

TEATRU

Abordări contemporane în pedagogia teatrală

**DISCREPANȚE METODOLOGICE ÎNTRE IMPROVIZAȚIILE VIOLEI SPOLIN
ABORDATE ÎN SEMESTRUL I ȘI EXIGENȚELE STUDIERII UNOR MATERIALE
PSIHOLOGICE (PIESĂ, SCENARIU, PROZĂ)
DIN SEMESTRUL AL II-LEA, ANUL I, LA DISCIPLINA ARTA ACTORULUI**

Conf. univ. dr. Maria Ganeva,
Facultatea de Arte, Departamentul de Teatru, muzică și arte plastice,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați,

Crearea unei educații armonioase și etapizate a actorului, cu un scop final bine definit, constituie una dintre cele mai acute probleme ale pedagogiei teatrale. Crescând în complexitate, diferitele stadii de învățământ trebuie să se întrepătrundă lent și natural una cu cealaltă, conducându-l pe student la asimilarea noului alături de ceea ce deja a fost asimilat. În lanțul acestor etape veriga cea mai importantă este primul an, care reprezintă fundamentul construcției arhitecturale a întregii instruirii de trei ani. Predarea contemporană a măiestriei actricești în România pregătește în general actori pentru teatrul realist, psihologic, darși încă în cursul semestrului doi din anul I studentul se mai întâlnește cu textul dramatic cu caracter psihologic (fragmente din scenarii, proză, piese). Exercițiile din primul semestru ar trebui să îl aducă firesc, cu ușurință în această sferă. Ar trebui, doar că nu întotdeauna o fac. Unul dintre aceste cazuri îl constituie utilizarea în calitate de curs principal din primul semestru a jocurilor Violetei Spolin. Eu văd aici o mare contradicție și am să explic de ce.

Numele Violetei Spolin este asociat cu apariția, la hotarul anilor 1940–1950 ai secolului XX, în viața teatrală din Europa și America a curentului „improvizația teatrală modernă” (modern theatrical improvisation). Viola

Spolin s-a ocupat de adaptarea socială a copiilor de imigranți la cultura americană și s-a gândit să realizeze aceasta prin joc. „Jocul îi elibera pe copii... aptitudinea de a crea imaginativ o situație și de a juca un rol în ea este o experiență tulburătoare, un fel de evadare din propriul tău eu cotidian și din rutina vieții zilnice.”³⁷ Mai târziu Viola Spolin a hotărât ca exercițiile spontane de joc, menite să reducă neliniștea interpretului, sunt potrivite și pentru instruirea actorilor, scriind o carte „Improvizație pentru Teatru”, care a intrat rapid în auditoriile studențești. Și aceasta nu pentru că pedagogia americană nu a avut metode de instruire a actorului – dimpotrivă, anume America a fost țara în care s-au continuat și implementat cu prisosință ideile lui K.S. Stanislavski, creatorul Sistemului de învățare a actorilor teatrului psihologic. Astfel de coloși ai pedagogiei scenice precum Lee Strasberg, Robert Lewis, Stella Adler, Sanford Meisner, Uta Hagen au creat direcții fundamentale ale tehnicii actricești pentru America, izvorând tocmai din Sistemul lui Stanislavski și dezvoltând diferite ramuri ale structurii acesteia. Da, însă instruirea conform Sistemului, ca orice instruire profesională în domeniul artei, constituie un studiu îndelungat, scrupulos, cu mari sarcini pentru studenți. Conform celor spuse de Sonia Moore – unul dintre specialiștii de frunte în Sistemul stanislavskian din America și autor de cărți privind instruirea după Sistemul său³⁸, „a lucra conform Sistemului – nu constituie o distracție, acolo sunt cerințe imense impuse actorilor. Însă, dacă doriți să deveniți un actor profesionist... aceasta este singura cale”.³⁹ Pe de altă parte, criticii Metodei (Sistemul american al lui Stanislavski) considerau

³⁷Boyd, N. L. *Play, a Unique Discipline* Citat după: Spolin V. *Improvizație Pentru Teatru Manual de tehnici pedagogice și regizorale*. Traducere: Mihaela Balan-Bețiu, București, UNATC PRESS, 2008 p. 34.

³⁸Moore, S. *The Stanislavski System: The Professional Training of an Actor*; Second Revised Edition, New York, Penguin books, 1984.

³⁹Zarrilli, P. *Thinking and Talking About Acting: I Re-Reading Sonia Moore's Training an Actor*, *Journal of Dramatic Theory and Criticism* Spring 1989. p. 39. <https://core.ac.uk/download/pdf/148649932.pdf>

că „profesori precum Lee Strasberg, Sanford Meisner, Stella Adler, Uta Hagen au descoperit în cadrul acestei tehnici pedagogia presiunii emoționale, au elaborat stiluri dăunătoare de învățare, pe care studenții lor le imitau cu impertinență.”⁴⁰ Având în vedere faptul că pentru însușirea pe deplin a profesiei „este nevoie de timp, iar actorii americani – conform celor afirmate de A. Bartou – sunt înclinați să se limiteze doar la cele minim necesare teme curente.”⁴¹, pe fondul unei creșteri masive a interesului pentru creația actoricească – în școli, cluburi, diferite societăți – a apărut necesitatea unor abordări neîmpovărătoare, de descărcare față de această activitate. Exact aici și-a găsit locul Viola Spolin, ea a răspuns acestei cereri. Creându-și jocurile, aceasta a considerat că „ele vor oferi actorului posibilitatea de a reacționa în mod spontan, și astfel actorii vor deveni mai naturali și autentici, eliberați de povara excesivă a Metodei.”⁴² Acum actor poate să devină oricine, fără eforturi deosebite.

