

realizarea unor teme împreună vor contribui la o mai bună cunoaștere a propriului copil, relații interpersonale mai bune și la o mai bună intercunoaștere.

Parteneriatul școală – familie nu ar trebui să constituie numai un deziderat. Școala ideală, actul educațional spre care ar trebui să tindem îi implică în mod necesar pe părinți și aceasta nu pentru a suplini sau a înlocui roluri sau comportamente ale celorlalți actori ai relației didactice, ci pentru a veni în sprijinul îndeplinirii obiectivelor propuse, pentru a întări relațiile și intercunoașterea, în special între părinte și propriul copil. Efectul construirii unei relații solide, de încredere între părinți și copii, mediată de acest cadru formal care este școala, se poate prelungi dincolo de acest spațiu instituțional școlar, în mediul familial, și mult mai departe, în diverse contexte sociale.

BIBLIOGRAFIE

1. CHELCEA, S. *Metodologia cercetării sociologice. Metode cantitative și calitative*. București: Editura Economică, 2007.
2. COSMOVICI, A.; IACOB, L. *Psihologie școlară*. Iași: Editura Polirom, 1988.
3. CUCOȘ, C. *Pedagogie*. Iași: Editura Polirom, 2004.
4. Dr. SPERANȚA ȚIBU (cercetător științific II); DELIA GOIA (cercetător științific). *Parteneriatul Școala - familie - comunitate*. București: Editura Universitară, 2014.
5. SĂLĂVĂSTRU, D. *Psihologia educației*. Iași: Editura Polirom, 2004.

DIRECȚII ȘI ORIGINI ÎN PSIHOLOGIA TEATRALĂ

*Burghilea Gianina Eliza, doctorandă,
UPS „Ion Creangă” din Chișinău*

CZU: 159.9:792

Abstract

Theater has a direct connection with the psychology and understanding of the reactions of a society, reflecting in all ages, its habits and how extreme behaviors can be understood by the members of a society. The actor, to understand the character of his role and to express it in front of the society, should feel free from his own personal traits. The actor's movement, his voice and even his breath deliver energy which reaches deep into the soul of the viewer. The spectator becomes a companion of the actor's mental state. The messages not only pass through the words, but becomes also endless, reaching the subconscious of the viewer, carrying the greatest truth that the show has to offer.

The fine arts are the way of expressing the soul and the mind and these arts help us through their artistic nature not only to find solutions to the problems of everyday life, but also often help us to discover and evolve the aspects of ourselves

Cuvinte cheie: actor, teatru, tehnici, emoție, personaj, interpretare.

S-a relatat faptul că originea actoriei își are rădăcinile în dansurile de ceremonii religioase și ritualuri care se desfășurau printr-o succesiune de mișcări ritmice, variate și expresive ale corpului, executate în ritmul muzicii, având caracter religios, de artă sau de divertisment și care se desfășurau în multe locuri tribale [1]. Dansurile, cântul și, implicit, actoria s-au născut încă din epocile foarte îndepărtate, vremuri zbuciumate de dezastre naturale și foamete, de revolte și războaie în care lumea își dorea pace comunității și împărtășirea bucuriei în toate triburile religioase. De aceea să dansezi, să cânti și să te rogi divinității reprezintă o expresie dramatică.

În opera Poetica, Aristotel a găsit originea actoriei în reproducerea imitației, care derivă din comportamentul instinctual al oamenilor [2]. Prin urmare, imitând comportamentul altei personae, actoria s-a dezvoltat din dansuri primitive, cântece și gesticulațiune mimică.

Mai concret, adevăratul teatru a început cu măști și scene dialectice în timpurile Greciei antice, iar stilurile actoricești au suferit câteva schimbări în următoarele veacuri.

