THE MENTAL RESOURCES OF THE ACTOR - A BRIDGE BETWEEN REALITY AND FICTION

Mădălina Eugenia Ciucu (Răsniceanu)
PhD Student, University of Craiova

Abstract: Under the empire of imagination, the actor has the opportunity to re-create reality under a new appearance, in this way he offers to the viewer another aspect of already known phenomena. Beyond what he experiences consciously, in the situation of everyday reality, the actor also activates some kind of springs belonging to the subconscious, which lead to the appearance of certain forms of expression, necessary for the construction of the literary character addressed. Thanks to the actor's art, these forms of expression are intended to improve the message encoded in the literary text and transmit it, without altering it, to the viewer, exactly as it was conceived by the author of the text.
In carrying out his creative effort, the man-actor needs that the empathy, observation of the world to which he belongs and of the surrounding phenomena and the attention given to the senses, to connect him to reality, the final goal being his dedication to give life to the representations and ideas formed. With the help of self focusing, he becomes his own sculptor of his affective universe and desired behaviors, and the character displayed gets to "live" through his being, to reveal his feeling, to show himself through free manifestations, illustrated truthfully.
,,Mirror-neurons" have a decisive role in the artistic process of the human-creator: he demonstrates his ability to reproduce memorized images, lived events or to animate feelings and attitudes, having as a starting point those feelings description, a situation in which emotional intelligence is like a trigger engine.
Once the message of the literary text has been accurately decoded and fully understood, the actor's permanent concern in the presentation of his character is to assume responsibility for everything he will interpret, without drawing limits between his real persona and the fictitious one he has created.

Keywords: imagination, empathy, emotional intelligence, principle, transfer.

1. Introducere

În procesul creației actoricești, rațiunea se împletește cu simțirea, între cei doi termeni nu poate exista o delimitare, ei nu pot fi separați.

Arta actorului își dovedește adevărata măsură în redarea autentică a emoțiilor, a reacțiilor, a gândurilor personajului de către omul-artist, astfel încât toate trăirile sale interioare, tribulațiile trăite „la comandă" să poată fi percepute în mod real de către spectator, din prezentarea dialogului creat.

Până în secolul al XX-lea, în viziunea teoreticienilor artei dramatice, actorul trebuia să cunoască și să modeleze interpretarea replicii, să adopte tonul potrivit și să identifice corect atitudinea și mișcarea sa scenică, potrivit rolului avut. Ulterior, școlile de artă dramatică și, implicit, creatorii acestui domeniu (Stanislavski, Lee Strasberg, Meyerhold, Michael Redgrave) au evidențiat cele două pârghii de susținere a muncii actorului: *principiul* și *metoda*. Astfel, „ființarea" spectacolului este condiționată de jocul actorilor, aceștia devenind instrumente de reflectare a unor idei, mentalități, acțiuni aparținând altcuiva, dar și mesageri ai propriilor concepții despre lume și viață. Actorul, ființa reală, nu creează, nu descoperă, ci

preschimbă, se preface, jocul său neavând „nicio valoare gnoseologică, formativă, de valori noi”[1] .

În esență, arta dramatică este un joc, situațiile scenice sunt fictive, dar -prin interpretarea autentică a actorului- acestea devin realități psihologice evidente, încărcate de semnificații. Tocmai aceste transformări, aduse sub ochii spectatorului de către actor, nu depind de țesătura literară care le-a plăsmuit, nici de proiectarea scenică din viziunea regizorului, ci țin în mod exclusiv de competențele actorului.

Dacă -în interiorul său- actorul elaborează un întreg proces de trăire a unui anumit sentiment, în exterior, corpul este cel care redă manifestarea sentimentului creat. În acest scop, actorul „se străduiește să simtă cu adevărat, să trăiască viața personajului pe care îl interpretează”[2]

„Independența psihologică” a actorului face trimitere la inteligența sa emoțională; aceasta este conectată cu conștiința de sine și gestionarea sinelui. Atâta timp cât omul-artist este capabil să conștientizeze trăirile și stările interne, îi va fi simplu să le gestioneze cum va dori.