Pe aripile popularității sale, metodică Viola Spolin a trecut și pragul instruirii teatrale din România, în anii 80 ai secolului trecut. „După patruzeci de ani de neîntreruptă strădanie pe terenul pedagogiei artei actorului – scrie A. Popovici – consider metoda Viola Spolin unică prin universalitate, coerență, completitudine și imediată aplicabilitate, o adevărată „cale regală” în educația prin joc teatral și singura posibilitate autentică de introducere în

⁴⁰Malague, R. *An Actress Prepares: Women and “the Method.”* New York, Routledge, 2013. Citat după: Abell, L. *Funny Feminism: Reading the Texts and Performances of Viola Solin, Tina Fey and Amy Poehler, and Amy Schumer.* Thesis. Performance Studies. Texas A&M University May 2016 p.8,

<https://oaktrust.library.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/157127/ABELL-THESIS-2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

⁴¹Bartou, A. *Măiestria actoricească. Școala americană*, © ediția în limba rusă, traducere și îngrijire OOO „Alpina—non ficshon”. Moscova. 2013, p. 7.

⁴² Abell, L. *Funny Feminism: Reading the Texts and Performances of Viola Solin, Tina Fey and Amy Poehler, and Amy Schumer.* Thesis. Performance Studies. Texas A&M University May 2016 p. 13.

„tainele” travaliului creator al actorului.“⁴³ Metoda Violei Spolin deodată a devenit „sorgintea, baza, matricea“⁴⁴ pentru tot procesul instructiv, atractiv fiind „accentul pus pe spontaneitate, reabilitarea adevărului relațiilor, reparația vieții în procesul scenic“⁴⁵. În general, au observat faptul că aceasta „a revoluționat metodele de formare a actorilor din școala noastră“.⁴⁶

Jocurile Violei Spolin exprimă esența improvizației ca o **formă teatrală** în principiu – și instantaneitatea și imposibilitatea unei intervenții pedagogice active (da, deoarece improvizația este spontană – iese ce-o ieși, aceasta nu se repetă și nu se fixează, în aceasta constă sensul improvizației!) și elementul „colectivității jocului“, lucrul cel mai important fiind **prezența publicului**, în calitate de participant la cele ce se petrece pe scenă. „Această experiență – spune Gary Schwartz, actor și asistentul Violei Spolin – este etichetată drept distracție.”⁴⁷

Acum să ne gândim – este posibil ca prin această formă teatrală specifică – improvizație – să ducem studentul actor către atingerea bazelor măiestriei actoricești, care sunt necesare teatrului psihologic?

Să luăm aici drept criteriu cerințele liderului pedagogiei românești Ion Cojar, despre ceea ce trebuie să știe studentul pentru aceasta: „Clasa de arta actorului e un atelier de experimentare și de recuperare a celor cinci simțuri, a tuturor tipurilor de memorie și imaginație, precum și a tuturor proceselor psihice de prelucrare efectivă, nu doar superficial simbolică și mimată a informațiilor senzoriale obținute prin raportarea corectă, onestă, la obiectele

⁴³ Opiniile prof. univ. dr. Adriana Marina Popovici în cadrul comentariilor introductive privind cartea Violei Spolin la ediția în limba română. Spolin V. *Improvizație Pentru Teatru Manual de tehnică pedagogică și regizorală* București, UNATC PRESS, 2008, p.2.

⁴⁴ *Idem.* prof. univ. dr. Florin Zamfirescu p.4.

⁴⁵ *Idem.* prof. univ. dr. Gelu Colceag p.2.

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ Schwartz, G. *Puterea Jocului și nevoia de a te juca.* Articol, În: *Concept* Revista editată de Centrul de Cercetare al Facultății de Teatru, UNATC, nr. 1 mai, 2010. p.2.

statice și subiectele dinamice, vii, precum și la evenimentele din mediul înconjurător, în relația permanentă cu dinamica situațiilor și prin respectarea strictă a temelor și a regulilor stabilite, până la însușirea mecanismului specific al creativității actorului, acela de a transforma convenția (tema propusă) în realitate psihică procesual obiectivă care determină în mod natural, organic și comportamentele adecvate”⁴⁸

În accepțiunea artei teatrale termenul de „improvizație“, se utilizează în raport cu jocul actorului, nefiind condiționat de textul dramatic ferm. Viola Spolin a apelat la această formă pentru ca actorul să improvizeze liber, să nu fie legat de niciun fel de cerințe – ale textului dramatic, de invențiile autorului, de indicațiile regizorului! Scopul final al metodicii acesteia este crearea în fața ochilor spectatorilor a unor scene improvizate din viață cu participarea activă a publicului, care poate modifica cursul evenimentelor, să direcționeze jocul în diverse părți, etc. Adică crearea *Teatrului de improvizație*. Acum ne întrebăm ce au în comun Teatrul de improvizație cu Teatrul psihologic? Teatrul psihologic lucrează cu o dramaturgie fixată, cu circumstanțe ferme și amănunțite ale autorului. Aceasta este „determinarea“, în care actorul trebuie să **pătrundă și să joace** ca pe o realitate „aici și acum“. Teatrul de improvizație, dimpotrivă, propune **crearea** „aici și acum“ în fața ochilor spectatorilor de situații care nu sunt stabilite și pregătite.

Definind jocul ca fiind o „formă colectivă naturală care asigură implicarea și totodată libertatea personală necesară pentru experimentare“⁴⁹, Spolin împarte totul în mai multe tehnici separate, pe care actorul trebuie să învețe pentru a lucra în acest gen, iar pentru fiecare inventează un joc de auto-

⁴⁸ Cojar, I. *O poetică a artei actorului*, București, Ed. UNITEXT, 1996, pp. 13-14.