Din definiția de bază a actului rezultă că „*un personaj ca să fie interpretat implică prezența unei persoane cu calități actoricești, ce poate juca în piesă cu dialog, gesturi și expresii faciale*”. Spațiul teatral este format din actori și spectatori. Actorul a fost considerat ca expresie gestuală a elementului dramatic, „*Gesturile sale sunt sursa tuturor expresiilor fizice și sunt recunoscute ca cele trei surse de artă, alături de lumină și sunet*” [3], iar publicul se metamorfozează mental în funcție de comportamentul actorului pe scenă. Actorul gestionează transmiterea vizuală a gesturilor, generând emoții asupra publicului.

Actoria de calitate se poate defini prin „*asimilare și disimilare*”, în piesă (rol) și public [6], „*realitate și teatru*”, „*imitație și creație*”, în roluri și actori, „*identificare (trăiește rolul) și distanțare (distanță de la rol)*” [4], concepte contradictorii, cum ar fi „*mintea și corpul*”, „*spiritul și substanța*”, „*emoția și rațiunea*”, „*satisfacția și lipsa de sensibilitate*” și abstractizarea, cum ar fi „*atmosfera*”, „*aura*” și „*a fi posedat*” [5], ca fiind calități ale actorului.

Cunoscutul actor, regizor și autor rus, Constantin Stanislavsky, a inspirat intens teatrul secolului al XX-lea. El a inițiat unele tehnici cunoscute, sub numele de „Sistemul Stanislavsky” sau „Metoda”, în vederea construirii unui personaj și crearea unui rol, găsind modalități de a prezenta natura umană din viața reală a actorilor și de a-i face să empatizeze cu publicul.

„*Succesul său internațional la începutul anilor 1900 a coincis cu creșterea popularității lui Anton Cehov ca dramaturg. Fiecare producție a pieselor majore ale lui Cehov a fost supravegheată de Stanislavsky, care și-a dat seama în prealabil de personajele cehovenești că nu pot fi aduse pe scenă într-un mod tradițional. Stanislavsky a considerat că cele mai bune spectacole au fost foarte naturale și realiste. Prin urmare, metoda sa a revoluționat tehnicile care au funcționat în toată Europa și în cele din urmă a revoluționat întreaga lume*” [6].

Metoda lui Stanislavki se baza pe un mecanism prin care actorul încerca să se identifice cât mai mult cu personajul. „*Ce aș fi făcut eu dacă m-aș fi aflat în aceeași situație cu personajul meu?*” [7] era una dintre întrebările esențiale care l-a determinat pe Stanislavki să apeleze la memoria afectivă (adică la amintirile din trecut în care actorul ar fi fost în situații similare cu cele în care se găsește personajul). O mare parte din această metodă își are rădăcinile în psihologia individuală teoretizată a lui Alfred Adler, *Practica și teoria psihologiei individuale*, după ruperea colaborării acestuia cu Sigmund Freud, fondatorul psihanalizei (analiza psihicului uman).

Pe baza sistemului Stanislavsky, în anii 1930, de Lee Strasberg și Stair Adler au cercetat studiul performanței la actori, prin care s-a încercat ca actorul să trăiască efectiv emoțiile pe care personajul le experimentează în text. De asemenea, atenția se bazează pe memoria actorului, pe toate calitățile interpretative și pe imaginație.

Sistemul conceput de Stanislavki cultivă *arta experimentării* (în opoziție cu *arta reprezentării*). Aceasta mobilizează gândirea conștientă și voința actorului, cu scopul de a activa alte procese psihologice mai greu de controlat, precum experiența emoțională și comportamentul care rezultă din subconștient, în mod indirect. În cadrul repetițiilor, actorul caută o motivație interioară pentru a-și justifica acțiunile și pentru a-și defini obiectivele în orice moment dat de sarcini. Ulterior, Stanislavski a îmbogățit sistemul prin transformarea repetițiilor într-un proces

bazat pe manifestarea fizică, cunoscut sub numele de „Metoda acțiunii fizice”[https://ro.wikipedia.org/wiki/Interpretarea_metodic%C4%83_\(actorie\)](https://ro.wikipedia.org/wiki/Interpretarea_metodic%C4%83_(actorie)) - cite note-MOPA-8 .