2. Conceptele psihologice – mecanisme în asumarea rolului de către actor

Actorul își stabilește ca prim pas motivația: aceea de a se transpune în locul personajului. Factorii motivatori, în optica lui Daniel Goleman[3], sunt trei: „nevoia de putere”, „necesitatea de afiliere”, „nevoia de realizare”.

Primul factor vizează dorința „de a influența sau de a avea impact asupra altor persoane” . Pentru că există două direcții antitetice spre care se poate orienta această nevoie de putere, înțelegem că omul-artist va căuta „puterea benefică la nivel social” [4].

Al doilea factor –„necesitatea de afiliere” – trădează satisfacția pe care o simte actorul când se află în compania celorlalți. Deoarece situațiile scenice implică, de cele mai multe ori, lucrul în echipă, actorii -motivați de sentimentul de afiliere- vor colabora foarte bine.

Prin cel de-al treilea factor , „nevoia de realizare”, putem spune că toate acțiunile întreprinse de actor în munca sa vizează atingerea unui obiectiv important, actorul va fi preocupat mereu de găsirea acelor posibilități prin care să-și îmbunătățească abilitățile.

Pentru ca personajul său să fie înfățișat cât mai veridic, artistul trebuie să fie empatic cu personajul căruia îi dă viață. În psihologie, empatia este definită ca „o specie de comuniune afectivă, prin care cineva s-ar identifica cu altă persoană, măsurându-se în acest fel sentimentele; (...) o stare mintală prin care un individ se identifică cu o altă persoană sau grup, ori simte starea acestora”[5].

Stroe Marcus definește empatia drept „acel fenomen psihic, manifestat îndeosebi în cadrul relațiilor interumane, prin care cineva se identifică cu o altă persoană, dobândind astfel înțelegerea și cunoașterea directă a acesteia ” [6].

Dar procesul empatiei nu poate fi declanșat fără prezența imaginației. Datorită acesteia, povestea de viață, atitudinea, trăirile altcuiva devin mai ușor sesizabile când intervine imaginația.

Cercetările moderne din domeniul psihologiei postulează ideea existenței anumitor neuroni care provoacă empatia. Profesorul Marco Iacoboni, în studiul său din 2005 (*Grasping the Intentions of Others with One's Own Mirror Neuron System*)[7] consideră că, prin intermediul

[1] Cojar, Ion *: O poetică a artei actorului. Analiza procesului scenic*. București, Ed. Pandeia, 2020, p. 49
[2] Stanislavski, Konstantin: Munca actorului cu sine însuși. Trad. din lb. rusă și note de Raluca Rădulescu, ED. a 3-a, București, Ed. Nemira, 2021, p. 65
[3] Goleman, Daniel: Creierul și inteligența emoțională. Ed Curtea Veche Publishing, București, 2016, p.55-56
[4] Ibidem.
[5] Darie, Bogdana: *Curs de arta actorului. Improvizația*. București. UNATC Press, 2015, p. 63
[6] Marcus, Stroe: *Empatia*. Ed. Academiei RSR, București, 1971, p. 10
[7] Apud Darie, Bogdana: *Curs de arta actorului. Improvizația*. București. UNATC Press, 2015, p. 63

acestor neuroni, oamenii pot deveni empatici, observând cu atenție comportamentul și intențiile celorlalți. Explicația formulată de specialiști simplifică înțelegerea acestui fapt: prezența acestor neuroni duce la imitarea comportamentului celorlalți, într-o anumită situație. Aceștia au fost numiți *neuroni-oglindă.*[8]

Întrucât actorul este cel care re-construiește realitatea altcuiva, spectatorul are sarcina de a decodifica mesajul și, prin identificarea cu eroul întruchipat, *neuronii-oglindă* îl vor ajuta la instalarea empatiei. Pentru a se transpune în lumea personajului reprezentat, actorul apelează și el la *neuronii-oglindă*: înțelege povestea personajului literar, își însușește drama acestuia și se regăsește în trăirile lui. Aici intervine rolul imaginației: dacă experiența de viață a actorului este insuficientă pentru asumarea rolului, imaginația completează anumite goluri, reliefând universuri în care individul nu a putut pătrunde până atunci.