⁴⁹ Spolin, V. *Improvizație pentru Teatru, Manual de tehnici pedagogice și regizorale*, București, UNATC PRESS, 2008 p. 34.

organizare de față cu publicul. Aceasta își ia ca punct de plecare rezultatul final, strâns legat de primirea publicului – va înțelege sau nu va înțelege spectatorul, de exemplu, „Unde“ se află actorul, sau „Ce“ face el, sau „Cine“ este el. În fiecare joc Viola Spolin stabilește o temă, care se exprimă la ea prin termenul „Punct de concentrare“ (a nu se confunda cu termenul „atenție“ al lui Stanislavski). De exemplu în jocul: „*Cine bate la ușă? A*“ *Punct de concentrare: a arăta Cine, Unde și Ce prin ciocănit, în jocul „Localizare prin trei obiecte“ Punct de concentrare: pe comunicarea Unde-lui prin trei obiecte, etc.* Spolin numește ca punct de concentrare „mingea cu care se joacă jocul“, iar diversele puncte de concentrare o „ajută la izolarea pe segmente a tehnicilor teatrale” (necesare pentru spectacol).⁵⁰ Tema este primită de grupă ca o parte a jocului prin „acordul comun” – astfel aceasta se codifică în condițiile performării și în acest fel se pare că pedagogul se detașează de funcția sa. După aceasta începe „Rezolvarea de probleme” – „*această tehnică dă probleme care rezolvă probleme*”⁵¹ – acesta și este acea cale practică de improvizare în care se desfășoară jocul pentru îndeplinirea scopurilor sale. Și totul se încheie cu „Evaluarea“, unde Aprobarea/Dezaprobară se bazează numai pe faptul dacă studenții au urmărit punctul de concentrare sau nu. Dacă da – toate trebuie să iasă, în caz contrar – nu. Prin urmare, succesul jocului este de asemenea codificat în condițiile jocului. În acest fel se obține un model al jocului auto-organizat, unde cerințele prin „provocarea“, „cursa“ (jocul) planificate dinainte vor duce în mod direct la rezultat. Aici structura improvizației lucrează la **continuitate** (jocul să nu se oprească, să nu cădem pe gânduri), deoarece jocul improvizat presupune **nașterea simultană a scopului și a mijloacelor de realizare a acestuia**. Tocmai acest fapt creează

⁵⁰ Spolin, V. *Improvizație pentru Teatru, Manual de tehnici pedagogice și regizorale*, București, UNATC PRESS, 2008 p.44.

⁵¹ *Idem.* p.43.

acel efect care prinde și înflăcărează spectatorul. „Improvizația teatrală adevărată – scrie un urmaș al Violei Spolin, Jeffrey Sweet – este asemănătoare unui curent electric pe care îl primim prin conectare la priză. Dacă este să credem în principiile improvizației, acestea vor ține scena în stare conectată“.⁵²

În mod intuitiv, studentul nimerește acolo unde trebuie. El este spontan. Însă spontaneitatea presupune inconștientă, intuitivitate. Dar ce facem atunci cu acea condiție indispensabilă a creației scenice precum „atenția“ actorului, pe care K.S. Stanislavski a introdus-o – concentrarea volitivă pe obiecte scenice reale sau pe obiecte interioare ale psihicului său: gânduri, amintiri, imaginație? Pe parcursul jocului apare „atenția“ spontană pe respectivul obiect, dar aceasta presupune **neconștientizarea** acestui proces – acesta apare deoarece curge „curentul electric“. Dar el apare și la copii, și la amatori în aceleași jocuri. Apare pe timpul jocului și dispare împreună cu jocul. În același timp actorul trebuie să-și gestioneze în mod conștient atențiasa, atunci ce facem cu pedagogul care îi învață pe studenți jocurile V. Spolin - unde sunt rezultatele, unde sunt criteriile, diferențele dintre atenția antrenată și cea neantrenată?

Pentru ce îi trebuie actorului teatrului psihologic să gestioneze în mod conștient nu doar propria atenție, dar să gestioneze conștient și valul de gânduri pe scenă, să conecteze în mod conștient imaginația vizuală, să controleze conștient imaginația senzorială și perceptuală – senzațiile imaginate? Deoarece el lucrează în condiție de **determinare** – el trebuie să transpună structura dramatică stabilită în realitate. Spre deosebire de improvizație – unde „viața“ se naște prin propriile forțe. La urma urmei și în jocul actorului psihologic trebuie să existe de asemenea senzația că toate se

⁵² Sweet, J. *Improvisation as a Playwriting Tool* | Articol publicat pe site-ul Intuitive Learning Systems. Viola Spolin. http://spolin.com/?page_id=619

întâmplă „aici și acum“, că totul se generează spontan– dar acest lucru se poate întâmpla numai dacă sunt pregătite toate căile care duc la procesul de reproducere a vieții, iar acest lucru este posibil dacă el gestionează, învață cum să reacționeze la stimulii imaginației, precum la cei adevărați. Aceasta este exprimată prin formula lui Stanislavski: „*Prin psihotehnică conștientă, către creația subconștientă a actorului*“.⁵³ Pentru aceasta a fost creată „psihotehnica“ sa, care antrenează toate elementele din care este alcătuită viața psihofizică a omului și care vor aduce studentul la capacitățile organismului actorului de a se auto-concentra, auto-dirija în condițiile artificiale de pe scenă. Lucrul cu psihotehnica reprezintă o condiție preliminară în vederea realizării oricărui pas creativ cât de mic pe scenă iar Stanislavski l-a numit „muncă“ (*Munca actorului cu sine însuși*), și nu joc. Spontaneitatea jocului în metodică propusă de Viola Spolin – calitatea pentru care este atât de apreciată – îl încurcă pe studentul la studiu să-și stăpânească în mod conștient „psihotehnica“.

