *Public Domain*, New York, Avon Books, 1969

Schechner, Richard, *Performance Theory*, Routledge, London and New York, 2003

Schechner, Richard, *Environmental Theatre*, New York: Hawthorn Books, 1973

Silverberg, Larry, *The Sanford Meisner Approach, Workbook II, Emotional Freedom*, Smith and Kraus, Hanover, 1997

Stanislavski K.S., *Munca actorului cu sine însuși vol.1*, traducere de Raluca Rădulescu, Prefață Yuri Kordonsky, Editura Nemira, București, 2013

Stanislavski K.S., *Munca actorului cu sine însuși vol.2*, traducere de Raluca Rădulescu, Editura Nemira, București, 2014

Stephenson E. Craig, *Jung & Moreno-Eseuri asupra teatrului naturii umane*, traducere de Mariana Alexandru, Editura Atman, 2018

Strindberg, August, *Visul*, Editura Univers, 1972

Tatarkiewicz Wladyslaw, *Istoria celor șase noțiuni*, traducere în limba română de Rodica Ciocan-Ivănescu, Editura Meridiane, București, 1981

Zeami, *Șapte tratate secrete despre teatrul Nō*, traducere din limba japoneză de Irina Holca, Prefață de Andrei Șerban, Postfață de Carmen Stanciu, Editura Nemira, București, 2011

Watson, Ian, *Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*, Routledge, London and New York, 2005,

Wiener Ron, *Training Creativ, Sociodrama și consolidarea echipei*, traducere din limba engleză de Andrei Dosa, Editura Vellant, 2015

Materiale vizuale

Adult Under Construction, regia Walter Jensen, prod. Jesper-Eugen Olsen, Walter Jensen, Timm Mehrens, Lundbeckfonden Company, 2017

Akropolis, regia James McTaggart, Jerzy Grotowsky, scenariul Ludwik Flaszen, Stanislaw Wyspianski, cu colaborarea lui Peter Brook, Ryszard Cieslak, Zbigniew Cynkutis, prod. Lewis Freedman, 1969

Dyonisus in 69, regia Brian De Palma, Richard Schechner, prod. Performance Group, 1970

Kvinnodröm, regia Ingmar Bergman, prod. Rune Waldekranz, 1955

Persona, regia Ingmar Bergman, prod. Ingmar Bergman, 1966

Thomas Ostermeier, Insatiable Theatre, regia Jérémie Cuvillier, 2016, cf. IMDB

Sanford Meisner: The Theatre's Best Kept Secret, Columbia Pictures, prod. Kent Paul, 1984

Yume, regia Akira Kurosawa și Ishiro Honda, prod. Mike Y. Inoue, Hisaro Kurosawa, 1990, cf. IMDB

Articole

Barba, Eugenio, *Antropologie teatrală*, în **Teatrul Azi**, nr. 8-9/1997, pp. 25-28

Baldwin, Jane, *Meyerhold's Theatrical Biomechanics: An Acting Technique for Today* în **Theatre Topics**, vol. 5 nr.2. sept. 1995, pp. 181-201

Pavis, Patrice, *A Few Improvised and Provisory Thoughts on Acting Today*, în **Acting Reconsidered: New Approaches to Actor's Work**, Vilnius, Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2014

Schechner, Richard, *Exoduction*, în Richard Schechner and Lisa Wolford (eds.), **The Grotowski Sourcebook**, Routledge, London and New York, 2006

Schechner, Richard, *Aspects of Training at the Performance Group*, în **Actor Training**, ed. Richard P. Brown, New York Institute for Research in Acting with Drama Books Specialists/Publishers, 1972