

ALINA MANGRA

SITUAȚIA LIMITĂ ÎN ARTA ACTORULUI

ALINA MANGRA

**SITUAȚIA LIMITĂ
ÎN ARTA ACTORULUI**



**Editura UNIVERSITARIA
Craiova, 2016**

Referenți:

Prof.univ.dr. Adrian Titieni

Conf.univ.dr. Remus Vlăsceanu

Copyright © 2016 Editura Universitaria

Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

MANGRA, ALINA

Situația limită în arta actorului / Alina Mangra. - Craiova :
Universitaria, 2016

Conține bibliografie

ISBN 978-606-14-1034-7

PROLOG

Cartea **Situația limită în Arta Actorului** se axează pe o temă puțin abordată teoretic la nivel național fiind, în același timp, rezultatul experienței mele scenice și pedagogice.

Obiectivul cărții este acela de a descrie și interpreta, într-o viziune personală, situația limită – concept ofertant pentru oportunitatea descrierii modalităților de expresie a situației dramatice în creația scenică a actorului din toate timpurile, cu atât mai mult a celui contemporan.

În argumentarea teoretică, în afara opiniilor specialiștilor în domeniu, am avansat și punctul de vedere al unor psihoterapeuți¹ precum Helmut Schulze și Kurt Hann care, definind situația limită ca starea de amorțeală în care se află indivizii din societatea contemporană, se raportează la metodele utilizate pentru a produce vindecarea pacienților implicând sondarea straturilor adânci ale personalității.

Dar, în actul artistic, ce este situația limită? Un prag, o judecată, o emoție, un punct culminant, un sfârșit, o necunoscută? Situația limită este trăirea adevărată care îl determină pe actor să atingă scopul fundamental al artei dramatice, adică crearea vieții spiritului uman al rolului și prezentarea acesteia într-o formă artistică, pe scenă.

În actul artistic, accentul se pune pe diferențierea pe care o face actorul între situația limită din exteriorul piesei și cea din interior prin crearea unui personaj dramatic care trece printr-o situație limită a destinului său. Actorul creează personaje care se deosebesc de cele reale prin intermediul scenei, unde este permis orice, căci teatrul nu e viață cu toate că este viu.

În structurarea cărții se urmărește aspectul estetic și teoretic al artei actorului preluând și discutând ideile teoreticienilor, esteticienilor sau filosofilor, prezentând inițial, într-un scurt periplu, teoriile teatrale de la începuturi până în contemporaneitate, având ca punct de plecare teoria aristotelică asupra situației limită în creația scenică. Actorului îi revine sarcina de a realiza două părți importante ale compoziției dramatice: situația limită, cu referire la intrigă și depășirea acesteia, cu referire la deznodământ, căci numai trecând printr-o situație limită ori printr-o stare sau acțiune extremă a unui personaj, actorul poate atinge desăvârșirea rolului în chip artistic și estetic.

¹ Apud K. Lorenz, *Cele opt păcate capitale ale omenirii civilizate*, Ed. Humanitas, București, 1996, pp. 52, 56

Despre situația limită în Evul Mediu, ca și în perioada antichității, nu există teorii teatrale elaborate, în schimb, Renașterea propune ca singura și unica esență a tragediei – unitatea de acțiune, actorului revenindu-i sarcina să creeze în scenă, prin acțiunea și obstacolele pe care le imprimă rolului, situația limită.

În perioada clasicismului situația limită a personajului în creația scenică a actorului este văzută sub aspectul analizei psihologice, căci clasicismul supune psihicul ordinii și coerenței, în timp ce emoția, care ține de intelect, este o stare confuză.

Lucrarea fundamentală, care marchează nu numai iluminismul ci și perioadele care-l succed, Paradoxul despre actor² ia în considerare cele două coordonate fundamentale necesare construcției rolului, respectiv trăirea și luciditatea, explicate în raport cu momentele procesului scenic. Actorul, încă din momentul apariției pe scenă, este lucid și controlat, chiar dacă în construcția rolului el s-a implicat emoțional.

În perioada romantică sunt reluate teoriile clasice și se manifestă interesul pentru antici, secolul XIX aduce în primul plan al gândirii artistice, gestul psihologic cu impact asupra creației scenice până în perioada contemporană.