Foarte frecvent, vorbind despre principiile de improvizație ale Violei Spolin, se aduce imediat în discuție că și pentru Stanislavski improvizarea era cea mai importantă. Însă înțelegerea lor a **locului** improvizației în munca actorului are o semnificație deosebită.

Pentru Stanislavski improvizația este neceară în procesul **redării** formei dramatice ferme și se manifestă în **căutare**. Actorul caută circumstanțele, ritmul, caută acțiuni psihice și fizice, adaptări. Iar la Spolin improvizația este neceară pentru crearea scenei autonome a actorului fără autor. „În contrast cu metoda lui Stanislavski,- scrie Christie Fox – jocurile

⁵³ Stanislavski K.S. *Opere alese* Vol. 2; *Munca actorului cu sine însuși*, Partea I: *Munca asupra sa în procesul creator al trăirilor*: Cap. XVI *Subconștientul în starea de spirit scenică a artistului* Moscova. Editura „Iskusstvo”. 1989, p. 439

Violen Spolin plasează actorii în actualitate și le permit să fie spontani în comunicarea improvizată.⁵⁴

Intuiția care este prezentă în teatrul de improvizație al Violen Spolin, în calitate de element primar al creației, are la Stanislavski contextul acelei „minuni“, care apare la actor ca **rezultat** al performanței corecte și conștiente a metodelor și căilor pătrunderii în țesătura dramatică. Analizând una dintre repetițiile sale, el a spus actorului: „Ce s-a întâmplat? – Ați fost cuprins de valul de intuiție și ați jucat minunat scena. Este lucrul cel mai de preț în artă. Fără aceasta arta nu există. Nu o să mai jucați niciodată așa. Încercați să repetați ceea ce ați jucat acum, – nu o să vă reușească. Acest lucru nu poate fi fixat. Se pot fixa numai acele căi care v-au adus la acest rezultat. Vasili Osipovich, eu v-am chinuit cu căutările senzației de adevăr a unor acțiuni fizice dintre cele mai simple. Este calea către trezirea intuiției. V-am împins spre drumul unei secvențialități logice simple, pe drumul unei comunicări organice, autentice. Simțind logica comportamentului dvs., ați crezut în acțiunile dvs și ați trăit pe scenă o viață autentică, organică. Aveți această logică în mâinile dvs., acest lucru se poate fixa, este clar, iar aceasta chiar este calea spre intuiție. Studiați această cale, memorați-o și rezultatele vor veni de la sine.“⁵⁵ Acesta este „**subconștientul prin conștient**“ – stabilit de Stanislavski. Pentru ca o scenă de autor de cinci minute să devină spontană, pentru început trebuie să efectuăm în același timp sute de exerciții conștiente, unde pe timpul acțiunii vor fi resimțite și vor fi explorate de corp, gândire și

⁵⁴ Fox, C. *Breaking Forms: The Shift to Performance in Late Twentieth-Century Irish Drama*, Chapter six. *Modern moves*. Newcastle. Cambridge Scholar Publishing, 2008p. 143
<https://books.google.ro/books?id=nOkYBwAAQBAJ&pg=PA143&lpg=PA143&dq=the+Stanislavski+System+and+viola+spolin+games&source=bl&ots=MhUMaIm6LB&sig=y7CsLFncolwb7crZpkXC9jhXpJ8&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwjZqqH19ezeAhXBDSwKHYmZBvA4FBDoATAJegQICRAB#v=onepage&q=the%20Stanislavski%20System%20and%20viola%20spolin%20games&f=false>

⁵⁵ Toporkov V. *K.S.Stanislavski la repetiții. Memorii*. © Publishing house “Moscow Art Theater”, 2012 pp. 113-114

imaginație multe niveluri, circumstanțe, cauze, contexte și consecințe ale acestei frânturi de viață.

În tehnica sa, Viola Spolin a încercat să unească două lucruri care în principiu sunt de nealipit – și anume ideile lui Stanislavski, direcționate spre formarea actorului teatrului psihologic (este cel care *trăiește* pe scenă) și forma teatrală a „jocului“. Actorul care *improvizează* în joc și actorul care *trăiește viața* pe scenă sunt două fenomene total diferite, polarizate. Au o psihologie diferită, posedă instrumente diferite pentru realizarea sarcinilor.

Improvizația teatrală presupune **prezența publicului** în calitate de participant obligatoriu, aceasta este deschisă spectatorului, iar forma teatrului psihologic presupune existența celui de-al „patrulea perete“, care izolează în mod invizibil actorii de spectatori, creând pentru ultimii iluzia unei obiectivități care se petrece în „cutia” scenică. „Spolin a respins convenția celui de-al patrulea perete, care delimita spectatorul de actori: jocurile teatrale au fost jucate întotdeauna în scopul comunicării cu publicul“.⁵⁶ Iar relațiile dintre public și jucători – conform părerii lui C. Fox – „este un analog al citirii cărții de către un adult copilului mic cu mențiunea că acest lucru nu este adevărat.“⁵⁷

Necesitatea iluziei obiectivității a apărut o dată cu nașterea „noii drame“ (dramei realiste: H. Ibsen, K. Hamsun, A. Strindberg, G. Hauptmann, B. Shaw, A. Cehov ș.a.), în care s-a modificat tot la modul radical. În locul conflictului deschis al „indivizilor care stau *unul în fața celuilalt*”, care își declară în mod clar pozițiile, noua dramă reflectă desfășurarea cotidiană a

⁵⁶ Gordon, R. *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective*. USA. The University of Michigan Press, 2006. p. 195.

https://books.google.ro/books?id=FmAue-VUMmYC&printsec=frontcover&hl=bg&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

⁵⁷ Fox, C. *Breaking Forms: The Shift to Performance in Late Twentieth-Century Irish Drama*, Chapter six. *Modern moves*. Newcastle. Cambridge Scholar Publishing, 2008, p. 143.

