

Stimularea imaginației createoare a actorului prin instrumentele pedagogice create de Mihail Cehov

Conf. univ. dr. Ioana Visalon
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați
ioana.visalon@ugal.ro

Abstract

The central idea of Chekhov's method is that a character can be created starting not from affective memory, from the actor's personal baggage of emotional experiences, but from stimulating the imagination to create a mental vision of the character, from which, through a well-mastered technique can lead to a much more viable and interesting acting interpretation than by way of the System created by Stanislavski. This article analyzes the viability of the pedagogical tools proposed by Chekhov in the context of the contemporary pedagogy of acting.

Keywords: *Michael Chekhov, acting method, pedagogical tools, imagination, psychological gesture*

Ideea centrală a metodei lui Cehov este că se poate crea un personaj plecând nu de la memoria afectivă, de la bagajul personal de trăiri emoționale ale actorului, ci de la stimularea imaginației pentru a crea o viziune mentală a personajului, de la care, printr-o tehnică bine stăpânită se poate ajunge la o interpretare actoricească mult mai viabilă și mai interesantă decât pe calea Sistemului creat de Stanislavski.

În pedagogia de tip stanislavskian, efortul de imaginație pleacă de la-*eu în situația trăită de personaj, în epoca, clasa socială, date de autor, cum m-aș comporta, cum aș reacționa la diverși stimuli sau la acțiunile celorlalte personaje etc-* deci toate rolurile au un punct de plecare comun în construcția lor, ipoteza ***eu (actorul) în situația dată***. Din punctul de vedere al lui Cehov, această ipoteză are dezavantajul că va duce la o uniformizare a rolurilor interpretate de un același actor, pentru că modul personal al actorului de a reacționa la diverse situații este limitat. Inevitabil, rolurile create de către un anumit actor ar începe să semene între ele, dacă nu sunt decât diferite scenarii de viață ale aceleași persoane. Un al doilea dezavantaj, în opinia lui Cehov,

este că, în timp, accesarea repetată și excesivă a memoriei afective duce la o epuizare psihică a actorului și chiar îi poate pune în pericol sănătatea mintală.

Efortul de imaginație propus de Cehov nu trebuie, așadar să se mai bazeze în primul rând pe **asumarea personală a situației** ci, mai degrabă pe **caracterizarea personajului**, pe **reprezentarea sa scenică (sau cinematografică)**. O funcție foarte importantă o are creionarea mentală (și chiar vizuală, s-au păstrat crochiurile desenate de Cehov pentru rolurile *Ivan cel Groaznic*, *Abeleukov* sau *Foma Opinkin*) a personajului, acesta fiind cel mai adesea punctul de plecare al creației actoricești. Dar cum se poate ajunge de la o imagine mentală, oricât de precisă, la un rol care presupune implicare emoțională? Răspunsul la această întrebare este tehnica pusă la punct de Cehov, în care motivațiile acțiunilor nu mai sunt date de logica psihologică ci de capacitatea actorului de a corporaliza o anumită intenție sau stare.

Prin intermediul Malei Powers ne-a parvenit o imagine prin care Cehov sintetiza întreaga sa concepție despre arta actorului, celebra *Chart for Inspiring Acting*. Sunt figurate aici cele mai importante concepte, pentru a căror dezvoltare a creat seturi distincte de exerciții.

”În picioare, în mijlocul salonului său, Mischa a trasat în jurul lui un cerc imaginar, explicând că schița reprezenta un cerc similar trasat în jurul actorului. Mi-a cerut să îmi imaginez că diferitele tehnici figurate pe desen-atmosferile, corporalizările, intențiile etc-erau tot atâtea becuri electrice dispuse pe circumferința cercului. A adăugat că, atunci când inspirația „apare”, toate becurile se aprind intantaneu.

Totuși inspirația nu se poate comanda, insistă Mischa, ea este capricioasă. Din cauza asta actorul trebuie să aibă întotdeauna o tehnică solidă la dispoziție”.¹

Lucrând separat fiecare element, în timp, accesul la acel element va deveni aproape reflex. După ce trei, patru elemente sunt perfecționate astfel încât se pot accesa automat, efectul cumulat declanșează jocul inspirat în integralitatea sa.