Autorul propune înlocuirea discuțiilor statice cu o „analiză activă”, în cadrul căreia actorii improvizează succesiunea situațiilor dramatice. „*Cea mai bună analiză a unei piese*”, susține Stanislavski, „*este acționarea în circumstanțele date*” [8].

Michael Chekhov elaborează un sistem de antrenament al actorului, diferit de al mentorului său, K. Stanislavski, bazat pe principiile lui Steiner. Prin tehnica chekhoviana actorul trebuia să-și dezvolte un simț al construcției artistice, să-și folosească în mod conștient imaginația, să studieze marile opere ale trecutului și să dezvolte imaginativ anumite segmente ale acestora. Odată create, imaginile trebuie lăsate să se desprindă, scufundându-se în subconștient și acceptând orice transformare produsă în clipa în care acestea revin, căci atunci când recunoaște și acceptă independența imaginației, actorul deschide perspectiva ego-ului superior, generatorul creativității sale. Pentru materializarea acestor imagini, actorul trebuie să dețină un corp bine antrenat, receptiv la toate impulsurile venite din interior. Tehnica lui Chekhov era menită să formeze un actor care să radieze când urca pe scenă. Dezvoltarea corpului actorului și armonia lui cu psihicul, după cerințele speciale ale actoriei, se pot realiza printr-un set de nouă exerciții fizice: conștientizarea corpului și a corpului în spațiu; centrul imaginar; modelarea spațiului din jur; plutirea; zborul în spațiu; forul lăuntric; îndemânarea; forma și unitatea; frumosul.

Lee Strasberg, Stella Adler și Sanford Meisner, în calitate de membri ce au activat în teatrele de grup americane, în prima parte a secolului XX au fost interesați să accentueze aspectul *psihologic*, *sociologic* și *comportamentul voluntar* al metodei lui Stanislavski, al cărui principiu consta în justificarea rolurilor și acțiunilor, descoperirea superobiectivelor (motivații, obiective, intenții), crearea de subtexte (proces de gândire), imaginația situațiilor dramatice, acțiuni adevărate (realitatea emoțiilor, receptivitate la stimuli, improvizație, conexiune între memorie și experiență etc.).

Deși înțelegerea metodei a fost diferită, interpretarea a fost, în general, aceeași în rândul celor trei. Conduși de sistemul Stanislavski, aceștia au pus accentul pe fiecare cuvânt, fiecare acțiune ce trebuie să aibă origine în imaginația actorului, pe importanța interacțiunii dintre actorii de pe scenă, iar la baza actului stă realitatea trăită de aceștia.

Lee Strasberg a evidențiat antrenamentul la actori bazat pe abordare internă (relaxare, concentrare și stimulare emoțională cu ajutorul memoriei) și stimularea simțurilor (tactile, gustative, mirosul, auzul și vederea) în vederea activării memoriei senzoriale.

Stella Adler a abordat ideea folosirii imaginației pentru a pricepe starea personajului (adică fondul social al lumii desenat în scenariu) și a percepe emoția personajului conform datelor relatate din text. Mai mult, actorii au căutat să-și aprofundeze educația în lectură, pictură, arhitectură și muzică.

Sanford Meisner a fost, de asemenea, un actor activ, ce a aplicat o tehnică de antrenament la actori, în care se lucrează progresiv la o serie de exerciții complexe pentru a dezvolta o abilitate de a improviza mai întâi, apoi, de a accesa o viață emoțională și, în final, de a aduce spontaneitatea improvizației și bogăția răspunsului personal la munca textuală. Tehnicile au dezvoltat șirul comportamental al lui Stanislavski. Tehnica este utilizată pentru a dezvolta abilități de improvizație, precum și interpretarea unui scenariu și crearea caracteristicilor fizice specifice ale fiecărui personaj pe care l-a jucat actorul [10].