vieții, unde parca nu se întâmplă nimic, dar în spatele paravanului se ascund raporturi dramatice complexe între oameni, înrădăcinate în trecutul lor sau în cele mai interioare contradicții ale caracterului acestora. Mult mai precis acest fapt estetic exprimat de către A.P. Cehov: „Oamenii mănâncă, doar stau la masă, și în acest timp se poate împlini fericirea lor, se pot distruge viețile lor“. Din acest motiv a apărut necesitatea unui actor nou, care „trăiește“ pe scenă (nu doar acționează), care există în „procesul“ vieții. Pentru ca această „viață“ să apară pentru spectator ca o realitate obiectivă, trebuia exclus omul din relația cu publicul (pentru aceasta este necesar al „patrulea perete perete“) și prin aceasta traiul cotidian să se conecteze la cele ce se întâmplă aici și acum – sau, conform filozofului german M. Heidegger, în *Dasein* – aceasta este existența omului care este dizolvat în lumea cu care se află în legătură. Pentru ca actorul să fie „dizolvat într-o lume de care este legat“, el trebuie să fie orientat spre ceva, atenția sa trebuie să fie absorbită de ceva, el trebuie să interacționeze cu ceva. Pentru aceasta, în primul rând, Stanislavski introduce conceptul de „atenție“, conform căruia atenția actorului va fi orientată în interiorul cutiei scenice, mai apar „memoria emoțională“, „gândirea“, „imaginația“ (ca o vizualizare a gândurilor).

Toate acestea sunt absolut **inutile** actorului care improvizează. Pe el îl încurcă utilizarea memoriei sale, care îi va frâna reacțiile. El nu are nevoie de niciun fel de „atenție“, deoarece „atenția“ (în sensul gândit de Stanislavski) îl va distra de la legătura sa cu publicul. În acest fel, se poate avea o „trăire“ conform lui Stanislavski, improvizând după metoda indicată de Spolin? Putem să încercăm, dar în majoritatea cazurilor încercarea va fi un insucces, în orice caz, în contextul specificului de improvizație descris mai sus ca formă teatrală. Viteza jocului și regulile sale de bază nu permit efectuarea acestui lucru. „Chiar dacă ideile Violei Spolin își au rădăcinile la Stanislavski, - spune R. Gordon, - orientarea ei asupra aspectului jocului de improvizație este

extrem de diferită de exercițiile Metodei, pentru care este tipică absorbția în sine⁵⁸ și constată că această contradicție apare așa precum „...lucrarea Violei Spolin apare direct din tradiția gândirii sociologice, și nu din practica spectacolului experimental“.⁵⁹

Mai rău decât atât, metodică Violei Spolin dă naștere exact la ceea ce nu ar trebui să fie în teatrul psihologic. Numeroasele jocuri ale acesteia pentru crearea spațiului scenic – „Unde“ și la activități scenice de orice natură (ce?) obligă studentul doar la a arăta (trebuie avut în vedere că există un public, în calitate de componentă a jocului, care recunoaște sau nu recunoaște ce sepetrece, a imita, a indica anumite acțiuni, servindu-se doar de **accesorii externe**. Viola Spolin insistă mult în „fizicalizarea” jocului și acest fapt creează o anumită iluzie că aici ar fi ceva comun cu Stanislavski (Metoda acțiunilor fizice). Dar la Viola Spolin există un grad ridicat de *generalitate*, ceea ce corespunde regulilor teatrului de improvizație, dar în mod absolut nu corespunde regulilor teatrului psihologic. „În general“ – nu are nimic cu teatrul psihologic, „în general“ – este cel mai mare dușman al artei – spunea Stanislavski. Studiul lui Stanislavski referitor la acțiune fizică are o altă funcție – nu specifică „unde“ – iar acesta este un mijloc pentru a stârni senzația de adevăr și a credinței scenice, aici nu ar trebui să fie nici ce mai mică inexactitate sau neglijență, o falsitate sau o condiționalitate. Pentru antrenamentul acestora, Stanislavski a propus exerciții cu acțiuni fără obiecte – cu obiecte imaginare pentru a atrage atenția asupra celei mai mici părți componente a acțiunii mari. Acestea se repetă de multe ori, verificând corectitudinea acțiunilor pe obiectul adevărat, logica și secvențialitatea

⁵⁸ Gordon, R. *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective*. USA. The University of Michigan Press, 2006.p. 194.

⁵⁹ *Ibidem*.

acestora. El afirma: „*Pregătiți-mi actori care să știe să acționeze fără obiecte...și cu o astfel de trupă voi putea face minuni*“⁶⁰

Interpretarea unor acțiuni exterioare în jocurile Violei Spolin (nu le putem numi acțiuni fizice) crează un adevăr aparent, dar, în realitate, aceasta este doar un sprijin pentru existența actorului pe scenă. Acestea marchează spațiul prin manipularea obiectelor care aparțin acestui spațiu.⁶¹ Iată, lângă un dulap răsfoiesc cărți, pe o bancă se așează, în bucătărie țin în mână un ceainic, etc. Aici actorul învață să funcționeze în spațiul scenic prin „ghicitoarea“ spectatorului. Jocul oferă exemple de comportament al omului – a intrat, s-a descălțat, s-a îmbrăcat – se pune întrebarea – unde se întâmplă acestea? A, este în coridor. Spolin utilizează mult în exerciții „contact“⁶² – contactul fizic cu obiectele, cu partenerul. Au atins un obiect scenic – s-au împământat, parcă ar fi primit o senzație de adevăr. Înainte de a spune replica – ating partenerul cu mâna – iar replica sună mai omenește. Între timp, cum trăiește actorul de teatru psihologic în spațiu? El îl recrează prin lucrul cu memoria sa senzorială: îl vede, îl aude, îl simte cu toate cele cinci simțuri. Trăirea scenică adevărată se află în legătură directă cu viabilitatea și autenticitatea senzațiilor produse de puterea imaginației. Prin urmare, este necesar lucrul cu memoria senzorială. Introducând un joc pe această temă în metodică sa, Viola Spolin menționează: „*De obicei Reamintirile trebuie evitate, deoarece sunt mai utile din punct de vedere clinic decât artistic. Exercițiile senzoriale se dau pentru a oferi studenților-actori un exemplu rapid al vastității și al posibilității de folosire a experienței trecute. Experiența prezentă este preocuparea principală a atelierelor de arta actorului, iar amintirile vor apărea și vor fi*

