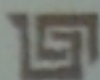


Ion Cojar

*O poetică
a artei actorului*



paideia

O poetică a artei actorului

Cine a văzut, în 1954, examenul de absolvire al studentului-regizor Ion Cojar cu ANTIGONA lui Sofocle nu l-a putut uita până azi. Am avut atunci revelația unui regizor de mare clasă, continuator al unor maestri ca Victor Ion Popa și Ion Sava, care ne-au părăsit mult prea devreme. Cu tot succesul fulgerător al debutului, Ion Cojar nu și-a pierdut niciodată starea de elev. Traectoria creației lui s-a întemeiat pe o permanentă căutare și un studiu aprofundat urmărind descoperirea acelei alchimii secrete, a misterului celei mai efemere dintre arte.

De la ANTIGONA debutului la IFIGENIA lui Mircea Eliade, la HAGI TUDOSE și VASSA JELEZNOVA, ultimele spectacole cu care a îmbogățit directoratul meu la Național, Ion Cojar a trăit și a creat sub semnul unei pasiuni mistuitoare pentru artă, al unei arderi continue, iar tot ce a realizat s-a născut din nevoia de a semnifica, de a descoperi, de a comunica. Ion Cojar, se apropie în creațiile și meditațiile lui, de întrebările fundamentale ale existenței, căutând în planul esteticii expresia ei contemporană.

Spectacolele lui se clădesc pe o situație esențială, se cristalizează într-o pasiune definitorie, reliefează o idee decisivă pentru înțelegerea timpului nostru, așa cum se impune ea unor conștiințe răzvrătite împotriva mistificărilor, a conștiințelor care își strigă exasperate întrebările.

În spectacolele lui Cojar, gândurile și sentimentele se metamorfozează în substanță concretă, în acte de trăire. Teatrul nu se mai poate limita astăzi la reprezentatie, el trebuie să favorizeze un act de cultură mai complex, devenind una din

perspectivele vieții spirituale. Pentru Ion Cojar teatrul nu e nici meserie, nici divertisment, ci omul regăsit în superioara lui umanitate.

Cred că nu există astăzi mulți artiști capabili de a inventa, cu intensitatea lui Ion Cojar, o permanentă disponibilitate a spiritului și a inimii. Un artist ca Ion Cojar nu putea să nu fie fascinat de pedagogia artei actorului. Roadele vastei lui experiențe de profesor se adună în acest volum. Autorul înglobează în această experiență ecoul opereii celor mai mari actori ai teatrului românesc și munca sa în cadrul Academiei de Teatru.

Într-un domeniu în care înalte autorități din întreaga lume au scris nenumărate studii, Ion Cojar izbutește performanța de a fi original, de a aduce un punct de vedere proaspăt, modern, tulburător.

Inamic al „dogmatismului rezidual în orice tip de învățământ”, el descoperă adevărul uimitor al paradoxalității artei actorului, ajungând la concluzia că **ceea ce nu e paradoxal nu e cu adevărat dramatic**.

În procesul complex al abordării personajului, el condamnă, pe bună dreptate, metodele care tind la anularea propriei ființe a actorului, „un fel de izgonire a omului din actor, a **omenescului**, un soi de robotizare a actorului”. Personajul cere viață, – spune Cojar – complexitate omenească, dinamică și contradicție, pretinde să existe ca ființă omenească inteligentă și sensibilă, cere un trup, cere verbalizare, cu un cuvânt, cere să fie „o totalitate” vie, o „unitate complex organizată, bio-psiho-socio-culturală”.

Cartea se citește pe nerăsuflăte și va reprezenta, sunt încredințat, o contribuție majoră la bogata literatură de specialitate.

Ion Cojar izbutește să pătrundă adânc în tainele creativității actorului și chiar, îndrăznesc a spune, să concretizeze inefabilul.

Radu Beligan

I. ARGUMENT

Considerentele din care s-a născut necesitatea disciplinei **Analiza procesului scenic al actorului** (Nu există o metodă unică, se știe, dar?):

1. Necesitatea manifestării libere a diversității personalităților artistice și pedagogice din cadrul aceleiași școli de **artă dramatică** presupune un punct de întâlnire. Nu are importanță unde, în ce moment anume al parcursului propedeutic se află acest punct. Important e ca acesta să existe, să definească obiectivele de urmat și să conducă spre aceleași finalități.

2. S-a născut din necesara reacție împotriva izolaționismului, a necomunicării pe probleme de fond între clasele de arta actorului și a rupturii dintre disciplinele teoretice **erudite** și cele practice, **tehnice**. Arta actorului, un fenomen evolutiv – legat indestructibil de spiritul timpului – nu se poate lipsi de un aparat teoretic prin care principiul dinamic ce asigură atât „unitatea” în „diversitate”, cât și permanenta înnoire să fie corect definit spre a elimina eclectismul, cel mai mare pericol reprezentat de diletantismul în artă și mai cu seamă în pedagogia artelor.

3. Situat într-un punct de confluență a culturilor „majore” (mediteraneană, occidentală, orientală), teatrul românesc se impune, dincolo de proteismul său funciar, și prin efortul

de asimilare (periodică) a influențelor și acumulărilor din alte școli teatrale, și prin forțările de depășire a dogmatismului, rezidual în orice tip de învățământ.

Histrionism șugubăț și sobrietate dubitativă ca expresie a echilibrului dintre „dionisiac” și „apolinic”, arta actorului excelează prin paradoxal, prin revelarea acestui bizar fenomen ce unește incompatibilitățile și transformă, sub privirile noastre uimite, afirmația sau negația în contrariul lor, ca ultim și imprescriptibil specific al genului dramatic.

Geniul actorului e unica instanță care revelează premisa și esența acestei arte: **ce nu e paradoxal nu e cu adevărat – dramatic**, e doar ilustrație monologală și narațiune epică. Conștientizarea de către student a acestei axiome presupune existența unei discipline teoretice în care ca și studierea tainelor muzicii prin disciplinele „teorie și solfegii”, „contrapunct”, „armonie” etc., studiul artei actorului să fie scos din empirismul orb și eclecticismul diletant, prin cunoașterea principiului fondator și a regulilor obiective ale acestei arte specifice.

În afară de capacitatea de a îndeplini practic obiectivul artei sale, actorul din teatrul și filmul secolului XX, absolventul unei academii trebuie să fie pregătit să abordeze și teoretic problematica specifică profesiei sale.

Scepticism zeflemitor și sobrietate, negare și înnoire, imanență și transcendență, fixare și depășire, ascundere și dezvăluire, arta actorului autentic poartă în sine caracteristicile generale și particulare ale unei seminții cu vocația paradoxalității, forjată în decursul unor dure și complexe experiențe istorice și culturale care au început din timpuri imemorabile și continuă și azi.

Ecolul operei, mută azi, a celor mai mari actori ai teatrului românesc, de la Millo, Brezeanu, Băltățeanu, Vraca,

Finteșteanu, Giugaru la Cotescu, George Constantin, Cozorici și Caragiu, de la Frosa Sarandi la Sonia Cluceru, Eugenia Popovici și Aura Buzescu, generează în conștiința celor care i-au apucat în viață și au fost martorii uimitoarelor lor performanțe artistice unele posibile răspunsuri – fie și parțiale – la întrebarea care revine mereu o dată cu primii pași ai fiecărei noi generații de artiști: **Ce este, de fapt, arta actorului ?**

II. INTRODUCERE

O școală instituționalizată de artă e un spațiu tensionat de contradicții generate de condiția obiectivă a reunirii într-o formație profesională a unor individualități foarte diferite, personalități artistice puternice, profesând o mare diversitate de idei filozofice, estetice și modalități practice de creație, ceea ce conduce, firesc, și la aceeași mare diversitate de concepții și metode pedagogice.

Procesul formativ e convergent doar în aparență și, din păcate, în aspectele sale nesemnificative.

În realitatea școlilor de teatru instituționalizate după modelul învățământului superior politehnic sau umanist (filologie, drept, filozofie, medicină etc.), **spiritul comun** de formare profesională unitară proclamată și urmărită de programele analitice, sau flatat retoric în discursuri pedagogice ocazionale semestriale și finale, e un ideal fals, în care nimeni nu mai crede. E mai avantajos a recunoaște ruptura dintre teorie și practică, dintre principiile și obiectivele operaționale ale anului I, trădate apoi în anii II, III și IV.

Studiul practic, prin forța împrejurărilor concrete, devine, în realitate, un soi de „ritual” ocult, ascuns în spațiul închis al atelierului „de artă dramatică”, fără comunicare chiar între grupele aceleiași an de studiu.

Diversitatea stilurilor personale ale măestrilor conduce implicit la o diversitate de „ritualuri”, la o diversitate de modalități și astfel aceeași disciplină devine practic **altceva**.

de la o clasă la alta. Rămâne comun doar numele disciplinei. Uneori nici atât, pentru că „actorie” nu este și nu înseamnă același lucru cu **arta actorului**, **interpretare** nu e sinonim cu **creație**, după cum a învăța să execuți **indicații** sau a învăța soluțiile arătate de maestru nu înseamnă a dobândi o **metodă**.

Metodă înseamnă **cale**, **drum**, **procedeu** sau **ansamblu de procedee** prin care se poate ajunge la cunoașterea obiectivului, la descoperirea propriilor soluții la orice situații și probleme, la propriile adevăruri, obiective și subiective, despre lucruri.

Învățământul de artă, și mai cu seamă cel de artă dramatică, se găsește în permanență, în practica de fiecare zi, prin natura sa specifică față în față cu aspectele complexe și extrem de delicate – uneori insolubile – pe care le generează **opозиția dintre funcțiile învățământului și cele ale științelor**, pe care le-a relevat marele atomist francez Louis de Broglie în conferința **Cercetare și învățământ**: „**Opoziția fundamentală între atitudinea cercetătorului științific care, prin însăși natura spiritului său, este întotdeauna preocupat de descoperirea unor lucruri necunoscute încă și preferă să pună la îndoială pe cele ce treceau drept bine stabilite și atitudinea profesorului care, predând ceea ce se știe sau ce crede că știe, după un program ce îi este impus sau pe care singur și l-a trasat, tinde, urmând o înclinare naturală, către un anumit dogmatism**”¹.

Rostită încă în 1959, această importantă frază se întemeiază pe o idee enunțată de Ch. Péguy cu o jumătate de secol mai devreme.

Chiar dacă problema incompatibilităților dintre principiile învățământului instituționalizat, cu precădere cel din domeniile

¹ Louis, de Broglie (descoperitorul undelor asociate particulelor în mișcare), „Certitudinile și incertitudinile științei”, Editura Politică, București, 1986, pag. 233.

creative, în care nu se formează „specialiști”, ci personalități creatoare, deși a fost denunțată încă acum un secol, reacțiile de regândire și reorganizare a acestor instituții au fost sporadice și fără efecte majore.

În învățământul artei dramatice, doar școlile care și-au putut asigura o totală autonomie și s-au putut organiza numai pe criterii specifice, începând cu spațiul, climatul ambiental specific, și terminând cu principiile, ideile, tezele, concepțiile, criteriile și procedeele, cu un cuvânt **metodele** adecvate pentru îndeplinirea unui ideal pedagogic, clar definit, și estetic în ultimă instanță, doar acestea au reușit să depășească incompatibilitățile cronice de care suferă în continuare, cu momente de criză acută, școlile instituționalizate pe vechile modele.

Nu se înțelege, din păcate, de către instanțele decizionale sau de către profesioniștii fără pregătire și experiență pedagogică, că studiul artei actorului are nevoie de un climat specific, de o ambianță adecvată, că această pedagogie nu este **predare și preluare (învățare în sensul direct al cuvântului)**, ci **cercetare și descoperire**, proces de **autodescoperire și autocunoaștere**, e un proces de **inițiere**, și de **despecializare** de obișnuințele comportamentale convenționale, dobândite în familie, în școală, în societate, dominate de ideile preconcepute, mai cu seamă cele referitoare la **teatru și actorie**.

Formarea e un delicat proces de recuperare a **totalității umane**, a întregului potențial individual, un complex formator de noi deprinderi, specifice unei activități de performanță spirituală și psihofizică, de depășire a limitelor omului comun.

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 statice și subiectele dinamice, vii, precum și la evenimentele din mediul înconjurător, în relația permanentă cu dinamica situațiilor „obiective” și „convenționale” 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.

Cu alte cuvinte, ea înseamnă **cercetare și experimentare** practică, pentru însușirea în primă etapă a **mecanismului** specific prin care se realizează transformarea ficțiunii, a convenției în realitate psihologică concretă, obiectivă.

Temele de exercițiu, **rolul**, sunt convenții, **sisteme** semiotice (texte) ce se comunică literal, pe care actorul și le asumă și, prin imaginația substitutivă, le transformă în **sisteme materiale**, în realitate sensibilă, concretă, obiectivă și dinamică, exprimată comportamental. Acesta este, spus foarte simplu, primul nivel al **miracolului** scenic, ce constituie obiect de experimentare în atelierul de arta actorului.

„Numai perceperea fenomenelor face posibilă creația”¹, ne previne Henry Wald. Aceasta înseamnă că importanța cunoașterii teoretice nu poate fi minimalizată. Exemplul cel mai concludent în această privință ni-l oferă „divinul” Leonardo da Vinci care, deși avea obiceiul să afirme „*La sperienza non falia mai*” („Experiența nu mă amăgește niciodată”) și deși se considera „un om fără studii”, era convins de prevalența teoriei asupra practicii: „Trebuie mai întâi să descrii teoria, apoi practica”, „Știința este conducătorul, iar practica

¹ Henry Wald, *L'Expresivitatea ideilor*, Cartea Românească, București, 1986, pag. 262.

reprezintă soldații”, „căci întotdeauna practica trebuie să fie construită pe o teorie bună”¹.