Vsevolod Meyerhold, actor și regizor, a deschis studioul maidelhold în Rusia în 1913 și a conceput *metoda biomecanică* ca fiind un antrenament pentru actori bazat din punct de vedere al fiziologiei (adică forțe și efectele lor în succesiunea biologică). Este o metodă de antrenament care profită de funcția umană de evocare a emoțiilor adecvate prin mișcări ale corpului, posturi și respirație. Corpul era instruit prin exerciții de educație fizică, dans, gimnastică ritmică, vocalizare, exerciții care au ajutat la îmbunătățirea echilibrului (controlul corpului), a conștiinței ritmului atât în spațiu, cât și în timp, precum și a receptivității la stimuli externi.

Importanța antrenamentului fizic a fost aceea de a câștiga receptivitate la impulsuri și sentimentul reciproc de joc în grup. Antrenamentul a constat în jocuri cu mingea, jocuri de scrimă și altele, pentru a atinge un grad mare de performanță.

Bertolt Brecht a fost un dramaturg, poet și regizor german al „teatrului epic”, a promovat o nouă teorie și practică a teatrului, bazate pe efectul distanțării epice. El vine în contradicție cu Stanislavki, considerând că actorul nu este personajul, ci cineva care pretinde că este personajul.

În teoria brechtiana, acest joc aparență-esență trebuie scos în evidență, astfel încât spectatorul să nu se identifice total cu eroul, ci să poată judeca liber cauzele și efectele acțiunii lui. În esență, scopul final este același – *transmiterea emoției*, doar că acum ea se face eliminând condiționarea psihologică. Este ceea ce va susține și Meyerhold în 1922, în celebrul său articol *Actorul viitorului și biomecanica*: „A construi edificiul teatral pe o bază psihologică înseamnă să construiești o casă pe nisip: ea se va prăbuși inevitabil”.

Din această direcție, de contestare a bazelor psihologice ale teatrului, se vor desprinde marile experimente teatrale ale anilor 60, de la Peter Brook, la Robert Wilson. „*Urăsc teatrul naturalist. A te comporta naturalist pe scenă e o minciună. Un actor care se crede naturalist pe scenă pare invariabil artificial. Dacă acceptăm că teatrul este ceva artificial, putem fi mai sinceri în ce facem, în loc să ne prefacem că suntem naturali. Machiajul mă ajută să aud mai bine pentru că văd mai bine. Iar, dacă văd mai bine fața actorului, dacă îi văd gura mișcându-se, mi-e mai ușor să-l aud vorbind. Tăcerea pe scenă dezvoltă altfel auzul*” [11], afirmă Robert Wilson, care este, poate, cel mai antistanislavskian regizor și creator de teatru.

Este fundamental de menționat în lucrare teoriile lui Stanislavski și Brecht cu privire la arta actorului, chiar dacă în prezent datele sunt mai sărace, însă cele mai multe stau la originea a două școli diferite preocupate de construirea personajelor, care au marcat, fiecare în felul său, istoria teatrului.

Putem vedea într-adevăr la Stanislavski, o perioadă îndelungată a cercetării sale artistice în căutarea naturalismului absolut, „*până în punctul de a dori să șteargă orice noțiune de fabulă, de caracter, de interpretare*” [12] „această realitate a actorului trebuie să se amestece perfect – și ar fi și mai exact să spui „*a fi confundat*” – *cu cel al personajului*” [13].

La Brecht, reprezentarea realității nu dă sensul adevărului și se reliefează ideea de teatralitatea spectacolului. Actorul trebuie să treacă dincolo de etapa identificării, ieșirii rolului și proiectării sale, demonstrând, spectatorilor, personajul care joacă, interpretând în același timp. Personajele sunt definite ca și comportamente sociale. Psihologia lor este stabilită de tipurile de comportamente sociale. Corespunzător lui Brecht, personajele pot avea divergențe interne însemnate, stările de spirit și comportamentul se schimbă în relații și atitudini sociale.