⁶⁰ Cristi, G. *Educația actorului pe sistemei lui Stanislavski*. Moscova, Editura „Arta”, 1978. p.86.

⁶¹ Jocuri, adunate în Capitolul IV *Unde* în cartea Spolin, V. *Improvizație Pentru Teatru Manual de tehnici pedagogice și regizorale* București, UNATCPRESS, 2008. p.139-191.

⁶² Spolin, V. *Contact. Exercițiu de Contact*, În Capitolul VII *Ascuierea sensibilității*. p.229.

selecționate spontan când va fi nevoie de ele.”⁶³Pe de o parte, ea înțelege importanța lor „pentru a oferi studenților-actori un exemplu rapid al vastității și al posibilității de folosire a experienței trecute”, pe de altă parte – „sunt mai utile din punct de vedere clinic decât artistic”, chiar și în jocuri este importantă „experiența prezentă”- unde să mai punem aceste amintiri? De aceea ea le acordă doar câteva exerciții introductive în metodică ei, orientându-le de asemenea spre ghicirea „ce” și „unde”, evitând (sau cel mult minimalizând) funcția lor de antrenament al organismului studentului de a reacționa în mod real, fiziologic la ceva ce nu este real, la ceva închipuit. Crezând că prin aceste câteva jocuri, studentul învață să primească un „*exemplu rapid al vastității și al posibilității de folosire a experienței trecute*” Viola Solin crează studenților (și pedagogilor) o impresie eronată. Nu va exista un răspuns „rapid” la „experiența trecută”, deoarece, pentru ca acestea să se întâmple trebuie să ai o pregătire prealabilă. Acest lucru se învață timp îndelungat și cu scrupulozitate, prin numeroase probe cu senzații reale și cu verificarea memoriei în privința lor. Despre aceasta scrie și profesorul lui Lee Strasberg P. Boleslavski apreciindu-le ca o „*muncă continuă și grea, cu un preț ridicat de timp și experiență*”.⁶⁴ Viola Spolin știa bine acest lucru, deoarece în 1931 a petrecut un timp studiind la New York la Group Theatre, unde lucrau Lee Strasberg și Stella Aler. Ea cunoștea căutările lui Lee Strasberg în sfera memoriei senzoriale, care a explicat detaliat subtilitățile performării lor și a căutat limita exactității acestor exerciții. Dar toate acestea sunt inutile în Teatrul de improvizație, pe care l-a creat Viola Spolin, motiv pentru care aceasta le stabilește și scopul: „*să facă vizibil pentru public ceea*

⁶³ Spolin, V. *Senzorialitate conștientă, Urmărirea unui eveniment sportiv/ Reamintire Observații: 1.* În Capitolul III *Orientarea*, p.105.

⁶⁴ Boleslavski R. *Acting. The First Six Lessons.* Theatre Arts Books. Routledge New York and London 2003 p.16-17.

ce nu este vizibil⁶⁵ – respectiv a căutat **recunoașterea**, ceea ce, așa cum s-a menționat deja anterior, trage actorul spre imitație și indicare, spre general, și nu spre senzațiile reale. În jocurile ei este vorba iarăși de „ghicitoare” – va ghici publicul despre ce obiect este vorba (pe care îl miroase, îl vede, îl ține) sau, va ghici ce anume mănâncă studentul? De exemplu, jocul *Gust și miros*: „Punct de concentrare: pe a gusta și a mirosi mâncarea. Două echipe. Fiecare trebuie să aleagă ceva foarte simplu de mâncat. După ce a ales, prima echipă merge pe scenă și începe să mănânce mirosind și gustând mâncarea pe măsură ce o consumă. Evaluare: Spectatori, ce mâncău? Actori, e adevărat?”⁶⁶ Iată un exemplu cu o senzație mai complexă – senzația de ploaie în joc: „Vremea/ nr. 2 Punct de concentrare: pe fizicalizarea vremii fără folosirea mâinilor. Grupul se împarte în două echipe mari. Cei de pe scenă sunt fie așezați, fie în picioare. Indicații pe parcurs: Simțiți vremea (ploaie – în originalul lui Spolin) cu tot trupul! Pe spate! în vârful nasului! Evaluare: Ați simțit vremea (ploaia) diferit când nu ați folosit mâinile? Spectatori, a fost mai interesant așa?”⁶⁷ Tuturor celor care se ocupă de pedagogia actoricească le este clar ce fel de clișee vor fi pe scenă – aceasta este așa, deoarece într-un timp atât de scurt nu se va simți „ploaia pe nas”, și chiar dacă se simte, studentul va fi orientat spre a **arăta** ceea ce este mai interesant, și să nu **simtă** mai adevărat (și fiziologic!). Înțelegând faptul că verificarea capacității reale a studentului de a lucra cu memoria senzorială se înscrie greu în metodică jocurilor sale, Viola Spolin trimite rapid studenții să efectueze acest studiu în mod individual, ca temă pentru acasă.