Voi încerca, în cele ce urmează, o scurtă analiză a acestor elemente, prin prisma, atât a experienței acumulate de practica teatrală, în anii ce s-au scurs de când Cehov le-a formulat, dar și a propriei mele experiențe de acțiță.

Corporalizarea personajului (centrul imaginar)

Pentru actor, primul pas pentru a putea crea un personaj cu o motrică și cu însușiri fizice diferite de ale sale este de a crea mental, un *corp imaginar* al aceluia personaj. Printr-o consecventă muncă practică, actorul va putea să dea iluzia că și-a modificat proporțiile corpului și că s-a transformat fizic în

¹ Mala Powers, prefața, ibid. p37

personajul studiat. Potrivit lui Cehov, fiecare personaj posedă cel puțin un *centru* energetic ce îi conduce mișcările. Mai exact, o zonă, aflată în interiorul sau în afara trupului său, din care se nasc toate impulsurile sale motrice. Caracterul personajului determină situarea acestui centru (de exemplu, mișcările unui personaj arogant și ambițios vor iradia din bărbie sau din ceafă). Centrul poate avea orice mărime sau formă.

Lucrul cu centrul imaginar al corpului este folosit în prezent mai mult în cadrul orelor de mișcare scenică și de expresivitate corporală, dar rămâne un exercițiu foarte folositor pentru actori, mai ales în teatrul așa numit *non-verbal*, care se bazează într-o măsură foarte redusă pe cuvânt.

Dan Puric, din a cărui companie am făcut parte, folosește adesea o variantă a exercițiilor cu centrul imaginar în antrenamentul pregătitor al repetițiilor. În acest caz, spre deosebire de exercițiile lui Cehov, centrul imaginar este mobil, un mic glob, ca o minge de tenis, care se mișcă în interiorul corpului, încercând să „iasă” și împingând diverse părți ale corpului în cele mai neașteptate direcții. Exercițiul are atât rolul de a îmbunătăți flexibilitatea corporală, cât și acela de a întări răspunsul imediat, aproape reflex al trupului la stimulii imaginari.

Gestul psihologic

Poate cel mai contestat dintre conceptele puse în circulație de către Mihail Cehov, *gestul psihologic* constituie, în bună măsură, miezul inovator al teoriei sale: o mișcare care exprimă condensat esențialul psihologiei și motivațiilor unor personaj. Găsirea acestei mișcări este, în accepțiunea lui Cehov, calea care circuitând logica, descoperă instantaneu natura cea mai intimă și mai profundă a personajului, ca un fel de radiografie fulgerătoare a psihicului acestuia.

Spunem că o ființă umană sau un personaj dintr-o piesă „gândește”, „simte” sau „dorește” ceva pentru că în acel moment precis, este gândirea sau afectivitatea sau voința care predomină în ea(el). Dar, în realitate, cele trei moduri de funcționare coexistă activ în orice moment al vieții psihologice. Astfel, starea psihologică a personajului, așa cum o percepe actorul, poate să se traducă printr-o acțiune (și un gest) care să conțină și intențiile și imaginile corespunzătoare acelei stări. Putem astfel spune că aceeași mișcare se exprimă fizic într-un caz și psihologic în celălalt (intenții și imagini); și o dată pentru totdeauna să ne înțelegem asupra termenului de „gest psihologic” care înseamnă atât gestul în sine, cât și sentimentele care îi sunt asociate. Aplicăm, deci acest termen gesturilor efectiv vizibile, ca și gesturilor invizibile, virtuale.²

² Michael Chekhov, *op.cit.*p.112

Convingerea că se poate găsi pentru fiecare personaj un gest psihologic caracteristic își are, foarte probabil, rădăcinile în concepția antropozofică asupra existenței arhetipurilor, la care Cehov a aderat cu entuziasm. E logic să presupunem așadar că tocmai dramaturgia care lucrează cu personaje arhetipale ar putea fi cea mai pretabilă acestui mod de lucru și că marilor personaje shakespeariene sau celor din tragedia greacă, care esențializează și, în același timp, conțin cu asupra de măsură o anumite tipologie sau trăsătură de caracter, li se pot atribui cu maximă eficiență artistică gesturile psihologice, în accepțiunea dată de Cehov. Căutarea gestului psihologic poate fi un exercițiu deosebit de util și astăzi, indiferent de cheia stilistică sau de tipologia personajului, căci forțează actorul (tentat uneori să se piardă în amănunte) să caute esențialul personajului său, pe cale intuitivă, aproape organică, fără să se piardă în hățișul steril al supozițiilor intelectuale. De altfel, exemplele date de Mihail Cehov pentru a ilustra cum se lucrează cu gestul psihologic sunt în majoritate personaje shakespeariene (Hamlet, regele uzurpator Claudius, Horatio, regele Lear).