O importanță deosebită a oferit imaginației și Peter Brook: „Pot să iau orice spațiu gol și să-l consider o scenă. Un om traversează acest spațiu gol, în timp ce un altul îl privește și e tot ce trebuie ca să aibă loc un act teatral.”[9] Prin aceste cuvinte, Brook transmite faptul că nu decorul, nu efectele sonore sau luminile sunt cele care creează spectacolul, ci tocmai unda de energie transmisă, cuvântul ce cuprinde adevărul și trăirile protagoniștilor animați de actori aduc realitatea înaintea ochilor spectatorilor, iar firul imaginației stabilește conexiunea între cei care dau viață unor destine (actorii) și cei care le privesc (spectatorii) -pe scenă, în ecranizări-, considerându-le adevărate.

Potrivit opiniei regizorului Declan Donnellan, „actorul se bazează total pe simțuri, ele sunt prima etapă în comunicarea cu lumea. Imaginația este a doua etapă.”[10]

Cu ajutorul imaginației, atât omul obișnuit cât și omul-artist poate accesa mult mai ușor planul realității. Prin intermediul simțurilor, creierul redă senzațiile, iar imaginația transformă senzațiile în imagini-pe de o parte, iar-pe de altă parte- le oferă anumite semnificații:

„Fără capacitatea de a crea imagini ne-ar fi imposibil să accesăm realitatea. Simțurile ne aglomerează creierul cu senzații, pe când imaginația asudă în organizarea acestor senzații în imagini, cât și în atribuirea de înțelesuri pentru fiecare dintre aceste imagini.”[11].

Carl Gustave Jung, referindu-se la senzație[12] , o definește ca fiind „percepția senzorială” ce „îți spune că ceva există”. Alături de senzație, Jung își completează explicația definind la fel de concis gândirea („îți zice ce este acel ceva”) , simțirea („îți zice dacă este plăcut sau nu”), intuiția („îți zice de unde vine și încotro se îndreaptă”).

Privind atent la această parte a criteriilor specifice a comportamentului uman, le putem asocia atribuțiilor pe care le are de îndeplinit actorul pe platoul de filmare.

Remus Bogdan Vlăsceanu enumeră[13] următoarele atribuții ale actorului:

-să-și păstreze concentrarea asupra rolului interpretat;

-să-și dozeze intensitatea vocii prin raportare la scena jucată;

-să rețină monologul interior;

-să-și demonstreze capacitatea de reacție atât la replică, cât și la stimulii veniți din afara platoului de filmare, cu scopul de a reda reacții cât mai firesc;

-să se adapteze relativ ușor la mediul în care este prezentată/ filmată o scenă (în funcție de condițiile de filmare, în frig, la înălțime, în tranșee etc. sunt create anumite exerciții care, deși forțează limitele actorului, îl ajută să se adapteze la aceste condiții speciale);

[8] Darie, Bogdana: op. cit., p. 64

[9] Brook, Peter: *Spațiul gol*. Ed. Unitext. București. 1997, p. 17

[10] Donnellan, Declan. *Actorul și ținta. Reguli și instrumente pentru jocul teatral*.Versiune în limba română: Saviana Stănescu și Iona Ieronim, Ed Unitext, București. 2006, p. 21).

[11] Ibidem

[12] Jung, C. G.: *Omul și simbolurile sale*. Trad. din engleză de Mirela Foghianu, Ed. Trei, Buc., 2017, p. 74-75

[13] Vlăsceanu, Bogdan: *Arta actorului de film și TV. Curs universitar*. Ed Universitaria, Craiova, 2015, p. 84-89

-să își dirijeze atenția către direcția în care se mișcă aparatul de filmat. În platou, actorul respectă anumite trasee pentru a se sincroniza cu camera de filmat; exersează mișcări și ține cont de planurile de filmare stabilite de regizor (de ex. *travelling*- mișcarea aparatului pe șine; *lift-up/ down* -mișcarea aparatului de jos în sus și invers);

-să evite privirea în obiectivul camerei de filmat;

-să cunoască și să conștientizeze încadratura.