Din cartea „Munca actorului cu sine însuși”, a lui Stanislavski, aflăm că munca tehnică indicată actorului a suportat o adevărată modificare fizică. Folosirea machiajului și a costumului

pentru a fi cât mai aproape de personaj a constituit un factor esențial de a reproduce cât mai aproape posibil de realitatea redată în text.

Conform lui Diderot, în *Paradoxe sur le comédien* (1773), „actorul nu ar trebui să experimenteze emoțiile personajului pentru a stârni emoții de intensitate similară în spectator”. El certifică faptul că actorul nu se identifică pe sine, că reproduce personajul, că urmărește manifestările externe ale emoțiilor pe care nu le simte.

Brecht încearcă alte orizonturi, în măsura în care, dacă merge mai departe de Diderot, dorind ca spectatorul să nu se poată identifica cu actorul și că acesta din urmă trebuie să aibă grijă să nu fie complet confuz cu personajul său, el trebuie să simtă încă emoțiile.

La Metoda lui Stanislavki, actorul trebuie să se asigure că personajul său este loial evenimentelor din text și în consens cu ele, pentru a-și convinge capacitatea de a fi adevărat și existent completă. Unele dintre elementele importante și utile pentru dezvoltarea unui personaj sunt condițiile date, care, de obicei, „au legătură cu: „*Cine*”: cine este personajul, statutul social, vârsta, sexul, rasa, accentul, pronunție, obiceiuri etc. „*Unde*”: locul de acțiune, de exemplu, intern, public, cald/rece, necunoscut sau necunoscut. „*Când*”: calendarul acțiunii, timpul, dar și evoluția personajului în cadrul operei în sine, de exemplu, ceea ce a precedat. „*Ce se întâmplă*”: Care este acțiunea, ce face fiecare, ce scenariu, cine altcineva este pe scenă și influențează, ce date oferă autorul etc. „*Ce vreau să realizez*”: Răspunsul oferă actorului scopul scenei și întregul proiect, care sunt motivele, ce încearcă să obțină, care este subtextul. Cine este ținta individuală a fiecărei scene, fiecare imagine, fiecare atac și cine este superținta. „*Cum*”: Actorul analizează punctele cheie prin care personajul său trece prin operă și urmărește strategic ca să-și atingă obiectivele [14]. Aceasta este călătoria sa. Călătoria acțiunii trebuie, de asemenea, să fie neîntreruptă. Fiecare mișcare are un scop, care este făcut și motivat de obiectiv, adică ceea ce face actorul dorit.

De asemenea, este important să se stabilească obiective puternice și conflictuale, care să declanșeze mișcare și emoții.

Concluzii: Actorul trebuie să descopere cum să contopească individul într-un flux lin, neîntrerupt, cu personajul pentru a forma întregul. El identifică adevărul interior al personajului, descoperă acele componente care îl ajută să-și trăiască „viața fantastică”, înainte de începerea jocului de teatru. Descoperă trecutul, motivele ascunse, viața în mijlocul lucrurilor, viața interioară a personajului. El încearcă să evite stilul naturalist și descoperă adevărul personajului, încercând să intre în profunditatea lui.

Bazat pe memoria emoțională și pe cumulumul de experiențe personale, actorul trebuie să-și amintească propriile sentimente identice de plăcere, de bucurie sau de tristețe, de mâhnire, astfel încât să le trăiască pe scenă. Această practică a „memoriei emoționale” nu înseamnă, desigur, că actorul „joacă emoțiile”, ci, mai degrabă „joacă obiectivul” prin exprimarea emoțiilor.

Actorul se situează în punctul central, este acel element care definește teatrul sau actul teatral. Actorul trebuie să facă să vibreze profunzimea personajului. Personajul de teatru este în esență limbajul. Vorbirea reprezintă adesea pentru el majoritatea acțiunilor sale. Prin interpretarea sa reușește să redea viața personajului din operă. El trebuie să găsească o rezonanță reală între realitatea sa și cea a personajului său.

Conform lui Lassalle, „*Personajul este piața actorului*”, el „*nu există*” sau, cel puțin, *el trebuie să fie considerat obiectiv, și nu ca o precondiție*” [15].