Compoziția

Simțul compoziției este de asemenea o componentă importantă a pregătirii actorului, în viziunea lui Cehov. Nevoia de structură a unui spectacol, a unei *armături artistice* se referă atât la succesiunea acțiunilor scenice, la cronologia scenelor, la acumulări de tensiune și de ritm, deci a structurării în timp a operei teatrale cât și la justa spațializare, la raporturile vizuale ale diferitelor elemente de scenografie, care trebuie să fie să compună un întreg funcțional și semnificativ. Actorul trebuie să se integreze în această structură temporal-spațială, dobândind, prin anumite exerciții, un anumit simț al ritmului și al compoziției.

Actorul nu poate asimila compoziția sau ritmul dacă nu le trăiește și simte interior. Această trăire interioară depășește toate explicațiile verbale sau intelectuale și este sigur că un exercițiu bine făcut poate să-i spună actorului mai mult decât pagini întregi de cărți despre compoziție sau ritm. Exercițiile propuse în acest capitol îi vor permite să aplice legile compoziției cu îndemânare și sinceritate, simțind, în același timp, și o mare satisfacție estetică. Scopul lor este de a crea psihologic această formă armonioasă pe care noi o numim „gestul structurant”.³

Exercițiile propuse în cadrul acestei secțiuni au în comun tema ca fiecare acțiune sau mișcare, de la cele mai simple la cele mai complexe, să aibă un început și un final foarte clar definit și un moment de maximă energie, de paroxism. Pentru Cehov structura naturală a oricărui fenomen (început-mijloc-sfârșit) trebuie obligatoriu respectată, atât la nivel macro, al întregului

³ Michael Chekhov, *op.cit.*p.206

spectacol, cât și la nivelul fiecărui gest sau acțiuni întreprinse de actor pe scenă. Exercițiile folosesc variații și multiplicări ale acestei triade, cărora, odată bine definite și stăpânite motric, li se asociază diverse intenții și motivații psihologice. Acest tip de exerciții este, în prezent folosit mai mult în cadrul orelor de Mișcare Scenică și de Expresivitate Corporală decât în cele de Arta Actorului. Ele presupun o anume rigoare și consecvență în lucru și sunt cronofage, necesitând atenția profesorului pentru fiecare student în parte, lucrul în grup nefiind eficient, din motive evidente. Ar putea fi folosite însă ca teme de lucru individual, profesorul verificând din timp în timp progresul obținut de studenți. Ele ascut percepția timpului scenic și al necesarelor acumulări și detensionări de energie, elemente ignorate deseori în pregătirea actorilor.

Alte elemente importante ale acestei secțiuni sunt **pauza, crescendo și diminuendo și tempo-ul.**

O foarte utilă diferențiere face Cehov în ceea ce privește calitatea pauzei în economia spectacolului.

Există, în realitate, două tipuri de pauză foarte diferite: aceea care, intervenind înaintea derulării unui eveniment, anunță și prefigurează ceea ce se va întâmpla. Ea pune publicul într-o stare de anticipare și provoacă suspansul....Celălalt tip de pauză, radical diferită, intervine, odată ce acțiunea s-a încheiat, pentru a rezuma tot ceea ce s-a întâmplat.

Pauza *plină*, încărcată de gând și exteriorizarea totală sunt, în viziunea lui Cehov, cei doi poli între care fluctuează energia jocului actoricesc, fluctuație descrisă prin două noțiuni împrumutate din muzică, **crescendo și diminuendo.**

Convins că buna stăpânirea a acestor două principii conduce la descoperirea de nebănuite nuanțe psihologice ale personajului, Cehov le dedică un set special de exerciții. Spre deosebire de majoritatea exercițiilor sale, acestea sunt destinate lucrului în grup, nu individual. Se pune accent pe atenția și comunicarea non-verbală între parteneri, care trebuie să urmărească un anume traseu al variațiilor de creștere-descreștere energetică stabilit în prealabil.