Și cum rămâne cu cerințele lui Ion Cojar care, perfect adevărat, începe cu necesitatea dezvoltării la student a „celor cinci simțuri, a tuturor tipurilor

⁶⁵ Spolin, V. *Senzorialitate conștientă*. În Capitolul III *Orientarea*, p.103.

⁶⁶ Idem. *Gust și Miros*, p. 108.

⁶⁷ Spolin, V. *Senzorialitate conștientă*. În Capitolul IV *Unde. Relația cu mediul*, p.162.

de memorie și imaginație“ – aceasta va fi și una din condițiile apariției „*realității psihice procesuale obiective care determină în mod natural, organic și comportamentele adecvate*”. Printre altele, dacă studentul nu a învățat în primul semestru să primească reacții reale, fiziologice la stimulii imaginari, pentru a-i fi cald sau frig pe scenă sau lucruri mai subtile – de exemplu, cum se simte omul într-un spațiu închis sau pe un câmp larg, dacă el nu a fost învățat să-și amintească de gustul lămâii, de mirosul liliacului, de zăpadă, să vadă seara întunericul sau să-și amintească cum îl doare mâna de la arsură – despre ce adevăr vorbim în al doilea semestru, când trebuie să „trăiască” într-un fragment psihologic? Aceasta va duce la primitivizarea și abrutizarea în lucrul cu „circumstanțele propuse” ale autorului. La urma urmei, această înțelegere „sportivă” a vieții scenice de la Viola Spolin: „unde?, cine?, ce?” va împinge studentul în cadrul unei stingherelicatastrofale, și nu îi va da spontaneitate, așa cum se presupune. Aceiași primitivitate și schematizare limită o vedem și în continuare în jocurile V. Spolin, unde se practică *comunicarea* între jucători pe timpul improvizării unei anume situații. Aici totul este repartizat „pe rafturi”, înghesuit în cutiuțe, etichetat, iată un exemplu: explicând ce este primul, ce este al doilea, și anume – circumstanță sau acțiune, ea avertizează actorii: „*Toată lumea a văzut probabil primitivitatea și minciuna într-o scenă în care actorul zice: „E frig aici!” și abia după aceea începe să tremure; căci, deși cele două acțiuni pot apărea uneori simultan, în general acțiunea interioară precede acțiunea fizică și dialogul.*” Și dă un exemplu: 1. *Acțiunea interioară: foamea* – (deși, nu este o acțiune, ci o circumstanță – M.G.) *Reacția fizică: lucrează glandele salivare, etc.* 2. *Acțiunea fizică: mergi la frigider* 3. *Dialog: „Ce avem de mâncare?”*⁶⁸

⁶⁸ Idem. *Neputința de a te mișca(B)*, În Capitolul XI *Emoție*, p.284.

Iar procesul de gândire la actor pe ce „raft“ a fost așezat? La urma urmei, în acest timp el se mai și gândește? Dar gândirea nu poate fi văzută de public, nu este materială, – de aceea nici nu figurează în metodică lui Spolin. Iar în teatrul psihologic joacă un rol de frunte. Acolo ea, gândirea, este și „conducătorul“ imaginației, și a întregii vieți psihofizice a actorului. În jocul *Tensiune mută nr. 1* există mențiunea că actorul mai și gândește. Și deoarece metodică Spolinei este rezultativă – respectiv provoacă studentul să nimerească acolo, unde trebuie să-și însușească un nou aspect tehnic al jocului, ea își construiește jocul astfel: „*Doi sau mai mulți jucători (de preferință doi) decid Unde, Cine și Ce. Tensiunea între parteneri este atât de puternică, încât sunt incapabili să vorbească; de aceea, în această scenă nu va exista dialog. Unde, Cine și Ce trebuie comunicate prin tăcere. Exemple: doi tineri care tocmai au rupt logodna, un cuplu în vârstă care aude un hoț la parterul casei, familia unui miner așteptând știri despre catastrofa de la mină.*”⁶⁹ Dar ce pot să producă acestea decât niște clișee, o ștampilă sau un stereotip? La urma urmei „comunicarea prin tăcere“ (dacă este organică) presupune o muncă activă de gândire și imaginație – actorii fac schimb de gânduri, viziuni, iar aceste viziuni trebuie să fie extrem de concrete și pregnante. Iar pentru aceasta este total insuficient să spui: „*doi tineri care tocmai au rupt logodna*“. Cunoștințele generale despre scenă duc întotdeauna la un joc general. Într-un astfel de plan generalizat Viola Spolin începe discuția despre sentimente – în Capitolul XI *Emoție*. Le plasează pe rafturi, precum în vechiul teatru de dinaintea lui Stanislavski: *Milă de sine însuși, Supărare, Ostilitate, Vinovăție, Durere, Tristețe, Afecțiune, Dragoste, Simț de răspundere, înțelegere, Respect de sine, Admirație reciprocă*. Este adevărat că ea trebuie să fizicalizeze aceste emoții, adică să le exprime prin corp sau

⁶⁹ Spolin, V. *Tăcerea, Tensiune mută nr. 1*. În Capitolul VII *Ascultarea sensibilității*, p. 234.

printr-un obiect, și să nu le „trăiască“ spiritual. De exemplu jocul: „*Strigăt mut*“, *Temă pentru studenți – să strige fără sunet (Strigați cu degetele de la picioare! Cu ochii! Cu spatele! Cu stomacul! Cu picioarele! Cu tot corpul!) Ce poate să nască aceasta în afară de un clișeu ? Apoi urmează o serie de jocuri pentru alternanța emoțiilor. Începi cu o emoție, treci la a doua, apoi alternezi cu a treia. „Exemplu: Unde - o tabără. Cine - un grup de fete tinere. Ce - ele cred că instructora lor le-a părăsit, plecând la un alt grup. Schimbarea acțiunii interioare - de la sentimentul pierderii la tristețe, apoi la durere.“⁷⁰*