3. Pilonii metamorfozelor histrionice: persona și masca

Pentru a se conecta cât mai bine cu personajul, actorul întreprinde și „o muncă invizibilă”[14]. În acest scop, își concepe metode în care să cuprindă biografia personajului și să realizeze radiografii ale experiențelor acestuia, în care să observe similitudini cu cele parcurse personal. Printre metodele incluse în *munca invizibilă,* se numără pregătirea profesională, repetițiile, dar și experiența de viață.

Întrucât nici rolurile nu sunt asemănătoare unul cu celălalt, nici modul de ale pregăti nu este același la fiecare spectacol/ecranizare. Acesta este și motivul pentru care în *munca invizibilă* a actorului apar atât aplicațiile, cât și unele idei personale, „gânduri individuale”[15] (cf. lui Donnellan,). Și în toate eforturile sale, actorul are drept țintă „trezirea” imaginației, care reprezintă motorul acțiunilor îndeplinite: „Mulți actori sunt recunoscători pentru orice scânteie de imaginație care aprinde viața și încrederea în sine.(...) Pregătirea ia multe forme, orice trezește imaginația e folositor.” [16].

Actorul ni se înfățișează sub două aspecte: *persona* și *masca*. În timp ce identitatea reprezintă aspectul în care este perceput de ceilalți, *persona* este modalitatea prin care actorul comunică și interacționează cu lumea exterioară.

C.G.Jung descria -prin cuvântul *persona* – acea latură a unui individ care interacționează cu lumea din afară și care nu are legătură cu „sinele”- cel care spune despre noi cine suntem în realitate. Donnellan afirmă categoric: „Actorul adoptă o *persona,* nu adaptează o *persona*.”[17]

Pentru ca un alt „organism” să poată să „trăiască” în ființa sa, actorul se desprinde în mod conștient de rutina vieții sale cotidiene, își modifică structura fizică și psihică devenind corpul „altcuiva”, acea „natură care deține prerogativele realului, suplețea visului și vitalitatea simbolului, fiind însuflețit de o supraconștiință senzorială.”[18]. Fiecare rol aduce actorului un alt început la ceea ce cunoaște deja, devenind prilej de remodelare a acțiunilor obișnuite, a comportamentelor standard. Plonjând în fluxul creației, actorul este preocupat să găsească în el însuși elemente comune cu cerințele rolului.[19]

Masca reprezintă rolul pe care actorul „îl adoptă spre a se pune în joc pe sine ca pe altcineva, pentru a trăi o aventură esențial intimă sub aparențe vizibil-atrăgătoare.”[20]

Asigurându-i o altă existență, masca îl poartă pe actor într-un univers posibil, oferindu-i mereu alte destine de experimentat. Masca-rol devine un portal către o altă lume pentru interpret. Pe întreaga durată a spectacolului/ a filmului, spectatorii văd lumea prin ochii interpretului, iar masca lasă să se vadă ceea ce nu ar fi posibil de văzut într-o altă manieră.

Dorind să își îndeplinească jocul, actorul are nevoie de un corp care să se plieze pe tiparul inclus în opera reprezentată. În acest sens, actorul are de parcurs un „proces de instrumentalizare”[21] : actorul abandonează, pentru un anumit interval, realitatea spațio-

[14] Donnellan, Declan. op.cit., p. 76
[15] Ibidem, p. 77
[16] Ibidem
[17] Ibidem, p. 91
[18] Măniuțiu, Mihai: *Despre mască și iluzie*. Ed. Humanitas, București, 2007, p. 21
[19] Ibidem, p. 26
[20] Ibidem, p. 43
[21] Ibidem, p. 56

temporală și pe cea afectivă și își însușește un alt destin, într-un alt spațiu și timp. Fiind un proces dificil, actorul se vede nevoit să dea tot „efortul de transgresare a limitelor și rezistențelor lui interioare.” [22].

Configurându-și un *dublu* al său, actorul poate avea oportunitatea de a se „întâlni” cu personajul distribuit în momentul în care rolul interpretat ascunde o întrebare, o dorință, un gând al sinelui său și poate reprezenta soluția optimă de a se elibera de tensiunea cu care îl macină acestea.