Cehov face distincție foarte interesantă și în ceea ce privește tempo-ul jocului actoricesc ce comportă două aspecte, unul interior și altul exterior. În general, este luat în considerare doar cel exterior, al acțiunilor și mișcărilor vizibile în scenă. Cele două componente pot însă să nu concorde, un tempo interior alert, dat, de exemplu, de o așteptare tensionată poate fi asociat unui tempo lent, controlat al mișcărilor exterioare. Conflictul dintre febrilitatea stării interioare și economia comportamentului exterior pot să dea un foarte interesant efect dramatic.

*Atunci când, pe scenă cele două tipuri de tempo utilizate simultan ajung să fie clar disociate, produc întotdeauna o puternică impresie asupra publicului. Și în acest caz, legea contrastelor în artă își dovedește puterea de fascinație.*⁴

Intențiile (senzații și sentimente)

Acest element reflectă, poate, în cea mai mare măsură, ruptura de *Sistemul* lui Stanislavski. Dacă este de acord cu maestrul său că sentimentele nu se pot comanda ci doar provoca, Cehov refuză să folosească memoria afectivă a actorului și pleacă de la ipoteza că unei mișcări i se poate asocia o anumită intenție sau senzație, folosind imaginația și nu experiența personală.

”Uneltele care ne permit să provocăm sentimentele sunt intențiile sau senzațiile. Intențiile sunt imediat accesibile- în special cele însoțite de gest. Puteți să vă mișcați brațele sau mâinile imediat cu o **intenție** de tandrețe, de bucurie, de mânie, de neîncredere, de tristețe, de nerăbdare etc, chiar dacă nu simțiți nici cel mai mic sentiment de tandrețe, de bucurie sau de mânie”.⁵

Această concepție vine în flagrantă contradicție cu *Sistemul*, care postulează că sentimentele nu pot fi jucate **în general**, nu trebuie să jucăm bucuria, tandrețea sau mânia în general, fără un motiv foarte precis și personal care le declanșează și le particularizează. A juca **în general**, este echivalent cu a te refugia în cele mai comune și mai prăfuite clișee, în pedagogia stanislavskiană. Practic, dacă *Sistemul* consideră corectă doar succesiunea de la interior la exterior, respectiv gândul sau intenția care naște necesitatea gestului, Cehov afirmă că se poate ajunge la adevărul artistic și plecând de la exterior la interior, de la forma care determină conținutul. Este, probabil, cea mai *eretică* dintre ideile formulate de marele actor rus, idee care naște și astăzi cele mai multe suspiciuni relativ la valabilitatea teoriei sale.

”Fiecare gest, fiecare acțiune pe care o face cineva izvorăște dintr-un anumit impuls de voință. **Contrariul este de asemenea adevărat: gestul făcut de actor îi poate declanșa acestuia voința.** Cu cât impulsul de voință este mai definit, cu atât gestul este mai expresiv. Dar și cu cât este mai bine formulat gestul, cu cât este mai clar desenat, cu atât are mai multe șanse să mobilizeze voința, să o stimuleze și să o susțină.”

Cehov subliniază, însă, că doar gesturile corect făcute pot trezi voința actorului și că, pentru a stăpâni această tehnică, este nevoie de un antrenament specific bazat pe un set de trei tipuri de exerciții. Exercițiul nr.19, din *On the technique of acting*, de exemplu, propune studenților să își imagineze că sunt diverse flori (crin, violeta etc) și să asocieze acestor imagini un gest și o atitudine corespunzătoare. Același tip de exercițiu de imaginație este recomandat a se face plecând de la aproape orice:”Fiecare frunză, piatră,

⁴ Ibid.p.209

⁵Mala Powers,op.cit. .p.43

stâncă, lanț de munți la orizont, nori, ne vor povesti gesturile și intențiile care le sunt intrinseci”⁶.