Iată de ce, oricât ar fi de dificilă, întreprinderea de a aduna într-o lucrare idei, ipoteze, definiții – chiar incomplete – care să slujească închegării unei posibile teorii coerente a artei actorului, pentru depășirea empirismului încă dominant în școlile de artă dramatică, constituie motivația riscului asumat pentru acest demers teoretic.

III. CE ESTE ARTA ACTORULUI

Dificultatea răspunsului decurge din impostura întrebării.

Modul de a gândi care a generat întrebarea nu e convenabil principiului logic pe care se întemeiază lucrul despre care se întreabă.

Căutând o explicație la constatarea că încercările de a dobândi un răspuns corect și cuprinzător la întrebările **Ce este teatrul?** sau **ce este arta actorului?**, deci de a formula o definiție, o construcție conceptuală, despre esența acestor lucruri, n-au fost reușite, descoperim în ultimul capitol al lucrării **Modalitatea estetică a teatrului**, de Camil Petrescu, un răspuns calificat: „La capătul acestei cercetări, în care am urmărit istoric esența teatrului, trebuie să recunoaștem că un concept valabil formulat, care să traducă adevărat această esență, nu am putut dobândi. Dimpotrivă, impresia e că mai curând am rămas cu sentimentul că asemenea concept nu e nici posibil, cel puțin pentru gândirea științifică de azi”¹.

După ce analizează punctele de vedere ale unui impresionant număr de creatori, esteticieni, istorici de teatru, filozofi, printre care Shakespeare, Goethe, Lessing, Joseph Gregor, Max Déssoir, Diderot, Brémont, Julius Bab, Chronegk, Reinhardt, Stanislavski, Hagemann, Hartmann, Bergson, Husserl, Paul

¹ Camil Petrescu, „Comentarii și delimitări în teatru”, Editura Eminescu, Colecția Thalia, București, 1983, pag. 193.

Valéry, Gordon Craig, M. Geiger, Piscator, Tairov, Kierbül-Petersen, Meyerhold și alții, concluzia lui Camil Petrescu este definitiv sceptică: „Poate incertitudinea rezultatelor, arătată prin cercetarea critică de față, vine și din faptul că se judecă nediferențiat. Vom observa astfel că întrebarea despre ce este arta teatrului trebuie să devie pe deoparte – Ce este teatrul? – așa cum există la capătul unei evoluții esențiale, căci repetăm că aci nu ne interesează devenirea istorică pur și simplu, ci evoluția intuirii esenței, iar pe de altă parte întrebarea – Ce e arta teatrului? Strict teoretic, nici asta n-am putea-o face, fiindcă în Știința generală a artei, de pildă, ni s-ar recomanda o soluție tocmai pe dos”¹.

Constatarea de mai sus nu este singulară. Există mai multe abandonuri mărturisite, cu aceeași probitate cărturărească, și altele disimulate printr-o abilă schimbare a direcției cercetării spre obiective mai lesne de atins, cum sunt descrierile varietăților, istoricizarea, eseistica, memorialistica etc. Nu poate fi minimalizată utilitatea și a acestor genuri de lucrări, pentru cunoașterea cât mai cuprinzătoare a domeniului, însă cunoașterea erudită e diferită de cunoașterea **esențială** pe care o căuta Camil Petrescu și de care are nevoie practicianul, mai cu seamă cel aflat în formare și care, pe lângă aptitudini, pasiune și dorința de a învăța, resimte o foame imensă de cunoaștere, teoretică și practică.

Dar, pe „divagații entuziaste despre artă (și pe) mari sboruri repezite în zenitul impreciziei” nu se pot întemeia certitudini. Ele nu se obțin din „reveria leneșă”. Competența efectivă se formează cu „noțiuni clare, înlănțuite după o ordine sistematică”².

¹ Ibidem, pag. 194.

² Citate din T. Vianu, „Studii de filozofie estetică”, Editura Casa Școalelor, București, 1939, pag. 136.

Dar îndoiala față de valoarea sistemelor teoretice e din păcate cvasigenerală, cu deosebire în câmpul practicii teatrale.

Această stare de lucruri a fost agravată în mediile culturale în care anumite teorii și sisteme, cum e cel al lui Stanislavski, de exemplu, au fost impuse forțat, ca unice căi de rezolvare a problemelor specifice din domeniul atât de divers cum e teatrul.

Dogmatizarea unei teorii provoacă, printre alte reacții inverse, neîncrederea în oricare încercare de sistematizare.

Dar, deși în sistemul lui Stanislavski există multe principii pe care școlile de teatru din zone geografice în care libertatea de creație nu a avut de suferit de pe urma terorii ideologice le-au preluat și aplicat cu mari beneficii metodologice, la noi, fie din pricina traducerilor neadecvate a termenilor și a preluării și aplicării simpliste, incorecte, fie din instinctuala rezistență la ceva impus, ideile sistemului au fost preluate **formal**.

Principiul **Unității organice**, dintre viața interioară, a psihicului omenesc, și cea exterioară a trupului, ca și **metoda acțiunilor fizice** sau **magicul dar dacă** constituie teze fundamentale ale acestui sistem, care au depășit cu mult un aspect particular, restrâns, de pedagogie a artei actorului și au avut de jucat un rol important în cunoașterea și evoluția artei teatrale a secolului XX.

Îndoiala în valabilitatea unui sistem provine și din faptul că, așa cum explică Tudor Vianu, „Sistemul este o întocmire teoretică închisă în evidentă divergență cu mișcarea și varietatea vieții” și că „viața se dovedește rebelă oricărei încercări de sistematizare”, că „orice sistem se arată a fi neatent pentru un anumit aspect al lucrurilor, în legătură cu care se încearcă o nouă sinteză sistematică, menită să fie și ea înlocuită cu timpul” și mai cu seamă pentru că „vechiul optimism cartezian nu mai este al timpului nostru. Realitatea nu ni se mai pare în întregime rațională, reductibilă la câteva principii simple și recomposabilă din

ele. Zona iraționalului este pentru noi existentă și ni se pare destul de largă. Ceea ce este dat și este neanalizabil, originalitatea feluritelor aspecte ale realității, a căpătat pentru noi o importanță atât de mare, încât posibilitatea de a stăpâni rațional un întreg domeniu al ei, adică tocmai aceea care garantează sistemul, a devenit cu totul problematică.”¹

Dar marele profesor restabilește echilibrul în aprecierea valabilității sistemului, avertizându-ne asupra caracterului colectiv și istoric al științelor: „Vremelnicia sistemelor nu poate fi o dovadă serioasă împotriva valabilității lor. Faptul că adevărul unui sistem este la un moment dat înlocuit arată cel mult că rolul lui este încheiat, dar nu că nu a jucat nici un rol și nu a avut nici o valoare”.²

Revenind la concluzia atât de categorică a lui Camil Petrescu: „Un asemenea concept nu e nici posibil”, se impune întrebarea dacă și explicația cauzelor acestei imposibilități decurge dintr-o cercetare la fel de riguroasă, sau dacă nu cumva nici acest lucru nu a fost posibil deoarece presupozitia „unghiul de vedere”, de la care s-a pornit în cercetare, fiind nepotrivită cu natura obiectului, a condus la acest eșec, recunoscut ca imposibilitate a „întuirii esenței”.

Oricum, absolutizarea imposibilității formulării unui concept este, după părerea noastră, la fel de inacceptabilă ca și absolutizarea unui unic punct de vedere.

Ne aflăm puși în fața a două tipuri de motivații rezultând fiecare dintr-un alt mod de a gândi. Se dezvăluie o inconsecvență logică din care e firesc să rezulte numai imposibilități.

Prima motivație se referă la ontologia obiectului, care prin natura sa nu va putea fi cunoscută vreodată, iar a doua motivație

¹ Idem, pag. 136, 137, 138.

² Idem, pag. 138.

poetica a...

rezultă din cercetarea din perspectivă istorică (pe criterii vremelnice, cu valoare limitată în timp), pe care e clădită cunoașterea unui domeniu, de exemplu pe principiul determinismului, al cauzalității imediate, care, după cum vom vedea, este în totală inadecvare cu natura specifică a obiectului care ne interesează.

Reiese, deci, că pricina din care **un concept valabil formulat care să traducă adevărat această esență** nu a putut fi dobândit, nu e din cauza fenomenului propriu-zis (obiectul „arta actorului”) și nu e determinat de natura acestuia, ci pur și simplu din nepotrivirea dintre mentalitatea și mecanismul logic cu care s-a operat asupra lui.

Cu alte cuvinte, neconcordanța dintre presuposiție și natura obiectului poate constitui cauza „imposibilității” dobândirii unei definiții satisfăcătoare a acestui obiect.

Continuitatea tezelor și ideilor filozofilor și i esteticienilor care au urmărit să clarifice metodic **natura operei de artă și producerea ei** se întemeiază pe convingerea că și în artă trebuie să existe, ca și în științe, „structuri obiective”, în opoziție cu cei care susțin că teoria nu e creatoare etc, idei care au născut o întreagă literatură orală deprecitoare și ironică la adresa teoriei în anumite domenii. Transmisă din generație în generație, semănând confuzii în gândirea comună și, cu atât mai grav, în mediile de specialitate, „**produce, în toate aceste împrejurări, o confuzie între obiect și cercetare, între felul valorii unuia și al celeilalte, caracteristică pentru starea de primitivism a tuturor disciplinelor. Tuturor amatorilor și fanaticilor li se poate răspunde că cercetarea artei nu este același lucru cu arta însăși și pentru a ridica reflecția asupra artei la înălțimea obiectului ei, se cuvine a o dezvolta până la țintele ultime ale oricărei reflecții teoretice**”.¹

¹ Ibidem, pag. 126

Dar, conform unor opinii recente, cunoașterea actuală, în toate domeniile și mai cu seamă în cele ale științelor umane, trebuie să se mulțumească „acum și de-a pururi, cu aproximări probabiliste, relativ brute”,¹ deoarece „Ce este accesibil conștiinței sunt rezultatele gândirii, rareori procesele însele”², iar pe noi tocmai procesele ne interesează.

În privința artelor, același autor consideră că „pare ridicol să vorbim de o tratare axiomatică a oricărei arte practice”.³

Realismul necruțător al acestui punct de vedere s-ar părea că ne închide definitiv accesul spre obiectivul nostru, prezentându-se el însuși sub forma unei propoziții definitive, ce nu poate fi contrazisă deoarece procesele creației au, deci, **de-a pururi** (ca și în concluziile lui Camil Petrescu), componentele, momentele, aspectele lor ascunse, insondabile.

În plus, subiecții creatori fiind cazuri particulare neomogene, individualități înconfundabile, unicate, nu vor putea niciodată să se **repete**, nu vor putea să repete nici propriile lor trăiri. Procesele psihice nu se repetă a doua oară, nu pot fi aceleași, nu se pot **tipiza** sau **formaliza**, ele neajungând a fi vreodată identice. Limitele foarte stricte ale unei forme unice care să fie „generalizată” „ar împiedica desfășurările naturale, firești, ale proceselor interioare și în cadrul acestui gen de creație nu pot fi programate, pentru că orice constrângere inhibă procesele spontane iar „**Limitele formei terorizează spiritul**”.⁴

Dar ceea ce ne interesează în cel mai înalt grad și încurajează efortul de sistematizare, chiar și al unor aspecte și momente limitate, parțiale, cu diferite grade de importanță

¹ Patrick Suppes, 79.

² Lucrarea citată.

³ Ibidem, pag. 324.

⁴ Anton Dumitriu, „Istoria logicii”, București, 1975, Editura didactică și pedagogică.

pentru câștigarea unor elemente de cunoaștere și competență în provocarea și întreținerea unor procese autentice, în creația scenică a actorului – în ciuda acestor obstacole, de existența cărora suntem acum preveniți – este ideea cu care chiar profesorul Suppes își continuă fraza pe care am citat-o mai sus: „... **acest mod de exprimare este rațional pentru partea sa sau componenta psihologică și fizică a acestui tip de acțiune**”.¹

În ceea ce ne privește, nici nu ne-am propus mai mult decât „aproximări probabiliste și relativ brute”, conștienți fiind că prin aparatul teoretic de care dispunem – practicieni fiind și nu teoreticieni de profesie – nu am satisface exigențele și rigoarea științifică dacă ne-am propune mai mult.

*

Nepuținței mărturisite de a ajunge la elaborarea unui „concept” „de la care să se poată încerca o teorie coerentă, cuprinzătoare, a fenomenului și care să fie aptă a explica atât natura obiectului artei actorului, în unicitatea sa specifică, indiferent în care din varietățile diversității formale s-ar manifesta, i se alătură imposibilitatea definirii cauzelor ce barează accesul la esența fenomenului și la legile lui obiective. Aceasta nu e determinată de natura însăși a fenomenului, ci de metodele de abordare și mai exact de **presupoziția**, de unghiul de vedere, de la care s-a pornit și care a fost nepotrivit naturii obiectului supus cercetării.

Încadrarea logică, **a priori**, a obiectului într-o categorie de obiecte nespecifice nu este altceva decât o idee preconcepută care compromite din pornire orice intenție de cunoaștere, făcând inutil orice efort. Astfel, încadrarea artei actorului fie

¹ *Idem*, pag. 24

în categoria obiectelor **insondabile**, fie în a obiectelor cognoscibile din perspectiva **determinismului strict** și aplicării naturii lor pe baza logicii clasice, rămâne fără rezultat deoarece natura actorului și a fenomenului specific creației scenice nu se lasă explicată prin mecanismele logicii binare clasice.