Cred că și pentru cei care nu sunt specialiști în pedagogia actoricească, le este clar faptul că această metodică nu doar că este pur și simplu inutilă, dar și dăunătoare. Jocul „în general“, etichetarea, stereotipurile de comportament – la aceasta duc jocurile lui Spolin. Despre aceasta scrie și cercetătoarea americană de teatru Amy Seham în cartea sa „*Whose Improv is it Anyway: Beyond Second City*“: „Teoria lui Spolin este idealistă și eronată, în practică creația grupelor ei spontane se referă la trimiteri generale, la adevăruri pregătite și la cunoștințe generale, și nu se naște, așa cum afirmă ea – din rezultatele convenite ale participării reciproce. În momentele cele mai încărcate ale improvizației participanții încep să graviteze în jurul unor referințe culturale populare și cunoscute, bazate pe reprezentări stereotipe...care, atunci când sunt răsplătite prin râsete din partea publicului, se întăresc prin discurs.“⁷¹

Metodica Violetei Spolin, întreaga structurare a cărții acesteia, duce precis și natural actorul spre o performanță în stilul „Teatrului de improvizație“. În acest domeniu a avut succes și nu degeaba este supranumită

⁷⁰ Idem. *Schimbarea intensității acțiunii interioare*, În Capitolul XI *Emoție*, p. 286.

⁷¹ Citat după: Abell, L. *Funny Feminism: Reading the Texts and Performances of Viola Solin, Tina Fey and Amy Poehler, and Amy Schumer*. Thesis. Performance Studies. Texas A&M University, May 2016 p. 19.

„mama teatrului de improvizație“. Dar ea nu duce actorul spre o existență conform legilor teatrului psihologic. În această sens, este ciudat să vedem cum Viola Spolin a intrat în învățământul teatral românesc deja în calitate de doctrină pedagogică. Jocurile Violei Spolin sunt atât de seducătoare pentru pedagogi prin calitățile lor încât pe scenă totul se generează spontan, implicarea întregii grupe, iar de pe urma acestui fapt se poate mai ușor „forma un colectiv“, că totul este deja prescris și conform unei rețete clare încât, pas cu pas au deviat de la drumul principal, cel pe care în mod corect l-a schițat Ion Cojar după Stanislavski. Probabil că existența la fiecare pedagog a convingerii, „știu eu cum să-i învăț“ este una corectă, pentru că fără această convingere, fără încrederea în sine, profesorul nici măcar nu se poate apropia de studenți. Însă metodica Spolin utilizată în primul semestru, nu duce studenții spre rezolvarea temelor celui de-al doilea semestru, unde este nevoie de o existență vie, detaliată, procesuală și fiabilă pe scenă, cu toată complexitatea psihologică a relațiilor umane, în originalitatea lor, cu miile de nuanțe ale sentimentelor, gândurilor și senzațiilor. Fie, „Rezolvarea de probleme“, fie „Viața“ pe scenă! Jocurile Violei Spolin rămân în primul semestru asemenea unor jucării, și nu au o legătură organică cu sarcinile stabilite pentru semestrul doi. Utilizarea lor creează o ruptură a sistematizării și secvențializării studiului și constituie un fel de autoamăgire, o iluzie, un fel de mijloc de salvare de la o muncă pedagogică meticuloasă și uneori foarte dificilă care, da, este adevărat, nu este deloc ușoară pentru student.

Bibliografie

Abell, L., *Funny Feminism: Reading the Texts and Performances of Viola Solin, Tina Fey and Amy Poehler, and Amy Schumer*. Thesis. Performance Studies. Texas A&M University, May 2016.

Bartou, A., *Măiestria actoricească. Școala americană*, © ediția în limba rusă, traducere și îngrijire OOO „Alpina—non ficshon”. Moscova. 2013

- Boleslavski, R., *Acting. The First Six Lessons*. Theatre Arts Books. New York and London Routledge. 2003
- Cojar, I., *O poetică a artei actorului*, București, Ed. UNITEXT, 1996, pp. 13-14.
- Cristi, G., *Educația actorului pe sistemei lui Stanislavski*. Moscova, Editura „Arta”, 1978
- Fox, C., *Breaking Forms: The Shift to Performance in Late Twentieth-Century Irish Drama*, Chapter six. *Modern moves*. Newcastle. Cambridge Scholar Publishing, 2008
- Gordon, R., *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective*. USA. The University of Michigan Press, 2006.
- Schwartz, G., *Puterea Jocului și nevoia de a te juca*. Articol, În: **Concept**, Revista editată de Centrul de Cercetare al Facultății de Teatru, UNATC, nr. 1 mai, 2010. p.2
- Spolin, V., *Improvizatie Pentru Teatru Manual de tehnici pedagogice și regizorale. Senzorialitate conștientă*. În Capitolul XI - Emoție *Nepuțința de a te mișca (B)*, București, UNATC PRESS, 2008
- Stanislavski, K. S., *Opere alese Vol. 2; Munca actorului cu sine însuși, Partea I: Munca asupra sa în procesul creator al trăirilor: Cap. XVI Subconștientul în starea de spirit scenică a artistului* Moscova. Editura „Arta”. 1989
- Sweet, J., *Improvisation as a Playwriting Tool* , Articol publicat pe site-ul www.IntuitiveLearningSystems . Viola Spolin.
- Toporkov V., *K. S. Stanislavski la repetiții. Memorii*. © Publishing house ”Moscow Art Theater”, 2012
- Zarrilli, P., *Thinking and Talking About Acting: I Re-Reading Sonia Moore's Training an Actor*, **Journal of Dramatic Theory and Criticism**, University of Kansas, Spring 1989.