În viziunea regizorului Mihai Măniuțiu, personajul nu este altceva decât „un nucleu de forțe”, însumând valențe psihice și fizice dar sub formă codată, ceea ce-l determină pe actor, inițial, să se simtă „dezarmat”, neputincios. Însă, atracția către lumea „altcuiva” îl motivează suficient de mult încât să-și dorească și încât să creadă că se poate remodela, că se poate contopi cu dublul său, ce poate fi găsit în adâncul ființei sale prin puterea concentrării pe care o deține.

4. Concluzii

În poetică, personajul ia ființă prin modalitățile de construcție la care face apel scriitorul, atribuindu-i eroului său anumite funcții.

În cazul ecranizării, actorul „construiește” personajul din perspectiva propriei existențe ca ființă, achiziționând o paletă largă de mijloace de expresie pentru a-l aduce la viață în fața spectatorului și selectând acele resurse ce pot oferi veridicitate emoției interpretate.

Cele două procese amintite, imaginarea personajului de către scriitor și re-crearea acestuia de către actor, pot avea mai multe puncte de interferență și pot deveni complementare.

În reprezentarea scenică, actorul se ajută cu date din experiența sa de viață, pătrunde în psihologia personajului prin descoperirea „realității” din lumea fictivă. Scopul primordial al oricărui actor este transmiterea, fără posibilitatea de a fi suspectată de mimetism, cât mai realistă, veridică, a emoției interpretate, lucru ce depinde doar de arta cu care actorul își face jocul, depinde de punctul de vedere adoptat pentru a intui și a descifra exact esența ființei fictive căreia îi va da substanță în ecranizare.

În derularea actului scenic, artistul își pune mecanismul gândirii, întregul bagaj de sentimente și atitudini în slujba elaborării personajului, realizând „*transferul de concepte* de la el la personaj cu ajutorul imaginației substitutive”[23].

Din materialul prezentat, concluzionăm că actorul este Titanul pentru că, de atâtea secole, a rămas printre „cei simpli” pentru a-i învăța că, uneori, poți fi „altcineva”, te poți vindeca de prea mult „tine” prin „acela”. De asemenea, actorul, ființa reală, este cel care poartă masca-rol, atribut al lumii ficționale, întocmai cum toți ceilalți își însușesc în realitatea cunoscută, mai mult sau mai puțin conștient și responsabil, roluri pe care nu reușesc să le ducă la îndeplinire, asemenea lui. DE CE? Pentru că le lipsește concentrarea, pasiunea și dorința de a transmite celorlalți, în joacă, adevăruri crude, lacrimi amare și emoții infinite.

BIBLIOGRAPHY

1. BROOK, PETER. 1997*: Spațiul gol*. București, Ed. Unitext

2. COJAR, ION. 2020*: O poetică a artei actorului. Analiza procesului scenic*. București, Ed. Pandeia

3. DARIE, BOGDANA. 2015: *Curs de arta actorului. Improvizația*. București. UNATC Press, 2015

[22] Ibidem, p. 59

[23] Cojar, Ion: op.cit., p. 49

4. DONNELLAN, DECLAN. 2006: *Actorul și ținta. Reguli și instrumente pentru jocul teatral.*Versiune în limba română: Saviana Stănescu și Iona Ieronim, București, Ed Unitext

5. GOLEMAN, DANIEL. 2016:: *Creierul și inteligența emoțională*. București, Ed. Curtea Veche Publishing

6. JUNG, C. G. 2017: *Omul și simbolurile sale*. Trad. din engleză de Mirela Foghianu, București, Ed. Trei

7. MARCUS, STROE. 1971: *Empatia*. București, Ed. Academiei RSR

8. MĂNIUȚIU, MIHAI. 2007: *Despre mască și iluzie*. București, Ed. Humanitas

9. STANISLAVSKI, KONSTANTIN, 2021: *Munca actorului cu sine însuși*. Vol. 1. Trad. din lb. rusă și note de Raluca Rădulescu, Ed. a 3-a, București, Ed. Nemira

10. VLĂSCEANU, BOGDAN. 2015: *Arta actorului de film și TV. Curs universitar*. Craiova, Ed Universitaria