Revenind la întrebarea de început (ce **este arta actorului**?), s-ar putea da un răspuns, sau chiar mai multe, cum, de altfel, s-au și dat în decursul istoriei teatrului. Acestea s-ar dovedi însă tot atât de nemulțumitoare pentru cel ce întreabă, pe cât de stânjenitoare pentru cel întrebat, pentru că, oricât ni s-ar părea de ciudat, **arta actorului** nu se lasă explicată, în totalitatea sa, raționând conform logicii clasice, deoarece, după opinia noastră, „**calcă principiul identității și al noncontradicției: un lucru este ceea ce este, neputând să fie și în același timp să nu fie**”.¹

Consecința e limpede, cercetarea naturii actorului și a esenței artei sale pe baza logicii aristotelice nu conduce la rezultate mulțumitoare. Trebuie găsită altă cale.

Referindu-se la mecanismele logice ale civilizațiilor primitive, prof. Anton Dumitriu arată că acestea pun în evidență lucruri **surprinzătoare și ciudate** pentru mentalitatea noastră.

Oare acestea n-ar putea constitui punctul de pornire pe **acea altă cale**?

¹ Anton Dumitriu...

IV. ARTA ACTORULUI ȘI MECANISMELE LOGICE

Din păcate, mentalitatea, mecanismele logice au jucat un rol mai puțin relevant în viziunea și cercetările celor care au scris despre actor și arta sa. Astfel, chiar în cazurile în care funcțiile gândirii nu au fost ocolite, acestea au fost abordate dintr-o perspectivă care, în mod ciudat, deși urma să le dea o maximă importanță, le-a redus la condiția unor componente instrumentale, la condiția de mijloace, de simple unelte.

Situată în opoziția „rațiune-simțire”, într-una din cele mai importante scrieri teoretice despre arta dramatică, „Paradox despre actor”, de Denis Diderot, rațiunea devine unul din termenii unei alternative, din care rezultă că aceasta poate fi înlocuită cu „altceva”, de o importanță și valoare oarecum egală cu ea.

Cu alte cuvinte, abordând problematica gândirii în cadrul fenomenului creației actricești din perspectiva logicii clasice, ori **rațiune**, ori **simțire**, înseamnă că, numai în unele cazuri, după necesitate sau gust, deci conform unei opțiuni, la temelia actului scenic stă uneori numai **rațiunea**, iar alteori această funcție fondatoare o poate îndeplini **sentimentul**. Unul din cei doi termeni nu numai că nu poate lipsi, ci mai mult, logica clasică binară nici nu poate admite ca un lucru să fie ambii termeni deodată.

Prin această logică se explică natura tuturor lucrurilor care există: rigoarea gândirii filozofice a lui Diderot a încadrat **din**

oficiu, apriori, deci prin gândire logică, întreaga problematică a creației actorului, deoarece legile logicii l-au obligat să opteze pentru unul dintre termenii alternativei: arta actorului nu putea fi decât ori rațiune, ori simțire, pentru că „**Un lucru este ceea ce este**”, cum cere principiul identității, iar cel al noncontradicției decretează că un lucru nu poate „**să fie și în același timp să nu fie**”.¹

Astfel, iată, arta actorului ajunge pentru Diderot – tocmai din rigoare logică și exces teoretic – ori **rațiune**, ori **simțire**, a treia soluție neexistând. „**Tertium non datur**”.

Timpul în care a trăit Diderot era timpul triumfului **ideilor clare și demonstrabile**, al micilor percepții, al **principiului certitudinii**, al **cauzalității imediate**, al **determinismului strict**, iar pentru marele enciclopedist lucrurile și fenomenele a căror natură nu poate fi explicată azi prin alte forme logice, scăpate din chinga „**terțiului exclus**”, ar fi fost considerate în afara logicii, aberații.

A întârzia regândirea întregului aparat teoretic pornind de la încadrarea actorului și a artei lui în alte posibile mecanisme logice, a căror valabilitate a fost probată experimental și matematic și ale căror legi explică și reglează fenomenele atomice și subatomice, care corespund conceptelor relativității restrânse, logicilor dinamice contradictorii, ale probabilității, teoriilor, incertitudinii și incompletitudinii, și care se potrivesc cel mai bine, cum susțin oamenii de știință, fenomenelor psihice și ale spiritului, ar însemna să ratăm șansa scoaterii artei actorului din imperiul „**inefabilului**”, din categoria lucrurilor și fenomenelor „**insondabile**”, ar însemna să ne resemnăm la concluzia formulată de Camil Petrescu și ar trebui „**să recunoaștem că un concept valabil formulat, care să traducă**

¹ *Idem*, pag. 18, 19.

adevărat această esență nu am putut dobândi” și să rămânem și noi „cu sentimentul că asemenea concept nu e nici posibil”.

Prin cuceririle științifice, astăzi este nu numai posibil, ci și obligatoriu să considerăm logic faptul că arta actorului poate fi în mod cert **mai multe lucruri deodată**, că acum se cunosc mecanisme logice ce explică natura unor lucruri care au fost de neconceput prin logica clasică binară.

Azi se știe că există mecanisme logice ale căror principii acceptă ca un lucru să fie ceea ce este și totodată să nu fie, să fie ceva și în același timp să fie și **altceva**, să fie **ceva** ce nu e nici prezență concretă, nici absență absolută, deci să fie două sau mai multe lucruri deodată, deci, contrar logicii clasice, să existe și a treia soluție logică, și a patra, și a cincea etc. Pentru noi, arta actorului este două lucruri în același timp: **și rațiune și simțire**. Actorul în momentul creației autentice este o persoană cu două sau mai multe identități.

Decurge o concluzie simplă, dar care dă de gândit: **actorul** și-a întemeiat dintotdeauna credința în mod natural și pe un alt tip de gândire, pe un alt mecanism logic decât logica clasică binară, pe o mentalitate aparte, care a făcut posibilă depășirea limitelor impuse de logica formală, fără ca neapărat acest fapt să poată fi conștientizat și explicat.

V. ARTA ACTORULUI ȘI STRUCTURA LOGICĂ A MENTALITĂȚII PRIMITIVE

Oamenii de știință au arătat că evoluția inteligenței umane nu a fost nici unică, nici lineară.

Omenirii îi corespund tipuri diferite de mentalități, conform cu spațiul, cu **orizontul stilistic** în care s-au dezvoltat comunitățile omenesti.

Pornind de la ideile școlii sociologice franceze, reprezentanții ei notorii E. Durkheim și apoi L. Lévy-Brühl consideră că „la tipuri sociale diferite vor corespunde mentalități diferite”.¹

Deși ei găsesc nepotrivită această denumire, marele profesor de logică Anton Dumitriu definește **mentalitatea primitivă** ca pe o „**structură intelectuală a omului care trăiește în societățile organizate primitiv**”, arătând că „logicitatea” mentalității primitive „este guvernată și ea de anumite idei și reguli logice, deși nu sunt explicite”, că „gândirea primitivă folosește reprezentări colective în care intră o mulțime de elemente afective și motorii” și că aceste elemente formează o anumită obișnuință „care devine o structură mentală și face ca însăși percepția primitivului să fie orientată altfel decât a noastră”.²

¹ Idem.

² Ibidem.

Caracteristicile pe care Lévy-Brühl le descifrează în modul de funcționare a mecanismului structurii logice primitive constituie repere de o deosebită importanță pentru o nouă cale de acces spre cunoașterea naturii actorului și a fenomenului de creație specifică lui.

Lévy-Brühl enunță o **lege a participației**, conform căreia lucrurile și fenomenele nu sunt legate între ele doar prin legături exterioare, vizibile, „colaterale”, ci și prin ceea ce e comun tuturor lucrurilor, dar e invizibil și „se reflectă în reprezentările comune”.¹

Noțiunea de **participație** e greu de explicat. Socrate, în dialogul **Parmenide** de Platon, mărturisește, jurându-se pe Zeus, că nu i-ar fi ușor să o explice.

Cum funcționează legea participației ?

Folosindu-se de exemplul oferit de descoperirea unui trib din jungla braziliană, Lévy-Brühl arată că exploratorii au rămas foarte surprinși când membrii tribului „**Bororó**” declarau că sunt Bororó, dar afirmau cu aceeași convingere că sunt și „Arara”, adică papagali roșii care trăiesc în acea regiune.

S-a constatat, explică profesorul Anton Dumitriu, că „ei **afirmă că sunt de fapt, esențial și actual, papagali Arara**”.² Nu este deloc vorba de o vorbire simbolică, despre o legătură totemică dintre ei și papagali, cum am înțelege noi acest lucru, ci de una **substanțială**.

Lévy-Brühl explică modul de a concepe relațiile logice de acest tip, de neînțeles, bizare pentru noi, prin legea participației pe care o enunță în „**Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures**” astfel: „În reprezentările colective ale mentalității primitive, obiectele, ființele, fenomenele pot fi, într-un

¹ *Ibidem*.

mod de neînțeles pentru noi, în același timp ele însele și altceva decât ele însele”.¹

În legătură cu cea de-a doua caracteristică a gândirii primitive pe care Lévy-Brühl o definește ca „prelogică”, profesorul Anton Dumitriu arată că: „mentalitatea primitivului nu este antillogică, ea funcționând în general ca și cea a omului civilizat, dar mecanismul gândirii lor funcționează uneori pe baza unor elemente cu totul străine de mentalitatea noastră”.

De asemenea, e de subliniat că funcțiile mentale ale primitivului se bazează „pe alt material, care nu apare în funcționarea mentală a individului civilizat”, că „primitivul nu-și formează concepte abstracte propriu-zise, în anumite domenii, ci mai curând imagini, și acestea sunt saturate de elemente psihice care determină anumite luări de poziții destul de bizare”.²

A treia caracteristică a mentalității primitive este „gândirea prin imagini”. Și în această caracteristică găsim elemente suficiente pentru a se permite unele asociații cu modul de gândire a actorului în actul scenic. Față de conceptele noastre care sunt înconjurată de un fel de potențial logic, elementele pe care se sprijină primitivul sunt înconjurată de o atmosferă psihică foarte variabilă, capabilă să deformeze în fiecare clipă imaginile. „Desenele, sculpturile în care se îmbină fragmente de ființe și lucruri diverse, în chip fantastic, dând totuși impresia de întreg, care e adesea sugestivă, oameni cu cap de uliu, animale bizare, păsări cu cap de om, oamenii acoperiți cu pene, dezvăluie o imaginație fertilă și de mare tensiune interioară psihologică, producătoare de obiecte artistice”.³

Tot de la profesorul Anton Dumitriu aflăm că în limbile unor triburi indiene există o bogăție de nuanțe pe care le poate reda limbajul. Chiar sistemul numărării depinde de obiectul ce se numără. În unele limbi nu există „trei”, ci „trei reni”, „trei pești”, sau există un mare număr de cuvinte pentru a desemna diferitele tipuri de mers (33 feluri de a merge și a călca, la tribul Ewe, citat de etnograful german Westermann).¹

Nevoia de expresie concretă, de a exprima particularitățile acțiunii, corespunde nevoii de a se exprima în imagini ca și cum ar picta, sau desena, de a pune în spațiu și în timp.

Profesorul Anton Dumitriu citează concluzia lui Schoolcraft utilă tezei noastre: **„Rezultă că limbile societăților inferioare exprimă totdeauna ideile lor despre obiecte și despre acțiuni în modul cum ele se reprezintă ochilor și urechilor”**.²

De asemenea, concluziile generale ale lui Anton Dumitriu despre gândirea omului care trăiește în societățile primitive sunt concludente pentru diferențele care intervin față de elaborarea mentală a materialului în conștiința civilizatului: omul primitiv se bazează „mai mult pe imagini decât pe concepte abstracte. Aceasta înseamnă că el este articulat într-un mod mult mai direct de realitatea înconjurătoare, așa cum este în legătură nemijlocită cu ea și prin simțurile sale. Realitatea se reflectă în spiritul său ca într-o oglindă”.³

Efectul oglinzii, al răsfrângerii, e procesul psihic, specific pentru „potențialul de vulnerabilitate” al omului și înțeles ca prim material de lucru al actorului.

Față de omul civilizat care „prin abstractizarea continuă a realului, împinsă până la maximum în simbolismul

¹ *Ibidem*.

matematic, s-a îndepărtat de realitatea imediată¹... „primitivul se atașează direct lumii sensibile, trăind-o, pe când civilizatul se detașează de lumea sensibilă, gândind-o.”

Aceasta înseamnă că dacă civilizatului, gândind prin concepte, e capabil să abstractizeze realitatea, s-o transpună în simboluri, s-o calculeze, să ajungă la o asemenea dezvoltare intelectuală încât să poată elabora concepte, primitivul are, în schimb, „o priză asupra materiei, o legătură intimă cu ea, care dă o cunoaștere a unor lucruri ce ne pot apărea surprinzătoare, așa cum sunt unele cunoștințe medicale sau meteorologice”² și care-l predispun la creația unor obiecte de artă, de o frumusețe cu totul aparte.