Modernismul definește și accentuează rolul actorului care se transpune, care-și adaptează propria viață lăuntrică necesității de a crea personajul. Începând cu secolul XX și odată cu apariția teoriilor unor personalități marcante din sfera artistică precum Lee Strasberg, Peter Brook, Andrei Șerban, Radu Penciulescu, Lev Dodin, David Esrig, actorul are posibilitatea de a aplica în scenă noi metode de abordare a personajului cu o mai mare implicare și aprofundare a mijloacelor artistice de expresie în rol atingând dubla condiție ca proces și limbaj a artei actorului.

Uneori, așa cum observă K. Lorentz³, actorul privește superficial situația limită, nu o distinge pe cea din exteriorul piesei față de cea din interior, „simțurile fiindu-i amorțite și împreună cu acestea și arta sa.” Actorul contemporan implicat cu adevărat în actul artistic este cel care dă măsura spectacolului căci el trăiește acele experiențe proprii rolului la granița cu emoțiile cele mai puternice a căror absență ar perturba itinerariul destinului personajului.

Actorul, potrivit lui T. Vianu⁴, este un „artist al corpului său” iar personajul trebuie să fie individualizat și caracterizat printr-un ansamblu de

² Diderot, Denis, *Paradoxes sur le comédien*, Ed. Gallimard, Paris, 1994

³ Idem, p. 90

⁴ Vianu, Tudor, *Arta actorului*, Ed. Revistei Vreamea, București, 1932, p. 45

acțiuni concrete, căci „menirea actorului constă în a impune spectatorului acțiunea”, așa cum constată C. Petrescu⁵.

Ce este o situație limită? Este acea stare pe care actorul încearcă să o reproducă în plan artistic și care, uneori, nu-i reușește, din teama de propriile-i trăiri. Este același motiv pentru care K.S. Stanislavski⁶, Lee Strasberg⁷, V. Meyerhold⁸, M.Cehov⁹, P. Brook¹⁰ sau I. Chubbuck¹¹ au abordat problematica situației limită, desigur sub alte denumiri, când vorbeau despre munca actorului, despre complexitatea creației actoricești și limitele ei, chiar despre limitele imaginației în concepția scenică. Procesul lăuntric de trăire conduce spectacolul și actorul către situația limită care pentru Stanislavski este „un țel principal, fundamental al artei.”¹²

Teoreticianul și creatorul de școală nu introduce doar conceptul de trăire, el vorbește despre atenția pe care actorul trebuie s-o acorde subconștientului în identificarea cu rolul subliniind că „toți actorii creatori de personaje trebuie să se transpună și să se individualizeze”¹³ fiindcă obiectivul final al personajului aflat în situații limită este reliefaarea stărilor profunde iar actorul trebuie să le redea cu credință și concentrare.

Stanislavski aduce în discuție problema supratemei, a cărei origine se află în opera autorului și pe care trebuie s-o atingă, prin creația sa, actorul. Considerând că „tot ce se petrece în piesă, toate temele ei separate, majore sau minore, toate intențiile și acțiunile creatoare ale actorului, analoge cu rolul, tind la îndeplinirea supratemei piesei”¹⁴, Stanislavski exemplifică prezența acesteia la Dostoievski, care a propus pentru Frații Karamazov – căutarea divinității, la Tolstoi în întreaga sa opera – desăvârșirea de sine, la Cehov – lupta pentru o viață mai bună, la Shakespeare, în Hamlet – vreau să salvez omenirea, la Moliere în Bolnavul închipuit – vreau să fiu socotit bolnav, la Goldoni, în Hangița – vreau să fac curte cu dibăcie. În concepția lui Stanislavski, supratema țâșnește din străfundurile adânci ale piesei iar

⁵ Petrescu, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru, vol.I*, Fundația culturală „Camil, Petrescu”, București, 2006, p. 63

⁶ Stanislavski, K.S., *Munca actorului cu sine-însuși*, ESPLA, București, 1955, p. 211

⁷ Strasberg, Lee, *Travail à l'Actors Studio*, Ed. Gallimard, Paris, 1969, p. 131

⁸ Vsevolod Meyerhold, trad. Codruța Popov, vol. apărut în cadrul Festivalului European al Spectacolului Timișoara, 2012, p. 76

⁹ Cehov, Mihail, *Stanislavsky's Method*, Ed. New Theatre, 1935, p. 83

¹⁰ Brook, Peter, *Spațiul gol*, Ed. Unitext, București, 1997, p. 11

¹¹ Chubbuck, Ivana, *Puterea actorului*, Quality Books, București, 2007, p. 154

¹² Gorceakov, N., *Lecțiile de regie ale lui K.S Stanislavski*, ESPLA, București, 1955, p. 146

¹³ Stanislavski, K.S., *op. cit.*, p. 127,

¹⁴ Idem, p. 325

aceasta trebuie să-i amintească tot timpul actorului „viața interioară a rolului și scopul creației”¹⁵.