Dar ceea ce contează este următoarea idee: teatrul și realitatea sunt diferite, dar par, în timpul unei reprezentări, să se contopească. Aceasta este, fără îndoială, definiția iluziei teatrale: ea este de acord în mod voluntar. Iată adevăratul paradox: este în mintea spectatorului că totul este redat, chiar mai mult decât în rolul actorului, este necesar ca acesta să creadă în același timp și să fie detașat, într-un fel, de „o ușoară schizofrenie temporară” pentru ca actorul să poată juca.

Ca un punct de vedere, una dintre dificultățile muncii actorului, a cercetării sale, este, așadar, bine localizată în acest loc, fiind în măsură să ia în considerare personajul, să acorde atenție acestei priviri concentrate asupra lui, fără a fi totuși extras din universul imaginar pe care îl construiește și în care evoluează simultan. Este o străduință de a se întreține unul pe celălalt și, invers, de a face o punte statornică și consecventă între nenumăratele „realități” care există.

Emoția, un vector al imersiunii la actori

Poziția emoțiilor pe scenă nu prea a fost susținută și dezbătută, însă, de curând. Portretizarea personajelor de teatru, emoțiile actorului pe scenă au fost privite destul de timid, din punct de vedere științific și din perspectivă psihologică.

Factorul esențial care face să fuzioneze teatrul este *emoția*, iar evoluția unui proiect de spectacol teatral ce pleacă de la text, la viziunea regizorală și până la interpretarea actorilor pe scenă, se supune acestui deziderat. Astfel, principala provocare a unui actor de teatru este ca să transmită emoția către public, într-un mod cât mai coerent, ce este dat de explicarea psihologică a acțiunilor făcute de un personaj. Iar succesul unui personaj este rezultat din unanimitatea dintre acțiunile lui și determinarea acestora.

Un concept care este o extensie a conceptului de purificare al lui Aristotel, în care se spune că un actor care poate ghida publicul către aceleași emoții este un actor celebru. Și dacă apare fenomenul de asimilare înseamnă că publicul experimentează aceleași sentimente cu care joacă actorul.

Actorul are ca obligație, determinantă în activitatea sa, să transmită sentimente și emoții. Cuvântul emoție a fost inițial folosit pentru a face referire la toate experiențele senzoriale și subiective, cu toate acestea, în prezent este folosit pentru a desemna experiențele subiective care fac parte din indivizi și care sunt rodul sentimentelor.

În opinii contemporane cu privire la actorie sunt trei principale fluxurile care pot fi definite în ceea ce privește relația dintre emoțiile actorului și emoțiile personajului de a fi înfățișat.

Primul, și poate cel mai familiar, este *stilul de actorie de implicare*, bazat în principal pe sistemul Stanislavsky și ulterior dezvoltate de Lee Strasberg. Conform abordării de implicare, actorul însuși ar trebui să experimenteze emoțiile portretizate ale personajului în timpul performanței.

Un al doilea flux principal este așa-numita *abordare a detașării*, care se bazează pe munca lui Meyerhold și este făcută familiară de Brecht. Meyerhold și Brecht au declarat ca actorul nu trebuie să experimenteze emoțiile personajului, iar Diderot a considerat că actorul, atunci când este detașat emoțional, este mai capabil să provoace efecte emoționale maxime spectatorilor.

Al treilea flux principal în acțiune se referă la *stilurile care definesc abordarea auto-exprimării*, cu Brook și Grotowski și colaboratorii lor.