Cine a crescut la țară și cunoaște din interioritatea lor structurile țărănești le înțelege altfel decât un citadin. Înțelege altfel ritualurile, ca, de pildă, începutul și sfârșitul unor tipuri de activități, aratul, semănatul, culesul, înțelege relația calitativă a omului cu plantele, cu boabele de grâu și porumb, cu fructele, cu uneltele, relația foarte specială cu animalele, cu caii care-l ajută la muncă, cu oile care-l hrănesc și-l îmbracă, cu culorile cerului, cu norii, cu direcția și intensitatea vântului, cu culoarea frunzelor, cu pâinea și cu apa, cu gustul lor, cu schimbarea anotimpurilor, și nu în ultimul rând cu evenimentele ce au loc în familia sa, a rudelor apropiate sau a comunității întregi, cu nuntirea, cu nașterea pruncilor și cu moartea. Între adevăratul viticultor și vița de vie, de exemplu, există o relație afectivă asemănătoare cu aceea a părintelui față de copilul său. Patetismul țăranului, puterea lui de a trudi pe arșită și ploaie, de a muri pentru pământul său, ca și nevoia de a chiui când îl inundă veselia, sau a se tângui glosând cu cuvinte și imagini, sunt expresii ale unui mod specific de a gândi, în care „legea participăției” se manifestă în fiecare gest.

¹ *Idem*, pag. 23

Corolarul tuturor acestor constatări îl constituie ultima și cea mai importantă caracteristică pe care prof. Dumitriu o definește ca **Structura logică polivalentă a mentalității primitive** și care constituie cea mai clară explicație a modului de funcționare a mecanismului gândirii primitive și a legii „participației”.

Pentru a înțelege mai ușor bizara lege a **participației** prin care un Bororó afirmă că e, în același timp, și papagal Arara, Lévy Brûni consideră că acest lucru nu e „normal”, deoarece încalcă principiile identității și ale contradicției logicii clasice, binare. Prof. Dumitriu ne oferă un exemplu din fizica actuală. S-a constatat că electronul – elementul electric constituent al materiei – se comportă în unele experiențe **efectiv** ca o undă, iar în altele efectiv ca un corpuscul, dovedindu-se astfel că electronul are de fapt o natură duală, că e și undă și corpuscul, ceea ce, bineînțeles, „**nu poate fi acceptat în logica clasică, de aceea a trebuit să se recurgă la logicile polivalente, aplicându-se acestor fenomene o schemă trivalentă**”.¹

Astfel, știm că anumite fenomene fizice, neîncadrabile în scheme bivalente, se încadrează foarte bine în scheme polivalente, pentru care principiul „**terțiului exclus**” nu mai este valabil. În logica bivalentă un lucru este sau nu este, a treia posibilitate nu există, „**tertium non datur**”.

După cum am văzut, în logica trivalentă acest principiu nu mai este valabil, deoarece într-un asemenea sistem o propoziție este sau adevărată, sau falsă, sau poate să aibă o altă valoare, care nu este nici adevărul, nici falsul.

Profesorul Anton Dumitriu a explicat modul de funcționare a mecanismelor acestei logici polivalente, făcând astfel posibilă depășirea limitelor de înțelegere impuse de incompatibilitățile logice dintre credințele și comportamentele ce survin în

¹ *Idem*, pag. 24.

mentalitatea primitivului și logica clasică binară a civilizatului. „Soluția care mi se pare în consecință cea mai naturală în cercetarea mentalității primitive este, deci, considerarea acestei mentalități ca având o structură formală polivalentă. Natura unor lucruri în concepția primitivului poate avea o dualitate, esențială, așa cum o are în fizică electronul”.¹

De ce am insistat atât pe cunoașterea formelor logice ale mentalității primitive ?

Pentru că între problematica mentalității primitive și aceea a mentalității și naturii actorului autentic, există caracteristici comune. Lucrul acesta e firesc dacă ne gândim că între acestea există o legătură funciară de continuitate. Reminiscențe ale „gândirii în imagini”, ale „gândirii concrete cu obiect dat”, în imagini „saturate de elemente psihice”, în care prevalează „logica afectivă” și care se manifestă în gândirea actorului în timpul actului scenic autentic, conduc spre necesitatea acceptării unei alte realități și a unor varietăți de forme de gândire, altele decât cele care guvernează gândirea omului obișnuit să cugete numai prin logica formală binară.

În raport cu logica obișnuită, acest mod de gândire se prezintă ca o „meta-logică”, care nu e nici „pre-logică”, nici „antilogică”, ci o „altfel” de logică – cum spune magistrul – prin grila căruia lucrurile și fenomenele capătă sensuri noi, neașteptate.

VI. ARTA ACTORULUI ESTE UN MECANISM LOGIC SPECIFIC

Pentru oamenii societăților arhaice, explică Mircea Eliade, lucrurile sunt ceea ce sunt, un copac, o piatră, un tunet, dar în același timp acestea sunt și **altceva**, și anume semnul materializat al forței care le-a creat, ceea ce înseamnă că, pentru ei, obiectele realității au și o altă dimensiune, invizibilă la prima vedere, ascunsă, plină de mister, din descifrarea căreia decurge ceea ce este aspectul cel mai important pentru acele lucruri, „esența lor”, sensul „mai real” al ființării lor, adevărul **totalității** pe care o reprezintă și în care se includ.

În aceste condiții, explicarea acestor lucruri e întotdeauna în relație foarte strânsă cu originea lor. Aceasta înseamnă un **alt mod de a fi** în lume, înseamnă a vedea lucrurile din perspectiva unei experiențe specifice, a unei credințe și mentalități care le dă o altă dimensiune.

Astfel, orice acțiune a omului societăților arhaice e precedată de acte simbolice, de **reiterarea** mitului genezei. **Medicinman-ii** (tămăduitorii bolilor) înainte de a aplica tehnicile de lecuire, pentru a-și asigura succesul, **recitau** istoria genezei bolii. Textele pe care le rosteau șamanii – inițiații – urmează același procedeu. E un mod al omului credincios, religios de a da substanță și semnificație fiecărui lucru, fiecărei acțiuni, fiecărui gest. Credința e o cale spre substanță.

Conform opiniei lui Mircea Eliade, deosebirea dintre sacru și profan constă tocmai din prezența sau absența semnificației.

Sacru e tot ce are semnificație, iar profan e tot ce nu are semnificație. Misterul cu care sunt astfel încărcate obiectele realității e o formă de potențializare a lor cu attribute care s-ar putea actualiza oricând, dacă s-ar îndeplini condițiile necesare. E o modalitate de gândire pe care o putem întâlni și în reprezentările colective ale comunităților țărănești care și-au conservat miturile, obiceiurile, credințele conform cărora își ordonează ciclurile vieții și dau sens acțiunilor și comportamentului lor.

Obiectele realității vizibile au, după cum s-a văzut, și o dimensiune **invizibilă**. Rilke spunea: „In Jedem Ding ist ein Gefangener” (în fiecare lucru e un prizonier). Acest „prizonier” e de fapt dimensiunea invizibilă a lucrurilor care se constituie într-un potențial virtual, într-o **POSIBILITATE**.

- Ce îl interesează în cel mai înalt grad pe artistul autentic ?
- Să-l elibereze pe „prizonier”.
- Ce sens și ce obiectiv final ar trebui să îndeplinească o bună școală de artă dramatică ?
- Să îndeplinească toate condițiile necesare pentru ca **posibilul**, **arheii** fiecărui student să devină realitate, să se real-izeze, să se actual-izeze.

Filozoful francez Henri Bergson consideră că omul comun vede doar ceea ce îl interesează, ce îi este necesar (când avem nevoie de palton, de pildă, vedem toate paltoanele care „defilează” prin fața noastră, căutăm paltoane în toate vitrinele).

Natura omului artist „vede” și lucrurile de care nu are neapărat nevoie, un răsărit sau un apus de soare, un nor, o culoare, vede sau chiar „aude” cum crește iarba sau cum cade o frunză. Conform acestei ipoteze, cel mai mare artist e cel căruia nu-i scapă nimic, cel care vede „tot”.

O piatră e doar o piatră până devine „armă”, spune Martin Heidegger.

Deci, piatra poate deveni și „altceva” în același timp, piatra poate fi două lucruri deodată. Dar piatra poate deveni, prin utilizare, deci prin acțiune umană, și trei lucruri în același timp: piatră, **obiect artistic** (o sculptură) și **obiect uzual** (o scrumieră sau sfeșnic etc.) și **armă** (corp delict).

Acest mod de a gândi, care contravine logicii obișnuite, bivalente, și care utilizează o schemă logică **polivalentă**, corespunde mentalității actorului. El crede și chiar poate fi două lucruri deodată. El și **altcineva**.

Conștient sau nu, actorul nu operează tot timpul cu logica **polivalentă**. El se slujește și de schema logică clasică mediteraneană, bivalentă, dar, fără convingerea că și în el există un **prizonier** (dublul său) sau chiar mai mulți **prizonieri** (alteritățile sale multiple), **mania** sa (**nebunia lui sacră**), geniul său, nu s-ar putea împlini.

Deci, punctul inițial care conține **tot** și din care se nasc toate, principiul fondator al artei actorului este această mentalitate care funcționează pe baza schemei logice polivalente care acceptă și explică logic, coerent, **natura multiplă polivalentă a actorului autentic**. El este artistul și opera sa, în același timp. Este artistul și personajul, cetățeanul X și personajul Y. Pe parcursul actului scenic autentic, actorul e și persoana sa (civilă) și Hamlet sau Richard, ale căror concepte, moduri de a gândi și le-a asumat.

De aici decurge în mod necesar o propoziție – ipoteza noastră – care conține întregul adevăr despre fenomenul creației specifice a actorului și care poate fi demonstrată în oricare din momentele cheie ale proceselor de creație autentică:

ARTA ACTORULUI ESTE UN MOD DE A GÂNDI.

ARTA ACTORULUI ESTE ÎN PRIMUL RÂND UN MECANISM LOGIC SPECIFIC.

Abia în ordine secundă arta actorului e un mod de „a face”.

VII. O NECESARĂ REDEFINIRE

În lumina acestor propoziții de întemeiere a tezei noastre, sensul noțiunii **actor** – „**cel care acționează**” – , învățat din vechile manuale și oferit de dicționare, decurgând din vorbele latinești **actio-actionis** – **a acționa**, și **ago-agere** – **a face**, – **cel care face**, este vag, superficial, deoarece nu explică tipul de acțiune specifică pe care o îndeplinește actorul creator. Această explicație etimologică e insuficientă, incompletă, nu corespunde sensului fenomenologic al actului pe care îl realizează actorul în procesul scenic. Se impune o operație de regândire a raportului dintre noțiune și sensul ei.

Lexicul comun abundă în aproximații. Vorbirea **în general** domină vorbirea comună.

Limbajul de specialitate nu-și poate îngădui o inexactitate semantică de tipul **actor** – **cel care activează**, pusă în circulație de „Dicționarul Enciclopedic Român”¹, făcând dovada unei crase incompetențe în materie.

Partea din cuvânt care se referă la ceea ce este lucrul pe care îl face actorul în scenă este **act**.

Actorul **realizează** (aduce în **real**) **actualizează** – **înfăptuiește** – sens desprins din alternativa aristotelică în care se află toate lucrurile: în **potenția** sau în **acto**.

Actor este, deci, cel care **ACTUALIZEAZĂ** potențialități **virtuale latente**, din sfera posibilului.

¹ *Dicționarul Enciclopedic Român*, Ed. Politică, București, 1962, vol. I.

În teatru, „actorul” autentic înfăptuiește, realizează (aduce în sfera realului ceea ce e doar **potențial**), deci actorul **actualizează** virtualități latente din sfera posibilului propriei sale individualități polifonice.

„Personajul” din textul dramatic este un model posibil ce ni se comunică prin semne literale, deci nu e decât un sistem semiotic. Pentru a deveni un **sistem material**, viu, acesta trebuie creat, **întruchipat**, adus în actualitate, **realizat, actualizat**.

Actualizarea este acțiunea specifică, procesul înfăptuit de actor sau, mai precis, fenomenul care se petrece cu propria sa ființă.

Astfel, se închide orice posibilitate ca sub noțiunea **actor** să mai continuăm a crede că orice fel de acțiune ce are loc pe o scenă poate fi asimilată cu îndeplinirea **rolului** specific al actorului, și cu atât mai puțin cu **creația** autentică. Sensul noțiunii „actor”, pornit din relația etimologică **actio-actionis** – **cel care acționează**, rămâne un sens slab, vag, vehiculat în vorbirea comună și, prin preluare necritică, în limbajul de specialitate.

Sensul ultim, rostul, **ROLUL** pe care îl îndeplinește actorul în scenă este acela de a **crea**, de a **aduce în real**, din sfera **posibilului**, **arheii**, potențialitățile virtuale, sensul de a elibera **prizonierul** din propria sa ființă și din lucrurile care-l înconjoară.

Filozoful Constantin Noica explică „arheul”, de semnificația căruia era preocupat Eminescu, arătând că acesta e o **posibilitate** care așteaptă condițiile prielnice pentru a intra în real. «În felul cum îl concepe el, (M. Eminescu, n.n.) arheul este o structură sau un pachet de posibilități structurale, care stau să treacă în sânul realității, dacă aceasta oferă condiții favorabile realizării lui. Iar ceea ce merită a fi subliniat este tăria lui de a fi într-un anumit fel „și numai așa”».¹

¹ C. Noica, „Introducere la miracolul eminescian”, București, 1994, Ed. Humanitas, pag. 339–340.