O analiză asupra teatrului în general și al interpretării în special creează noi opinii în ceea ce privește aria complexă a jocului și a creației artistice chiar și dincolo de luminile rampei. Autorul Spațiului Gol consideră că oricine poate citi un text și doar implicarea în joc face diferența între actorii strălucitori și alții mai puțin talentați. Se referă la experiment. Complexitatea creației și limitele ei depășesc granița spațiului de joc și produc un nou actor: spectatorul. Publicul, atât de divers, în funcție de locul în care trăiește, reușește să se exprime prin joc și prin concentrare: două fundamente în creația scenică.

Preocupat de tehnica de abordare a rolului de către actor, Mihail Cehov¹⁶ a conceput exerciții care, antrenând imaginația actorului, să stimuleze forța lăuntrică a acestuia, să-l determine să contureze în creația scenică forma, frumosul, unitatea în scopul nuanțării și realizării situațiilor limită ale personajului său. Deținând controlul asupra corpului, potrivit gesturilor și sentimentele personajului cu cele proprii, actorul poate aprofunda momentele cheie ale rolului prin capacitatea de a reconstitui emoțional destinul personajului, altfel ignorarea limitei dintre real și scenă l-ar îndepărta de stările caracterului personajului și de atingerea supratemei piesei, de spiritul spectacolului cum îl numește Cehov.

Căutarea emoțiilor celor mai puternice, tehnica de construcție a rolului, modul de abordare a fiecărui caracter coroborate cu respectarea mesajului autorului sau regizorului sunt momentele importante pentru un actor a cărui mare provocare o constituie transfigurarea în crearea situației limită din scenă.

Afirmația lui Stanislavski¹⁷ „ca să transmiți sentimentele rolului este necesar să le cunoști și, ca să le cunoști, trebuie să încerci tu însuși trăiri analoge” este legată de implicarea actorului în creația rolului, de pătrunderea acestuia în starea de spirit scenică, confundarea actorului cu personajul, pe care eu o denumesc situație limită, fiind identitatea între „unde ești tu” și „unde începe rolul”.

Contactul cu rolul și construcția personajului au la bază un complex proces creator al actorului căci „fiecare pas, fiecare mișcare și acțiune trebuie să fie însuflețite și motivate de sentiment în timpul creației”¹⁸

¹⁵ Idem, p. 329

¹⁶ Cehov, Mihail, *op.cit.*

¹⁷ Stanislavski, K.S., *op. cit.* pp. 40-41

¹⁸ Idem, p. 561

Tema -situația limită în procesul de creație scenică- nu poate ocoli aportul lui Radu Penciulescu¹⁹, preocupat de paradoxul scenic și de adevărul cu care actorul construiește reușind depășirea situațiilor limită ale personajului în calea săvârșirii rolului. Prin intermediul spectacolelor montate în anii 60, dovedindu-se un novator odată cu crearea unui spațiu neaccessorizat, se creează tensiunea în jocul scenic, nu prin elemente pseudo-artistice ci prin plăcerea construcției de personaj acumulată în timpul repetițiilor.

Pentru Lev Dodin²⁰ actorul este în permanență într-o situație limită, căci el își asumă natura personajului pentru a crea dramatism jocului său stârnind emoții prin puterea talentului deoarece actorul în creația scenică a personajului este într-o continuă frământare de a se identifica și de a trăi rolul, stare care reprezintă situația limită la care ajunge printr-un proces de autocunoaștere desfășurat în timpul repetițiilor.

Ce este o situație limită? Ivana Chubbuck²¹ o numește obstacol fizic, mental sau emoțional cu atât mai greu de atins cu cât reprezintă o provocare sau o problemă incitantă. Actorul poate să realizeze rolul urmând doisprezece pași, în fapt cele douăsprezece instrumente aflate la baza metodei.