Federico Herrero și Nicolás Francisco Herrero, regizori de teatru și profesori, specialiști în actorie cu îndrumare profesională, își exprimau un punct de vedere că *actorul trebuie să cunoască profund diferențele dintre sentiment și emoție. Diferența dintre emoții și sentimente nu este înțeleasă, se produce o confuzie de multe persoane, deoarece aceste concepte împărtășesc*

anumite asemănări. Chiar și în unele cazuri, aceste cuvinte sunt folosite în mod interschimbabil pentru a se referi la aceleași”. Federico Herrero „pentru a clarifica unele îndoieli, vom explica diferențele dintre sentiment și emoție. Emoția este rezultatul sentimentului. Cuvântul sentiment provine din verbul a simți și se referă la o stare de spirit afectivă, de obicei de lungă durată, iar emoția sunt momentele de vârf ale sentimentului. Sentimentele sunt expresii psihofiziologice, biologice și mentale” [16].

Dezvoltarea empatiei cu personajul său este ceea ce permite actorului să înțeleagă sentimentele și emoțiile personajului său.

Federico Herrero afirmă: „arta actorului este în parte să înțeleagă profund personajul său, un punct de plecare pentru a înțelege sentimentele și emoțiile sale în situațiile propuse. Sentimentele pot fi pe termen scurt sau lung, dar de obicei durează perioade lungi perioade timp [17].

Emoțiile și sentimentele sunt asociate cu temperamentul, personalitatea și cu motivația personajelor. În general, emoțiile sunt considerate mai scurte decât sentimentele și se crede că acestea sunt ceea ce determină și motivează oamenii să acționeze. Sunt mai intense decât sentimentele. Emoția este o stare complexă, multidimensională a organismului, caracterizată printr-o puternică senzație de emoție sau tulburări; ele sunt reacții la informațiile pe care le primim în relațiile noastre cu mediul.

De asemenea, în domeniul psihologiei, au fost confirmate rezultatele care demonstrează efectele abordărilor externe. S-a demonstrat că tehnica de a exprima și transmite în mod eficient emoțiile către public poate fi dobândită prin ajustarea a trei elemente nonverbale ale *posturii corpului, expresiei faciale* și a *modelului de respirație* (Bloch, Orthous, Santibanez) [1]. Interviuurile cu actorii au raportat, de asemenea, că sentimentele rolurilor pe care nu le puteau înțelege atunci când citeau, pentru prima dată, povestea originală sau scenariul au fost înțelese intrând în scenă și interpretând de fapt rolul personajului [18]. De asemenea, în domeniul psihologiei, „cognitiv mental” se susține că nu poți avea emoții fără un proces” [19].

Emoțiile și sentimentele în arta de a acționa ar trebui să fie motoarele actorului pentru a-și aduce personajul la viață. Emoția implică gândirea, starea psihologică și fiziologică, afecțiunea și acțiunea expresivă (reacția).

Concluzii:

De altfel, emoțiile dominante ale personajului în acest moment, cu puțin timp înainte de a intra pe scenă și la scurt timp după plecare. Acesta marchează punctele de schimbare a sentimentelor.

Actorul este de obicei chemat, cu sau fără text scris, să înfățișeze un personaj în viață. Acest personaj trebuie descoperit și dezvoltat. Deci, el trebuie să se ocupe de crearea, cercetarea și dezvoltarea personajelor.

Astfel, noțiunea de personaj pare să cuprindă straturi de sens cultural – personajul are nevoie de un actor pentru întruparea sa, iar actorul are nevoie de un text de dramă ca pivot pentru învățarea și cultivarea personajului, astfel încât să permită interpretarea scenei.

BIBLIOGRAFIE

1. AARON, S. Stage Fright: its role in acting. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
2. ALFRED ADLER, Practica și teoria psihologiei individuale, Editura Trei
3. ARISTOTEL, Poetica. Traducere de D.M. Pippidi, 1970. [2, p.27-28]