Acestea toate nu se pot împlini, nu pot „trece” în realitatea obiectivă, dacă nu subzistă în identitatea actorului, în fundul saltarului minții lui, în matricea gândirii lui, în zona lor de așteptare, loc din care întâmplător, în câte un ceas de criză a spiritului, arheul jignit apare dintr-o dată în realitatea perfect organizată dacă s-au creat condițiile apariției lui, dovedind că nu sunt simple improvizații ale realității.¹

Artă actorului se află în raport direct și strict cu ființa, cu ființarea, cu devenirea, un raport controlat de „o conștiință a conștiinței” (expresia aparține lui St. Lupasco).²

Artă actorului, în adevăratul ei sens, atunci când fenomenul e autentic, e experimentarea **devenirii întru ființă**, conform formulării lui C. Noica, ce se oferă vederii și în a cărei globalitate nu se mai poate deosebi **realul de posibil, actualul de potențial, concretul de abstract, conștientul de intuitiv, raționalul de irațional**. Atunci, totalitatea naturii umane contradictorii a actorului se revarsă într-o **globalitate procesuală, probabilistă**, ce zădărnicește orice tentativă de autoobservație, de control și cenzură pe care de obicei o execută rațiunea discursivă, deoarece, așa cum arată T. Vianu, „**subiectul nu se poate observa pe sine în timp ce lucrează**”,³ și atunci nu e posibilă nici o imixtiune a rațiunii discursive pentru a impune o soluție, o alternativă preconcepută, elaborată

¹ Idem, pag. 340.

² St. Lupasco, „Logica dinamică a contradictoriului”. Ed. Politică, București, 1982, pag. 361.

³ Tudor Vianu, „Introducere în Teoria Valorilor”, Ed. Cugetarea - Georgescu Delafras, București, 1942, pag. 18-19. „Actele nu pot fi descrise pentru că nu poate fi descris decât ceea ce poate fi observat. Nu pot fi însă observate decât sau obiecte (configurații statice) sau acte (proces) a căror desfășurare este mai lentă decât actul observației înseși. Mișcarea unei roți având o viteză superioară vitezei percepției nu poate fi observată”.

dinainte, decât cu riscul de a strica întregul angrenaj al autoreglării spontane, a „devenirii” procesului creator.

Spre deosebire de opticile care consideră **interpretarea** replicii, a cuvântului, tonul, gestul, atitudinea și mișcarea drept materia creației actorului, marile școli de artă dramatică ale secolului XX, începând cu **sistemul** lui Stanislavski, sau „Metoda” lui Lee Strasberg, ca și căutările lui Tairov, Meyerhold, Michael Cehov, Kedrov, Gorceakov, Knebel, Michel St. Denis, Charles Dullin, Luis Jouvet, Michael Redgrave, Grotowski și mulți alți creatori și pedagogi de teatru, au pus la temelia muncii actorului **principiul și metoda**. Astfel, **principiul unității organice** dintre viața psihică și cea fizică a actorului formulat de Stanislavski, a fost preluat și dezvoltat de toți cei care au urmărit să descopere căile spre **acel centru unic** al creativității actorului care, o dată activat, declanșează în chip natural, fără efortări speculative, fenomenul miraculos prin care se împlinesc toate aspectele creării și recreării personajului viu, ca rezultat al unor procese firești de reglare și autoreglare endogenă, determinate și întreținute de un principiu fondator corect formulat într-un **concept** specific personajului asumat de actor.

Problema, deci, nu este **ce** sau **cum face** actorul, ci **ce i se întâmplă** în mod esențial pe parcursul actului scenic.

Între „**i se întâmplă**” sau **nu i se întâmplă nimic esențial** stă deosebirea dintre **adevăr** și **fals**, între autenticitatea și artificialitatea actului scenic. Actorului care joacă **actoricește** totul nu i se întâmplă nimic important **omenește**. El nu creează, nu descoperă ceva necunoscut și imprevizibil până în clipa creației, el **pre-face** și se **preface** pe ceea ce este deja cunoscut. Acțiunea sa scenică deci nu are nici o valoare gnoseologică, formativă, de valori noi.

Mentalitatea, mecanismul logic specific personajului, **conceptul** asumat de actor sunt un posibil principiu fondator.

dinamic, în stare să declanșeze imaginația substitutivă ca prima condiție a creativității actricești. Conceptul o dată asumat, actorul nu mai poate proceda **oricum** decât cu riscul de a cădea în compromisurile diletantului, pentru care unicul procedeu e eclectismul și care e termenul opus specificității.

„Conceptul” fiind, de fapt, modul de a gândi al personajului asumat, el constituie totodată și un risc.

Artistul – o dată ce și-a oferit instrumentele gândirii și simțirii, întreg aparatul senzorial, prin transferul de concepte de la el la personaj cu ajutorul imaginației substitutive – nu mai are practic cu ce opera pentru a putea **corecta, îmbunătăți** actele, gesturile, comportamentele pe întreg traseul existențial al personajului asumat, decât cu riscul de a rupe lanțul procesului creator.

E mare și, deci, foarte evidentă, oricât s-ar strădui actorul să o mascheze, deosebirea dintre ceea ce e **adevărat** și ce e fals, ceea ce e autentic și ceea ce e artificial, **jucat**. De cele mai multe ori artificiu, falsul sunt consecința înțelegerii eronate a ideii de „joc”.

Creația autentică e unică, indivizibilă și irepetabilă. Orice reluare e altfel, dar tot într-un fel unic. Aceasta este o consecință a manifestării „globalității”, a spontaneității ca fenomen sincretic specific prin care se relevă **geniul de moment** care se manifestă la orice om când acesta se află în situații limită, când, fără a fi pregătit, **ceva dinlăuntrul lui** îl împinge să facă, sau să spună, exact ceea ce trebuie ca să iasă dintr-o situație critică.

„... teoriile psihologice mai vechi ale înțelesului, construite în întregime pe principii asociaționiste, au fost responsabile de degradarea importanței acordate proceselor probabilistice de asociație din viața mentală a fiecăruia dintre noi. (...) la fel ca majoritatea proceselor noastre de gândire, producerea și receptarea rostirilor verbale nu se

află sub control conștient. Ele pot fi controlate conștient numai momentan și grație unor mari eforturi de concentrare. Într-adevăr, nu numai că procesele de gândire nu pot fi controlate în amănunțime, dar ele nu pot fi nici măcar observate în mod conștient. Eu nu pot să mă autoobserv în procesul de recunoaștere a unei fețe familiare, a unui parfum cunoscut sau a vocii unei persoane pe care o îndrăgesc...

Ce este accesibil conștiinței sunt rezultatele gândirii, rareori procesele însele... mecanisme inconștiente de control care ghidează procesele noastre de gândire utilizează într-un mod esențial principiile asociației, principii cu caracter intrinsec probabilist".¹

Repetarea aidoma, identică, congruentă a comportamentelor e cu neputință. Fiecare reluare e un parcurs nou. Actorul care se încrede în **repetare**, în **stereotipie**, se complăce în autoiluzionare, se minte pe sine și de fapt își neagă talentul. Există o cvasiunanimitate despre faptul că nu ne putem prevedea evoluția lăuntrică.

Intențiile și acțiunile plutesc pe o mare de evenimente aleatorii... Acțiunea este în multe privințe la fel cu a vorbi, în cea mai mare parte a timpului noi nu ne formăm în mod conștient și premeditat expresiile prepoziționale pe care le rostim. Ele se rostogolesc în configurații și dimensiuni neregulate. La fel ca și cei ce ne ascultă, nu știm, de obicei, ceea ce tocmai vom spune până nu am auzit acel ceva spus. Tot așa se întâmplă cu acțiunile și deciziile. Suntem dirijați de trecutul nostru și de hormonii noștri într-un mod pe care nu avem nici o speranță să-l înțelegem conștient. Recunoașterea acestui fapt face parte dintr-o teorie realistă

¹ Patrick Suppes, „Metafizica probabilistică” (X, pag. 260-261), Ed. Humanitas, București, 1992.

a raționalității. Intențiile conștiente pot să constituie constrângeri asupra a ceea ce facem, dar e greșit să credem că acest cazan clocotitor al impulsurilor noastre inconștiente ar putea fi temperat prin introspecție... facem ceea ce facem ca expresie a unor impulsuri care sunt în parte aleatorii și pe care nu le putem înțelege niciodată deplin într-o manieră conștientă”.¹

Creațiile autentice sunt firești, naturale, așa cum le generează principiul lor fondator, așa cum **devin** acestea sub acțiunea legilor **unității** și globalității fenomenelor sincretice, sunt **TOTALITĂȚI** umane dinamice contradictorii, indivizibile și inconfundabile.

Fenomenul creației actorului e un șir de procese unice și irepetabile ce nu pot fi nici reduse, nici **bonificate** prin voință, cum cred „meseriașii” și diletanții, decât cu riscul provocării unor colapsuri care sunt întotdeauna fatale pentru sistemele vii.

*

În unele limbi, artistul de teatru nu este numit actor. Traduse, echivalentele adaugă sensului primele înțelesuri care derivă din funcțiile pe care le are de îndeplinit artistul de teatru.

În limba germană el e **der Schauspiller** (Schau de la Schauen – a privi și **der Spieler** – jucătorul, **jucătorul de privit**).

În franceză, pe lângă **acteur** se utilizează și varianta **comédien**. După părerea marelui actor și pedagog de teatru Louis Jouvet, **acteur** este „artistul de personalitate” care creează personajele „conform propriului său suflet”, adică, după cum se spune în teatru, „aduce toate rolurile la el”, iar

¹ *Idem*, pag. 332–333.

„comédien” este acel tip de artist proteic care-și eclipsează propria personalitate pentru a pune în evidență personajul, actorul care se modifică de la rol la rol încât uneori e de nerecunoscut.

Nici în unele limbi slave nu există numai varianta **aktior**. În limba sârbă, acesta e **glumač**, cel care joacă, nu e teatr ca în rusă, ci **pozoriște** – loc cu scenă, loc de atras atenția.

În limba croată, teatrul se numește **kazalište**, loc de punere, de „rostire”, sau în slovenă, **gledalište**, loc de privit.

Deosebit de instructive pentru noi europenii, pentru înțelegerea mai nuanțată a funcțiilor actorului în actul scenic, sunt asociațiile de sensuri ale cuvintelor din vocabularul teatral al Extremului Orient.

În japoneză „**NO**” înseamnă creier, iscusință, talent, artă, desăvârșire.

Jocul se cheamă **ghei**, iar **gheino** înseamnă măiestrie, **gheika** = artist, **gheikidan** = trupă de actori, **dan** = act, **kidan** = anecdotă, **gheka** înseamnă hrană, **ghekijo** = clădirea teatrului, teatru, iar **ghekido**, înseamnă mânie, furie, distrugere, **ghekirestu** – înverșunare, vehemență, violență, **ghekiretsuna** – vehement, drastic, năvalnic, violent.

În limba de origine a teatrului european, greaca veche, actorii erau numiți **IPOCRITES**. Conform *Dicționarului limbii române moderne* (Ed. Academiei R.P.R., 1958, pag. 392), ipocrit înseamnă omul „care simulează sentimente pe care nu le are; prefăcut, fățarnic”.

Deci, joc, transpunere, gândire, măiestrie, meșteșug, artă, creier, culoare, ipocrizie, mânie, înverșunare, furie, vehemență, severitate, înfrângere, nimicire, dramă, violență sunt sensuri ce se insinuează în înțelegerea, definirea noțiunii ACTOR.

Prin propria sa ființă, actorul pune la încercare capacitatea omului de a experimenta situații de viață și prin urmare capacitatea de a suporta tensiunile înălțării și decăderii, testează

comportamente de eroi și monștri, titani și pigmei puși în situații limită, pentru cunoașterea naturii umane în toată complexitatea ei contradictorie și în diversitatea ei imprevizibilă.

Dar arta actorului nu e unică și unitară.

Ca și inteligența, arta nu a evoluat linear, în decursul timpurilor s-a dezvoltat o mare diversitate de modalități. Și nu e vorba doar de deosebiri determinate de spațiile și orizonturile culturale, „stilistice”, în care s-au produs mentalități specifice și deci și forme specifice de gândire și expresie, ci de deosebiri dintre individualitățile artistice chiar din sânul acelorași comunități, de forța personalităților ce s-au impus ca modele diverse ale aceluiași timp.

Diversitatea formelor de expresie actoricească se îmbogățește cu fiecare mare actor.

Arta actorului se reinventează cu fiecare mare personalitate, iar personalitățile sunt irepetabile. Se spune de obicei că oricine poate fi înlocuit. Nimic mai fals când e vorba de personalități creatoare. O dată cu dispariția unui mare actor, moare și tipul specific de artă actoricească din diversitatea teatrală. Consolarea stă în permanenta renaștere, în reinventarea continuă a modurilor, prin inepuizabila primenire a generațiilor de artiști.

Dar, dincolo de idealismele teoretice, teatrul se confruntă în practica zilnică cu o realitate prozaică în care se înfruntă, spus simplu, două categorii de actori: actori autentici și falși actori, după cum dincolo de diversitatea atâtor forme, tipuri, genuri etc., în ultimă instanță nu există decât două feluri de teatru: teatru „bun” și teatru „prost”. Raportul aritmetic dintre acestea e, mai întotdeauna, din nefericire, în defavoarea teatrului bun.

Tendința judecății comune e de a pune această realitate numai pe seama prezenței sau absenței „talentului”, a vocației naturale, sau, în cazuri excepționale, a geniului.

Dar dincolo de acest prim nivel de judecată, răspunzătoare în cel mai înalt grad de această stare de fapt sunt școlile de artă dramatică, precaritatea, în multe cazuri, a învățământului de formare a slujitorilor teatrului. „Prea adesea se întâmplă ca actorii să-și zidească munca pe deșeuri de doctrină și nu din vina lor, ci din a școlilor mortale care au împânzit lumea.”¹

VIII. UNITATE ȘI DIVERSITATE ÎN ARTA ACTORULUI

Făcând procesul dogmatismului, filozoful german Karl Jaspers arată că: „Adevărul nu este decât în multitudinea adevărilor”, că „fiecare punct de vedere devine fals din clipa în care se consideră unicul valabil, încercând să explice câte sunt prin prisma sa”.¹

Dar multitudinea adevărilor e derutantă, ca și multitudinea modurilor de manifestare a obiectelor și fenomenelor.