Utilizând instrumentele metodei Chubbuck, voi insera o aplicație practică – crearea unui spectacol în două personaje după un text de Lia Bugnar, *Omul de zăpadă* (spectacol de absolvire a studiilor de master în arta actorului, mai 2011) care a impus experimentarea cu două mijloace de expresie artistică – *tăcerea și situația limită* sau obstacolele. În timpul repetițiilor, aplicarea metodei a presupus însemnări pe text, iar ca exemplu, în carte este prezentată o filă de repetiții, necesară construcției rolului unde sunt însemnate momentele scenice, replici, obiectivul global și cel al scenei, descrierea situației limită care produce momentul scenic, monologul și imaginile interioare.

Actorii, prinși de o bară metalică, fără putința de a se relaxa, joacă personajele care, aflate la granița între două lumi, se găsesc în situații limită. În atingerea obiectivului global enunțat: voi trăi alături de tine, cele două personaje întâmpină și depășesc obstacolele prezente în fiecare moment scenic: momentul cățărării – obstacol de natură fizică și emoțională, balansul barei și teama de a nu cădea, dialogul celor doi punctat de tăcere, starea de incertitudine, disperarea, despărțirea celor doi, monologul interior,

¹⁹ Maeștri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX, *Radu penciulescu*, UATC, 1999

²⁰ Mari regizori ai lumii, *Lev Dodin, Călătorie fără sfârșit*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista Teatrul Azi, București, 2008

²¹ Chubbuck, Ivana, *op.cit.*

reîntoarcerea personajului masculin din spațiul citadin dezamăgitor, emoția regăsirii, decizia de a rămâne împreună într-un spațiu limită.

O parte importantă a cercetării se regăsește în cuprinsul cărții și privește *situația limită în creația ficțiunii scenice*. Am abordat modul în care o creație cultă – un basm, oferă actorului posibilitatea de a crea în scenă situația limită prin abordarea elementelor și simbolurilor specifice genului epic. Este vorba despre spectacolul *Telefonu', Omleta și Televizoru' basme populare românești și o istorie poloneză* în care acțiunea scenică are o componentă practică, conjugată cu prezentarea unei lumi fabuloase prin care personajul, aflat în situație limită, îi oferă actorului contemporan posibilitatea de a trece din cotidian într-o stare de visare, de plutire.

Sarcina fiecărui actor este, în atingerea pragului ca punct culminant, dublă, și anume, construirea unui personaj din societatea contemporană – om plecat din țară pentru a munci și nararea unei povești care nu este a lui ci a altui personaj, dintr-un basm, obligat să găsească drumul înapoi când se pierde într-o lume fantastică.

Legătura personajului alienat, care a pierdut contactul cu ai săi se face prin intermediul unui telefon a cărui conexiune se întrerupe iar prezența realului este sugerată prin intermediul televizorului la fel de nepotrivit în basm ca și plita încinsă a unui aragaz pe care se pregătește o omletă. Pendularea personajului între viața reală și lumea fantastică populată de zmei, balauri, căpcăuni sau zâne este explicată de Alexandru Dabija²², ca o consecință a alienării individului contemporan care trăiește într-o lume tehnică, chiar robotizată, căci „despre ce să mai povestească oamenii astăzi? Despre mâncare, călătorii, sănătate și despre ei înșiși. Și nu se mai cheamă povești, se cheamă ficțiuni. Și nu-i mai zice pălăvrăgeală, îi zice comunicare.”

Partea aplicativă a cercetării își găsește locul în studiile de caz. Situația limită, într-un spectacol contemporan în care actorul încearcă să se identifice cu personajul, nu poate fi rezolvată fără justificarea lăuntrică prin care rezonază cu experiența spectatorului. Ajuns într-un spațiu limită creat scenografic, actorul este pus în situații desprinse din contextul său social care-i dă posibilitatea de a crea în jurul său energie, senzații și sentimente izvorâte din modul de a vorbi, de a reacționa, dar și din contactul vizual care creează legătura pe scenă între parteneri.

O privire de ansamblu asupra modalităților de reliefare a situației limită este descrisă într-un text shakespearian pus în scenă de de Cristi Juncu, un regizor cu o viziune contemporană asupra textului, care utilizează

²² Dabija, Alexandru, *Telefonu', Omleta și Televizoru'*, Man. In.Fest, nr. 2-3/2006