4. BERANALDI, CLAUDIO & SUSA CARLO. Storia essenziale del teatro, 2008. [1, p.27-56]
5. BERLOT, BRECHT. Écrits sur le théâtre, v. I, L'arche, Paris, 1972.
6. BLOCH, S.; ORTHOUS, P., & SANTIBANEZ, H.G. Effector patterns of basic emotions: A psychophysiological method for training actors. *Journal of Social and Biological Structure*,10,1987, pp.1-19.
7. CRAIG, EDUARD GORDON. On the Art of the Theatre (1957). Heineman. [3, p.351]
8. CRAIG, EDUARD GORDON. Gordon Craig Aventurierul Teatrului al XX-lea al Secolului al XX-lea. Heibonsha, 1996. [Lucrare originală, 1968]. [5, p.43]
9. CRAIG, EDUARD GORDON. Towards a New Theatre. Ottawa 1973. [4], p.17-19]
10. DUNI, DIDEROT. Parodie și actor. Monografia Tespisu, 1979. [13,p.88]
11. GENE, BENEDETTI „Creație actuală-Stanislavsky și actorul”, Bansei Shobo, 2002 [Original 1998]
12. GOVAS, N. Pentru un teatru creativ tineresc: exerciții, jocuri, tehnici. 2001. [14,p7-12]
13. HAZEL, SMITH; ROGER T., DEAN. op. cit, pag. 104. Hazel Smith, Roger T. Dean, op.cit, [10 p. 11]
14. HERRERO, FEDERICO. *Journal of the Conference University of Psychology of the city of Buenos Aires and at the Teatro Escuela Central*. [17]
15. HERRERO, FEDERICO & NICOLAS, HERRERO FRANCISCO, *Journal of the Conference University of Psychology of the city of Buenos Aires and at the Teatro Escuela Central*. [16]
16. HOISEN, ANN – „*The Britannica Guide to the Visual and Performing Arts. The History of Theatre*”, 2016
17. JUMPO KINEMA 1467. Junposha Magazine, September 2006, [18]
KELSEY, R.B. “The actor’s representation: Gesture, play, and language.” *Philosophy and Literature*, 8, 198467-74.
18. KONIJN, ELLY “What’s on between the actor and his audience? Empirical analysis of emotion processes in the theatre.” In G.D. Wilson (Ed.), *Psychology and performing arts* [19 P.59-73]. Amsterdam: Swets & Zeitlner,1991.
19. LASSALLE JAQUES, Pauze, texte culese și prezentate de Yannic Mancel, Paris, Actes Sud, 1991,[p.22]
20. LEE STRASBURG, ROBERT HESSMAN „Lee Strasburg și actorii”, Gekişobo, 1984 [Original 1965]
21. MACIAN,JOSE ENRIQUE, SUE JANE STOKER, and JORN WEISBRODT, eds.2011.The Watermill Center–A Laboratory for Performance: Robert Wilson's Legacy. Stuttgart: DACO-VERLAG. ISBN 978-3-87135-054-2.[11]
22. MICHAEL CHEKHOV, For the Actor,On the technique of acting, 2014
23. NETTLE, D. “Psychological profiles of professional actors.” *Personality and Individual Differences*. Vol40(2),2006,375-383.
24. PIDOUX JEAN-YVES, Actori și personaje, Montreux, l'Aire, 1986, [12],[13]
25. SALMON ,P. “Stress inoculation techniques and musical performance anxiety.” In G.D. Wilson (Ed.), *Psychology and performing arts* (pp. 59-73). Amsterdam: Swets & Zeitlner,1991
26. Snodgrass,S.E.(1992). Further effects of role versus gender on interpersonal sensitivity. *Journal of Personality and Social Psychology*,62,154-158
27. STANISLAVKI CONSTANTIN, Formarea actorului, Paris, Payot & Rivages, 2001.
28. STANISLAVKI CONSTANTIN, Construcția personajului, Paris, Pygmalion / Gérard Watelet, 1984, [8, p.67-74]
29. STANISLAVKI CONSTANTIN, Munca actorului cu sine însuși, București, Nemira, 2018,
30. VALENTE,L, & FONTANA D,(1991). Dramatherapy and psychological change. In G. D. Wilson(Ed.), *Psychology and performing arts*(pp.251-260). Amsterdam : Swets & Zeitlner.
31. Wikipedia Vsevolod Meyerhold (Routledge Performance Practitioners Series), by Jonathan Pitches, Routledge, 2003, eng.[6]