Diversitatea din oricare domeniu e deconcertantă, printre altele și pentru că în ea sunt cuprinse, pe lângă modelele autentice, și puzderia de forme degradate, subprodusele, imitația, înlocuitorii, falsurile. Impostura se legitimează, de obicei, cu dreptul la **diversitate**. Nevoia de succes, goana după originalitate amplifică tendința, de altfel permanentă, a principiului **diversității** de a elimina termenul opus, pe cel al **unității**, din conceptul „Unitate în diversitate”, prin care se definesc subiectele și obiectele ce fac parte din aceleași specii și categorii.

În practica teatrală, de pildă, confuzia dintre **arta actorului** și formele inautentice, care doar imită caracteristicile exterioare ale acestei specii artistice, a condus și conduce la mentalitatea

¹ Karl Jaspers, „Texte filozofice”, Ed. Politică, București, pag. 12 și 16.

larg răspândită, chiar și în rândul, de ce să nu o spunem, al profesioniștilor și al unor teoreticieni, fără pregătire specifică, pentru care orice acțiune pe care o persoană oarecare pe o scenă o îndeplinește într-o conformitate aproximativă cu atributele colaterale ale actoriei poate fi asimilată cu arta actorului și adesea e apreciată ca atare cu mult mai multă îngăduință decât în muzică, pentru practicarea căreia toată lumea e de acord că e necesară o pregătire temeinică. Teatrul e domeniul artistic cel mai ușor abordat de amatori, ca și unele jocuri sportive, deoarece obiective ale acestora sunt relativ simple și larg accesibile.

Practicat din plăcere și dezinteresat, amatorismul teatral se constituie într-o formă utilă și specifică de cultură ce merită interes și respect pentru sinceritate. Stângăcia și naivitatea expresiei devin calități prin care s-au perpetuat moduri specifice comunităților culturale unde s-au distilat, din timpuri arhaice, forme artistice de o neasemuită frumusețe, originalitate și bogăție de semnificații, îmbinând genuri fără granițe, distincte între ele, păstrând și prelungind până în zilele noastre frumusețea și misterul unor ritualuri cântate, dansate și dialogate, care nu o dată ajung la sublim prin puritatea credinței, prin simplitate, prin impecabilul gust estetic, prin laconismul și densitatea ideilor, precum și prin rigoarea expresiei.

Bradul, ursitoarele, dansurile cântate ale fetelor de la Căpâlna, dialogurile nuntașilor, bocetele, jocurile cu strigături ale flăcăilor, „căiuții”, „caprele”, jocul măștilor „urâților” de la Neamț și nu în ultimul rând minunatul **Teatru nescris** din comuna Șanț (Bistrița Năsăud) sunt exemple de performanțe prin care omul de rând, amatorul, are acces la cele mai rafinate forme ale artei și care se arată a fi una din căile spre sublim. Lucrul făcut de om se sfințește prin sinceritate și credință și peste toate ne arată cum se pot descătușa harul și lumina pe care o poartă spiritul, „duhul”, comun unei întregi seminții.

Însă, de îndată ce își pierde motivația inițială a gestului artistic, își pierde candoarea, naivitatea, puritatea sincerității expresiei, amatorul devine veleitar, devine diletantul care profesează iluzia că „știe” și „poate” orice. Imitând profesionalismul, dar lipsindu-i competența, cunoașterea principiilor, a regulilor și criteriilor specifice, diletantul se va găsi totdeauna la periferia artei. El e străin de semnificație, de rigoare estetică. Unica sa modalitate de a „tropăi” în curtea artelor, care de altfel constituie, după cum se știe, și caracteristica de bază a diletantismului, rămâne eclectismul. (Amestecul, de-a valma, fără vreun criteriu specific, fără principii, fără un punct de vedere ordonator, fără o presupuziție, compilând, ajustând procedee și mijloace, fără cunoașterea și respectul regulilor obiective ale domeniului specific).

Tot prin **dreptul la diversitate** se legitimează și aceste subproduse care, în ciuda evidențelor, sunt aclamate uneori cu o zgomotoasă jubilație ca „originalități” și chiar preferate de consumatorii modelor de o zi.

Nerestabilirea interesului pentru păstrarea echilibrului relativ dintre cei doi termeni ai conceptului „**Unitate în diversitate**” conduce, mai devreme sau mai târziu, la crize cu grave urmări pentru domeniile în care acestea se produc.

Istoria omenirii e plină de exemple în care tragedii de proporții uriașe s-au petrecut și se petrec chiar și în zilele noastre, iscate de hipertrofierea funcției **diversității** până la eliminarea totală a termenului opus din cadrul conceptului „**Unitate în diversitate**”, definitoriu și pentru specia umană.

Autoritatea principiului **Unității** omului, de la care se reclamă conceptele de **Umanism** și **drepturile omului**, este pur și simplu pulverizată de ideile și concepțiile pentru care primează caracteristicile care deosebesc și despart indivizii speciei umane. Holocaustul, pogromurile, purificarea etnică, rasială, religioasă, politică sunt funestele victorii ale domniei principiului **diversității**.

Neprotejat de termenul opus, de principiul **Unității**, omul ajunge pentru alt om, chiar și acum, la sfârșitul secolului al XX-lea, în ciuda atâtor organisme și foruri internaționale de protecție a omului, **animal, câine, șobolan**, chiar „excrement”.¹

Și în artă exacerbarea autorității unuia din cei doi termeni ai conceptului „**Unitate în diversitate**”, în oricare specie sau categorie artistică, conduce la crize specifice.

Dar, în același timp, hipertrofierea principiului **Unității** în dauna termenului diversității ar duce iremediabil la nivelare, la uniformizare, la înțepenire în scheme unice, la omogenizare, în ultimă instanță, la stereotipia mortificatoare. Omenirea a făcut și acest tip de experiențe. Promotoare au fost pe rând, sau deodată, toate formele de putere laică totalitară și fundamentalism religios, prin suprimarea tuturor formelor de manifestare a diversității.

Hipertrofierea autorității principiului **Diversității**, în dauna celui de **Unitate**, duce, în **actorie**, la un tip de criză, cea mai larg răspândită, și anume la aceea de a nu mai regăsi în toate varietățile formelor de manifestare a diversității actoricești acele particularități esențiale, prin care se definește însăși specificul inconfundabil al acestei specii artistice, **omenescul**, care-i asigură autenticitatea **unității organice** dintre psihic și fizic, dintre spiritualitatea și materialitatea omului. Cu alte cuvinte, sunt multe asemenea apariții scenice care nu au nimic din ceea ce îl definește pe om, ca substanțialitate a actului scenic, pe de o parte, și pe actor, ca subiect creator, pe de altă parte. El, omul actor, nu poate fi doar o prezență **simbolică**, pur și simplu, pentru că prezența sa e efectiv-obiectivă, iar ceea ce definește procesul de creație în **arta actorului** e un fenomen

¹ Studiul „Unitatea omului”, Edgar Morin Massimo Piattell din „Interdisciplinaritatea și științele umane”, Ed. Politică, 1986, București, pag. 274.

dinamic și inconfundabil de depășire a limitelor identității univoce ale persoanei sale.

Ceea ce constituie, dintotdeauna, o realitate vie a teatrului nu este doar varietatea conținuturilor dramaturgice, a mijloacelor și a formelor de expresie, ce se pot defini ca atare pe genuri, stiluri, școli, curente etc, ci și o mare varietate a calității, a prestației omului actor. Diversitatea modificărilor efective și esențiale de care e capabil actorul.

Diversitatea nu e doar a conținutului și a formelor, ci a calității exercitării și evaluării îndeplinirii (sau neîndeplinirii) funcțiilor actoricești.

Excesul de **diversitate** reactivează nevoia de **unitate**.

Practicianul resimte în permanență nevoia unei alte cunoașteri decât aceea a diversității, care, oricât de bine ordonată științific, (cum de altfel se și află în clasificări ce s-au adunat în biblioteci pe epoci, stiluri, genuri, curente și școli, care rămân o ordine a varietăților diversității, conținuturilor și formelor de expresie, slujind foarte bine cunoașterea erudită), nu satisface acel mod de cunoaștere care să-l conducă pe practician la **competența producerii și reproducerii proceselor psihice specifice fenomenului creației scenice autentice**. Pentru aceasta este nevoie de o cunoaștere **esențială** pe care spiritul practicianului o resimte difuz ca pe o permanentă nevoie de „totalitate”.

Cu alte cuvinte, e nevoie de cunoașterea **globală a unicității dinamice și contradictorii ascunse**, dar obligatoriu prezentă în toate formele diversității artistice.

Arta actorului începe și piere o dată cu fiecare mare actor. Teoretic, arta actorului e același lucru pentru toți actorii, practic, însă, pentru fiecare e altceva.

Spre deosebire de alte arte, sau profesii, fondul uriaș de forme acumulate în două milenii de teatru european îi poate folosi doar într-o măsură limitată, ca informație și orientare.

pentru a distinge repere posibile ale unei căi proprii prin care să descopere ceea ce până la el nu a existat: **imaginea profund originală a lumii și a vieții, așa cum o simte, o percepe și o exprimă propria sa personalitate subiectivă, critică și proteică**. Cum am spus, arta actorului se reinventează și se redefinesște de către fiecare actor autentic.

Imitația, preluarea și reproducerea mecanică, după modele anterioare, nu satisfac nici o necesitate generală sau particulară. Fenomenele sufletești nu pot fi cunoscute în esența lor decât prin experimentare proprie. Cel care vrea să fie actor autentic n-are de ales. Sacrificiul experimentării prin sine trebuie să se producă de fiecare dată, cu fiecare exercițiu, pentru că descoperirea altor identități sau structuri umane, pe care e chemat să și le asume, și cărora să li se substituie, nu se realizează decât, paradoxal, prin propria sa individualitate, prin propria sa „totalitate” psihosomatică, prin propria identitate.

Cu alte cuvinte, arta autentică a actorului nu se probează decât prin experimentarea de către fiecare subiect creator capabil a actualiza alteritățile virtuale, **dublul sau multiplii** (arhei proprii personalități, prin asumarea efectivă, nu doar simbolică, a unor moduri posibile și imprevizibile de a ființa. Iar aceasta depinde în cea mai mare măsură de cum a învățat să gândească despre sine, despre nebănuitele lui resurse, precum și despre ceea ce este, de fapt, **arta actorului**, în școala în care s-a format.

Orice școală de artă dramatică este un teritoriu minat, cu capcane, amenințat în permanență de mari pericole.

Intenția bună de **a învăța** e minată continuu de tendința rea de **a prelua** mecanic și în grabă de către student, precum și de tradiția de **predare** la modul direct, practic, empiric a unor fragmente de **măiestrie** de către profesor.

Școala superioară instituționalizată de artă dramatică rămâne însă, în cele mai numeroase cazuri și în ciuda

primeririlor survenite prin evoluția cunoașterii, prin evoluția lexicului, a stilurilor, conform cu evoluția generală a societății umane, o expresie întârziată (uneori bine mascată de enunțuri retorice) a unor mentalități, obiceiuri și doctrine medievale, de învățare a meșteșugurilor prin imitație și **muștruluială**, nedepășind statutul unor școli tradiționale de **arte și meserii** în care se învață cu precădere: **cum se zice, cum se stă și cum se face**.

Există numeroase expresii ale incompatibilității principiale dintre structurile mentale didactice instituite pe vechile principii ale certitudinii, ale cauzalității directe, ale **modelului și indicației**, ca expresii ale gândirii mecaniciste, scolastice, ce „**și-a asumat misiunea explicării tuturor lucrurilor create**”.¹ Pentru că acestea erau necesare din perspectiva dogmelor care au avut un răspuns gata făcut la orice întrebare.

Obiectivele finale ale pedagogiei artei actorului modern poststanislavskian, deși aparent urmăresc aceleași idealuri, s-au modificat atât de mult încât ele au devenit cu totul altceva, iar obiectivul lor schimbându-se, bineînțeles că și metodele prin care se ajunge la acestea nu au putut rămâne aceleași. Că ne convine sau nu, trebuie să recunoaștem că școala superioară instituționalizată de teatru păstrează, prin structura sa organizatorică și doctrinară, cel puțin șapte expresii de incompatibilitate pe care le putem defini și care se opun principiului exprimat încă în secolul al XVIII-lea de către Lessing, principiu care ar trebui să devină – esența pedagogiei moderne de artă dramatică, „**Mai prețios decât adevărul mi se pare drumul către adevăr**”.²

¹ Charles S. Pierce, „Semnificație și acțiune”, Ed. Humanitas, București, 1990, pag. 67.

² Apud: T. Vianu, „Metodă și Obiect”, Ed. Casei Școalelor, București, 1939, pag. 27 „Studii de filozofie și estetică”.

1. Școala și metodele vechi impun prin „indicatie” **constrângerea și supunerea**, în locul expresiei libere.

Fără libertate nu există creație. Constrângerea conduce la autocenzura comportamentului, la duplicitate. Se cere sinceritate, dar în realitate se cultivă contrariul: minciuna, ipocrizia, falsificarea.

Constrângerea distruge procesele spontane vii.