O etapă esențială de antrenament pe care o propune Cehov este ca după ce actorii au găsit gesturile și intențiile asociate unor flori sau unor plante, după ce le-au esențializat și le-au adus la o formă cu adevărat expresivă și susținută, să le reia până când aceste gesturi stârnesc o reacție a voinței și a sentimentelor. Ultima etapă a acestei serii presupune ca gesturile respective să fie doar imaginate, în deplin repaus corporal, până ce reacția interioară de voință sau a unui anume sentiment este declanșată. Din experiența mea, cele două ultime etape nu sunt folosite în pregătirea actorului român, tocmai pentru că postulatul absolut al școlii noastre este: ***Gândul (intenția) naște mișcarea.*** Niciodată invers.

Imaginația

Deși împărtășește pe deplin convingerea maestrului său Stanislavski asupra importanței cruciale pe care o are imaginația în munca actorului, Cehov îi atribuie alte funcțiuni.

”Pentru artiștii cu imaginație dezvoltată, imaginile sunt entități vii, la fel de reale pentru ochii sufletului precum sunt obiectele din jurul nostru pentru ochii noștri. Apariția acestor entități vii îi face să „vizualizeze” o viață interioară, să împărtășească bucuria sau supărările astfel evocate, râzând și plângând, arzând în focul acelorași sentimente ... Viața interioară a acestor imagini și nu derizoriul extras din viața actorului care ar trebui să fie pus în operă și prezentat publicului.”⁷

Exercițiile pe care le propune Cehov sunt menite nu doar să dezvolte capacitatea actorului de a crea imagini, ci și să îi cultive un anume instinct care să îi indice dacă deviază de la succesiunea logică a imaginilor sale. Citându-l pe Goethe, Cehov susține că imaginația creatoare a actorului ar trebui să producă ***invenții exacte.*** O parte dintre aceste exerciții se regăsesc, într-o formulă mai restrânsă, în antrenamentul și temele orelor de improvizație pe care majoritatea claselor de actorie le propun în primul an de studiu.

În concluzie, consider că metoda Cehov oferă soluții complementare în situațiile în care apelul la memoria afectivă este, din diverse motive, inefficient sau chiar traumatizant. De asemenea, anumite instrumente (de exemplu, gestul psihologic sau centru imaginar al corpului) pot fi foarte utile pentru marele repertoriu clasic și romantic, ale cărui personaje eroice se pot asuma mai greu doar prin apelul la memoria afectivă a unei biografii modeste,

⁶ Michael Chekhov, *op.cit.*, p.93

⁷ *Ibid.*, p.52

cum este inevitabil cea a unui tânăr actor sau student. Explorarea și antrenarea imaginației creative prin unele dintre exercițiile propuse de Mihail Cehov pot fi de folos dacă avem de jucat regine, martiri, sau prinți malefici.

De asemenea, în crearea rolurilor comice de compoziție, caracterizarea subtilă și expresivă, bucuria *jocului de a personajul* pot fi cu mai mare ușurință atinse folosind și mijloacele puse la dispoziție de Metoda Cehov. Așadar, reconsiderarea mai atentă a Metodei Cehov și a posibilelor sale aplicații în pedagogia de teatru contemporană poate să ofere o mai bună adecvare a pregătirii actorului la diversitatea stilistică a dramaturgiei universale.

Bibliografie

Aslan Odette, *L'Acteur au XX-eme siècle*, Editions L'Entretiens, Vic la Gardiole-2005.

Aslan O., *L'art du theatre*, Editions Seghers, Paris, 1963.

Black David, *The Actor's Auditioning*, Vintage Books, 1990

Boleslavsky Richard, *Acting. The First Six Lessons*, Theatre Arts Inc., 1993.

Chekhov Michael, *To the Actor*, Harper and Brothers, New York, 1953.

Chekhov Michael *On the Technique of Acting*, Harper Perennial, Edited by Mel Gordon, Preface and Afterword, by Mala Powers, 1991.

Chekhov Michael, F.A.Q . s, (<http://www.tcf.org/thirdcoast/Michael-Chekhov-fahq.tm1>).

Chekhov Theatre Ensemble, New York, www.chekhovtheatre.org.

Gordon Mel, *The Drama Review*, Michael Chekhov ed., vol. 27, no. 3, Fall 1983.