2. Criteriile școlii instituționalizate sunt concentrate în sistemul de notare, de punere prematură a studenților în categorii valorice care devin un morb al climatului creator. Climatul se realizează cu dificultate într-un grup de lucru. Nu se înțelege că teatrul este întotdeauna „NOI”, niciodată „EU”, după cum se exprima profesoara americană Viola Spolin, iar prima condiție a creativității unui grup este „**libera coeziune**”, încrederea reciprocă.

Ierarhizarea în **buni și răi** și notarea fac să încolțească infatuarea, egoismul, concurența (adesea cea neloială), șicanele, invidia și inhibiția, sentimentul de frustrare.

Știind că **învingătorii**, ca și în sport sau în oricare alte domenii de performanță, nu sunt întotdeauna aceiași, pentru că subiecții nu pornesc de la aceeași zestre naturală și nu evoluează uniform, notarea nu e compatibilă cu creativitatea și cu psihologia subiectului care se află în curs de inițiere.

Încrederea în sine și în cel de lângă el e ingredientul principal al coeziunii într-o echipă.

3. Cultivarea **modelului** și a **modelării** conform cu un model **ideal** răstoarnă sensul preocupării de la însușirea unei **metode de creație** la imitarea unui comportament exterior.

Cu omul „idealizat”, cu omul în general, „**așa cum ar trebui să fie**”¹, nu se poate satisface nevoia de adevăr particular subiectiv a unei persoane și cu atât mai puțin a studentului în atelierul de arta actorului.

¹ Viola Spolin, *Curs de improvizație Text dactilo, I.A.T.C.*

Modelul și modelarea sunt incompatibile cu originalitatea, cu autodescoperirea, cu actele vii, cu autoreglarea proceselor naturale, spontane, cu fenomenele autogenerative, deci cu apariția comportamentului imprevizibil al naturii umane, dinamice și contradictorii.

Modelarea constrângătoare conduce inevitabil la senzația de inconfort, determinată de ruptura dintre **obiectul** modelat și **subiectul** care modelează și care ar trebui să fie guvernat de principiul „unității organice” a vieții interioare, psihice, a sufletului și a vieții fizicului, a trupului omenesc. (Principiul fundamental atât al Sistemului lui Stanislavski, cât și al Metodei lui Lee Strasberg, care e de fapt o continuare îmbogățită a „Sistemului”).

În condiții de constrângere și inconfort psihic și fizic, intuiția, subconștientul, chiar și rațiunea discursivă, voința, toate procesele psihice specifice **Viu-ului** intră în alarmă, se blochează, produc crispări și astfel „**geniul de moment**” al oricăror ființe umane nu se mai poate manifesta.

4. Principiul **modelului** mai aduce cu sine și un alt neajuns, extrem de grav: gândire și cunoaștere mecanică, în locul gândirii și cunoașterii dinamice.

Mentalitatea mecanicistă demontează „întregul” în „părți”, pe care le cercetează în starea lor de repaus, pentru că îi e improprie mișcarea.

Această mentalitate e interesată de **CUM** e obiectul ? **CUM** sunt caracteristicile și detaliile acestuia ?

Răspunsurile la întrebarea **CUM** sunt descriptive, specifice narațiunii epice.

Genului **DRAMATIC** îi corespunde un alt principiu, care se dezvăluie răspunzând la întrebările **CE ? DE CE ?** determinate de miracolul **MIȘCĂRII**.

Se impune, deci, **Cunoașterea subiectului uman viu în dinamica sa continuă**, a cărei caracteristică fundamentală este

instabilitatea, incertitudinea. Comportamentul subiectului viu e întotdeauna doar probabil, depinzând în mare măsură de întâmplare.

E limpede că ne aflăm în fața a două moduri fundamentale de gândire.

Primul vizează **OBIECTE** și tinde să transforme și ceea ce este dinamic în static, pasiv, să **mortifice ceea ce este viu**, iar al doilea vizează **SUBIECTE** și e specific cercetării și cunoașterii **structurilor dinamice aflate în permanentă mișcare și schimbare**.

Ajungem, astfel, la cunoscuta teorie hegheliană despre separația genurilor, conform căreia, după cum ne explică esteticianul G. Lukacs în lucrarea sa „**Romanul istoric**”, specificul genului **epic „de mari dimensiuni”** este „**totalitatea obiectelor**”, iar al genului dramatic „**totalitatea mișcării**”.¹

Actorul își poate exercita creativitatea și în lipsa unui text special elaborat pentru scenă.

Exercițiile pe teme simple care se realizează în atelierele de artă dramatică demonstrează că se pot atinge cote de creativitate, adesea mai înalte decât în multe din pseudocreațiile unor actori cu experiență pe parcursul unui întreg spectacol. S-au văzut mari actori, în roluri importante, nereușind decât să mimeze, să **joace actricește**, dar cărora, **omenește**, nu li se întâmplă nimic important, nici o modificare esențială pe parcursul unui întreg spectacol.

Autenticitatea actului scenic, calitatea mecanismelor psihice, fenomenul modificărilor convingătoare nu depinde și nu sunt determinate în mod expres de materialul literar, ci de capacitatea și competența actorului în a declanșa și întreține procesele de **ACTUALIZARE** a virtualităților ascunse în profunzimea propriei sale personalități polifonice.

¹ Georg Lukacs, „*Romanul istoric*”, vol. I Biblioteca pentru toti. Ed. Minerva, București, 1978, pag. 138.

Fenomenul **ACTUALIZĂRII** unuia din **Eu-rile** necunoscute dar posibile ale omului actor se constituie în componenta **miraculoasă** a actului scenic autentic.

Acesta e fenomenul paradoxal specific artei actorului autentic, **creativitatea**, prin care ea se deosebește fundamental de formele comune, degradate, ale practicii teatrale diletante, ale profesionalismului meșteșugăresc, ale rutinei instituționalizate, ale comerțului cu efecte și trivialități de la periferia artei.

Teatrul e o convenție, un joc, **deci un artificiu**. Situațiile propuse sunt fictive, dar, prin arta actorului autentic, acestea se transformă sub ochii noștri în realități psihologice obiective și chiar mai mult, în **realități semnificative**.

Aceste procese nu depind în nici un fel de componenta literară sau de proiectul estetic al actului teatral, ci în exclusivitate de potențialul creator și de competența actorului, de gradul de **AUTONOMIE** și **independență psihologică** pe care acesta e pregătit conceptual să și le asigure în ansamblul de interdependențe ale mecanismului ce constituie spectacolul teatral, pentru a putea **tranșa** tensiunile contradicției (adesea paralizante) dintre actor și **personajul literar**, în favoarea sa, adică în favoarea **organicității, originalității și complexității psihologice, particulare, specifice** propriei sale personalități. Cine învinge pe cine? Actorul „învinge” rolul, sau rolul îl zdrobește pe actor? Și care ar putea fi cel mai simplu mod de apreciere pentru a stabili – chiar la un prim nivel – pe învingător? Jerzy Grotowski stabilește două criterii simple.

La primul nivel, **CRED SAU NU CRED** ceea ce văd.

La al doilea nivel, **ÎNȚELEG SAU NU ÎNȚELEG**.¹

¹ Jerzy Grotowski, „Teatru și ritual, Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX”, vol. II, Biblioteca pentru toți.

Criticul de teatru Valentin Silvestru reușește o remarcabilă definire a problemei cheie a raportului dintre actor, textul scris și spectacol, a problemei limitelor libertății actorului, a modului specific de manifestare a libertății actorului în actul scenic:

„...putem afirma că actorul e un creator cu drepturi depline în cetatea artelor. Arta sa are un caracter dual: e organic independentă, dar devine numai autonomă în ansamblul de interdependențe pe care-l constituie spectacolul teatral. Această autonomie nu-i știrbește însă originalitatea. Realitatea scenică îl impune pe actor ca „unic” mandatar al tuturor literaților, artiștilor și tehnicienilor care săvârșesc împreună cu el actul teatral”.¹

Textul piesei nu e realitatea unui univers dramatic, ci o reducere a acesteia, pe care autorul ne-o comunică prin semne literale. Textul e, deci, **un sistem semiotic codificat**.

Simplul act de **transpunere** a acestuia, așa cum se afirmă de obicei, nu e nici pe departe suficient pentru ca imaginea scenică să se concretizeze, să devină o realitate convingătoare.

Imaginea scenică, actul teatral e cu totul **altceva** decât textul, e un **sistem material dinamic**. Pentru a fi autentic, convingător, e necesar să devină un **sistem material VIU**. Dar imaginea scenică nu e nici ea realitatea însăși, ci o reducere a acesteia. Toate artele sunt o reducere a realului. Arta actorului, însă, face excepție. Ea constituie o **UNITATE IREDUCIBILĂ**.

Actorul se include pe sine în ansamblul convențiilor teatrale, tocmai pentru a întrerupe șirul reducățiilor de tot felul, pentru a îndeplini, prin prezența **UNITĂȚII** sale **ORGANICE** (bio-psiho-socio-culturale) **IREDUCTIBILE**, funcția **TER-MENULUI OPUS** tuturor formelor de reductionism ale

¹ Valentin Silvestru, „Personajul în teatru”, Ed. Meridiane, București, 1966, pag. 110.

componentelor convenției teatrale și care prin el se obiectivează, devin realități posibile, nu numai obiective, ci și SEMNIFICATIVE.

Prin urmare, ceea ce desparte fundamental optica didactică veche de cea necesară realizării tipurilor de performanță în adecvare la cerințele teatrului și filmului, televiziunii și industriei „video” de astăzi nu este o chestiune de simplă înlocuire a unor scheme și modele didactice verificate în timp, cum s-ar putea crede, cu altele mai noi, mai ingenioase, și nici de înlocuire a unor tehnici și metode, cu altele mai avansate. Aici e vorba despre o contradicție fundamentală, în profunzimea unui întreg sistem de gândire și acțiune în domeniul atât de specific al pedagogiei artei actorului ce a devenit, în timp, incompatibilă cu propriul său obiect, cu vechile lui definiții, cu metodele și obiectivele sale finale actuale. Exemplele acestei incompatibilități pot fi numeroase, mai mult sau mai puțin evidente, dar aceea care se autodenunță cel mai strident este însăși definiția, numele disciplinei de bază, care a funcționat până recent în toate programele de învățământ teatral și care au rămas adânc întipărite în mentalitatea generală și în limbaj: „Studiul caracterelor dramatice”.

E, într-un anumit fel, aceeași situație pe care Immanuel Kant a fost nevoit să o clarifice în „Prolegomene”: „Cel care vine într-o știință nouă, cu totul izolată și unică în felul ei, cu prejudecata că o poate aprecia cu ajutorul pretinselor cunoștințe dobândite mai înainte – cu toate că tocmai ele sunt cele a căror realitate trebuie să o punem mai întâi în întregime la îndoială – nu va ajunge la altceva decât la impresia că vede în tot locul lucruri ce-i erau deja cunoscute numai pentru că exprimările sună asemănător; doar că totul va trebui să-i apară pocit, lipsit de noimă și de neînțeles, deoarece nu pornește de la gândurile autorului.

ci numai de la propriul său mod de a gândi, care, printr-o îndelungată obișnuință, a devenit a doua sa natură”.¹

La această disciplină nu se învață „personaje”, „roluri”, „caractere”, structuri fixe, cum se obișnuiește, de exemplu, la Conservatorul de muzică prin studiul unor partituri din opere, pentru ca absolventul să plece cu un pachet de „roluri” studiate.

Cât despre **Caractere**, acestea nu sunt date o dată pentru totdeauna, ci sunt în permanentă formare, ca și vorbirea, care, după cum susțin semiologii, deși e un fenomen încheiat, „se reinventează la fiecare utilizare”.

Deci, la această disciplină se studiază **proces**, **metode**, căi de producere și reproducere a unor structuri dinamice, vii, pe principiul preluării și asumării unor teme convenționale care, sub privirile noastre, prin psihologia actorilor, devin realități obiective.

Cu alte cuvinte, disciplina de bază se definește ca o acțiune specifică pentru a declanșa și întreține procese de actualizare a unor posibilități virtuale, specifice numai artei actorului, netributar literaturii.

Vechea denumire a disciplinei de bază – „studiul caracterelor dramatice”, schimbată recent, exalta dramaturgia, sistemul semiotic, mai exact o anume componentă a acestuia, deplasând astfel atenția de la procesualitatea și fenomenologia creației specifice artei actorului spre altceva, de pildă, spre studiul exclusiv al „caracterelor dramatice”, care rămân esențialmente un act de „interpretare”, de tip filologic.

Textul unei piese este o structură mult mai bogată, ce înglobează, pe lângă caractere, medii, relații, conflicte, evenimente, idei, raporturi etc., alcătuind universuri stilistice extrem de complexe, care în actul scenic depășesc interesul pentru un caracter anume.

¹ Immanuel Kant, „Prolegomene”, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1987, pag. 53–54.

Ca orice mesaj scris, textul piesei e un sistem de semne, de conotații, e un **amplu sistem semiotic codificat**, prin care ni se comunică universuri dramatice complexe.

Actul scenic e un **sistem material**, dinamic și contradictoriu, o realitate concretă, vie, care include și **sistemul semiotic al autorului**, dar pe care-l depășește.

Disciplinele de bază, **arta actorului** sau **improvizația scenică**, nu se reduc la studierea sistemului semiotic, la studiul dramaturgiei. Obiectivul lor fundamental e inițierea și formarea de personalități creatoare, cunoașterea și asimilarea mecanismelor și legilor creației scenice, însușirea principiului și metodelor celor mai eficiente în declanșarea fenomenelor și proceselor care generează sisteme materiale vii specifice creației actorului.

Denumirea de **caractere dramatice** aparține unei înțelegeri mecaniciste a disciplinei, datând din perioada clasică a regulilor fixe, când rolurile și actorii trebuiau să se încadreze în clișeele, schemele fixe ale „**employ**”-urilor. Aspectul, gesturile, comportamentul trebuiau să corespundă caracteristicilor fixate o dată pentru totdeauna fiecărui tip: „tatăl nobil”, „tatăl de comedie”, „comicul gris”, „eroul bărbat”, „eroul june”, „junele prim de dramă”, „junele de comedie”, „intrigantul”, „rezo-neurul”, „cocheta”, „duena”, „subreta”, „ingenua dramatică” etc., sau a tipurilor fixe ale Commediei del’Arte. Modelul se transmitea de la o generație la alta și se aplica cu maximă strictețe. Astfel, o dată cu definiția de **caractere dramatice**, sau preluat și gesturile obligatorii tipurilor respective. Canonul dezvoltă, chiar din enunț, un spirit contrar libertății ca necesitate obiectivă a creației și efortului de emancipare a artei actorului față de alte categorii artistice, cum sunt literatura, arta plastică, dansul etc.

Vechea definiție „**studiul caracterelor dramatice**” dezvăluie o mentalitate pedagogică ce subordonează actul

creației actorului principiului literaturii, inoculând în conștiința studentului ideea că **jocul** este o activitate de grad secund și că aceasta se realizează doar pe baza unui material preexistent, nesocotind faptul că obiectul artei actorului este realizarea unui produs ce urmează abia să fie creat.

Cu alte cuvinte, definiția veche stabilea, din pornire, pentru actor, un statut derivat din principiul **interpretării**, care e specific filologului, blocând astfel accesul spre principiul creației dinamice dominate de probabilitate și incertitudine și, deci, procesul de actualizare a unor lucruri care nu există încă. Spus mai simplu, principiul „interpretării” oprește procesul creator la jumătatea drumului, bazându-se numai pe lucruri cunoscute, adunate prin informația filologică, înainte de această experimentare practică a situațiilor propuse de text. Atunci, la ce mai poate sluji talentul care descoperă în acțiunea practică, prin improvizație și intuiție, ceea ce prin raționalitate, prin studiu filologic, nu s-ar putea descoperi niciodată?

Și actorul parcurge, în vederea realizării rolului, o perioadă de preocupări filologice, studiază, cercetează, culege informații, își formează un punct de vedere propriu, **interpretează**, deci, materialul literar, dar nu se oprește aici. El depășește principiul **interpretării** lucrului deja existent, pentru a îndeplini obiectivul său specific, întemeiat pe un alt principiu fondator, să descopere un lucru **ce urmează abia să fie creat** și nimeni nu poate prevedea cum va fi. Actorul și personajul sunt într-un raport identic cu părinții unei progeneraturi despre care nu dețin nici o informație, nici o certitudine înainte ca aceasta să se fi născut.

Dacă pentru teoretician „interpretarea” unui text este un obiectiv final, pentru actor ea constituie un moment intermediar, e drept cu consecințe importante asupra calității proiectului estetic și a produsului final, dar fără legătură directă cu competența și capacitatea materializării acestui proiect. Acestea țin de un alt tip de pregătire și acțiune decât „studiul

caracterelor dramatice" și „interpretarea” lor, țin de competența concretizării proiectului estetic, de capacitatea transpunerii în fapt concret și obiectiv a intențiilor care nu țin neapărat de un text, ci de disponibilitățile declanșării, dezvoltării și întreținerii proceselor specifice fenomenelor psihice ale actualizării unor virtualități, țin de competența preluării și asumării mentalității unei alte persoane, fiind capacitatea substituirii și a trăirii propriu-zise, efective, a unei alte identități.

Referitor la ideea interpretării, în practica teatrală se cunosc multe cazuri de artiști care atunci când vorbesc despre ceea ce urmează să fie rolul, sau spectacolul, ne cuceresc cu calitatea ideilor lor profund originale, dar realizarea, concretizarea acestora e dezamăgitoare, necuprinzând nimic din ceea ce au enunțat în proiect.

Cu fiecare asemenea experiență se revalidează una dintre definițiile posibile ale „artisticului”, care se constituie din gradul de adecvare a ideilor estetice enumerate la realizarea lor în imagine concretă. „Artisticul”, după unele opinii, se constituie tocmai din raportul proiectului estetic cu concretizarea lui.

Prin urmare, dobândirea **competenței concretizării proiectului estetic, de orice gen și orice categorie stilistică din diversitatea teatrală, se impune a deveni Obiectul fundamental al disciplinei de bază.**

Principiul UNITĂȚII ORGANICE ÎN TOATE FORMELE DIVERSITĂȚII STILISTICE a vastului fenomen actoricesc, a variatelor modalități de manifestare a sa, și angrenarea lui în mecanismele spectacolului teatral constituie **OBIECTUL DE STUDIU AL DISCIPLINEI ARTA ACTORULUI** și nu doar „interpretarea caracterelor dramatice”, așa cum era definită în vechile programe.

Definirea principiului fundamental, dezvoltarea ideilor și temelor ce stau la baza unei teorii specifice coerente și

cuprinzătoare despre actul scenic al actorului și aplicarea lor metodică în situații concrete diverse constituie **CONȚINUTUL DISCIPLINEI**.

Vechea denumire a disciplinei de bază, **Interpretarea caracterelor dramatice**, neagă din enunț condiția de **creator** a actorului. Preluând din limbajul curent, jurnalistic, termeni nespecfici, se impune din pornire actorului un statut inadecvat, minimalizator, de **interpret**, deprecind funcția sa centrală de **creator** în teatrul de artă.

Cu alte cuvinte, ar trebui să înțelegem că, în limitele unor variații de intensitate și expresivitate, oricine abordează un rol, amator sau profesionist, **interpretează**, adică îndeplinește doar un act de **comentariu**, de **reprezentare** și **simbolizare**, de ilustrare a concluziilor asupra unui obiect preexistent, și că în acest tip de „joc” nu poate fi în ordine valorică decât un act de grad secund, de importanță secundară, în raport cu **creația** propriu-zisă, deoarece nu face decât să **re-dea**, să **re-citeze**, să **re-prezinte** ceva ce e deja existent și deci bine cunoscut.

Se pune astfel întrebarea: se poate cunoaște oare cum este sau măcar cum ar putea fi **rolul**, **personajul**, atâta timp cât acesta nu e decât un sistem semiotic, imagine literală, o abstracțiune, o presupunere, o schemă mentală, o temă enunțată într-un mesaj literar, înainte de a fi **realizat**, actualizat de actor, adică până ce nu devine un **sistem material viu**?

În teatrul de artă, performanțele marilor personalități artistice, actorii dăruiți cu geniu, ca și cei cu talent potențat de o bună pregătire specifică, capabili de performanță, demonstrează că fiecare reușită e ceva mai mult decât **interpretarea** unui lucru cunoscut, surprinzând prin ceea ce descoperă și inventează, prin ceea ce „creează”, chiar și pe cei mai erudiți specialiști. E o realitate vie, unică, o „zidire” care până la înfăptuirea actului scenic nu a existat și încetează

să existe o dată cu acesta. Dincolo de actul scenic, această zidire nu e decât o virtualitate, o posibilitate, un **ARHEU** liniștit, dar încă nerealizat.

Marii actori îl poartă în ei.

Prin puterea acestei probabilități plămăditoare, pe lângă subiectul autorului, dar pornind de la acesta, **actorul autentic** își descoperă și dezvăluie propriul său subiect, **diferit ca materie față de subiectul autorului.**

Textul dramatic e un obiect al cărui destin e despărțit de cel al creatorului lui și poate să zacă între coperti și rafturi, poate fi conservat, cum spunea M. Heidegger despre quartetele lui Beethoven, „**asemenea cartofilor în pivniță**”.¹

Dar textul dramatic are o altă destinație decât aceea de a fi obiect de lecturi. Programul său genetic nu se încheie și nu se împlinește în bibliotecă sau prin actul lecturii, ci în teatru, prin „migrarea” sa în scenă, în imagine concretă, dinamică, vie.

Raportat la **natura** invocată de principiul **Mimesis**, personajul și subiectul autorului au pentru actor valoarea unei semințe, în embrionul căreia știm că se află viitoarea plantă, dar cum va arăta ea, **dacă și cum** se va dezvolta aceasta nu putem ști. Toate nu sunt decât presupuneri, promisiuni, **începuturi posibile.**

Întocmai ca sămânța, al cărei destin e să moară ca să dea naștere noii plante și să-i ofere trupul ca hrană în prima fază a existenței, textul dramatic își împlinește rolul pentru care a fost creat doar dacă-și depășește condiția de obiect literar. Șansa împlinirii, a desăvârșirii textului dramatic este „dezintegrarea” sa ca obiect literar compact, coerent și

devenirea sa în altceva. Și aici e vorba despre un fel de „sacrificiu”, despre un fel de **moarte și renaștere**, despre o „**veșnică reîntoarcere**”.

E nevoie ca noua plantă, doar bănuită în embrion, să încolțească, să se dezvăluie, „să iasă din ascundere”, să înceapă să ființeze sub altă formă, să se arate ca fenomen specific și care nici pe departe nu înseamnă doar recitare, interpretare, ilustrare (așa cum nici prin vorbire și „mișcare” nu se înțelege chiar **transpunerea** cu care se declară mulțumiți mulți profesioniști ai scenei și ai aprecierii critice).

Pentru ca să o cunoaștem, viitoarea „plantă” trebuie să-și trăiască propriul ei ciclu. Acesta se va dezvolta ca un nou subiect, care nu va fi în nici unul din cazuri doar subiectul cunoscut al autorului, și nici nu va fi doar o părere, o „iluzie”, ci o nouă existență obiectivă, concretă și individualizată, receptabilă senzorial, pe tot parcursul evoluției scenice.

Dar acest nou ciclu, de a cărui necesitate și obiectivitate nu ne putem îndoii, e posibil doar dacă se îndeplinește condiția fundamentală ca subiectul autorului, „sămânța”, să cadă pe terenul fertil al unui actor autentic creator, dispus să-și asume riscurile unei experiențe omenești totale, pentru ca astfel să devină și semnificativă.

Devenirea este și în actul scenic un fenomen complex și paradoxal, de profunzime, care antrenează dramatic întreaga ființă a actorului autentic. E un fenomen căruia i s-ar potrivi pe deplin definiția pe care filozoful Gabriel Liiceanu o dă tragicului: „**O fenomenologie a limitei și a depășirii**”, în care coexistă, într-o paradoxală simultaneitate, toate caracteristicile ambelor subiecte, și cel al autorului și cel al actorului, dar care nu vor fi observabile decât în curgerea firească a timpului, care le pune în evidență alternativ și într-un singur sens, de la momentul „încolțirii” până la cel al „maturizării” și „rodirii”.

Pentru a înțelege fenomenul **devenirii**, să încercăm să ne eliberăm de ideea evoluției în sensul unic în care curge timpul și de limitele impuse de principiul cauzalității imediate. În spirit, nici sensul, nici durata timpului nu mai pot constitui criterii cu valoare stabilă, definitivă. Sensul poate să nu mai fie unic, dinspre trecut spre viitor, ci și invers. Spiritul poate circula fără opreliști în toate sensurile, își poate cunoaște viitorul fără să-și fi depășit prezentul sau, fiind prezent, își poate retrăi trecutul. De asemenea, se pot întâmpla evenimente fără o cauză imediată sau, cel puțin, fără o cauză pe care s-o putem cunoaște.

Excluzând criteriul timpului și al cauzalității imediate, întregul ciclu al dezvoltării noului subiect viu – cu toate procesele sale naturale, încolțirea, dezvoltarea, înmugurirea, înflorirea, maturizarea și **rodirea**, prefigurate în embrion – se poate produce **instantaneu** și nu neapărat într-o ordine a evoluției cauzale impuse de o înțelegere materialistă. **Planta** cea nouă, **personajul** actorului, poate fi într-o relativă simultaneitate; în același timp, **actor** și **personaj**, subiect literar și subiect viu, ca și planta în toate ipostazele ei, embrion, mugure, floare și fruct, deci un sistem viu strict individualizat, purtând în fiecare segment și în fiecare clipă toate caracteristicile generale și particulare ale speciei din care face parte.

Ca orice sistem viu, acesta e un ansamblu coerent de componente și ele organizate sistemic, care se înglobează și în același timp se depășesc reciproc, înzestrate fiind toate cu informații și inteligență, cu capacitate de comunicare, cu disponibilitatea de a lansa și recepționa semnale, cu sisteme proprii de reglare și autoreglare a comportamentului, într-o de **găsiri**, cu alte cuvinte încercările trebuie să-și permită luxul eșecului. Această tensiune a spiritului trebuie compensată prin factori agreabili pentru a o face suportabilă și productivă. Așa se naște jocul inerent creației așa cum valul

este inerent înotului. Gândirea înaintează, prin joc, de la cunoscut la necunoscut, de la previzibil la imprevizibil, de la sigur la problematic, de la nimerreală la strategie, jocul nu se asociază facilului și neseriosului, ci creației și sensibilității”.¹

După unele definiții, există patru categorii de jocuri: de competiție, de șansă, de simulare, de vertij. Conform părerii oamenilor de știință, ponderea cu care participă cele patru aspecte, agreabil, imprevizibil, problematic și strategic, „diferă de la un joc la altul, depinde de persoană și de împrejurare”.²

Imprevizibilitatea, problematicul și strategicul sunt trăsături care interesează în cel mai înalt grad științele, informatica, inteligența artificială, teoria matematică a jocurilor, în contactele lor cu „psihologia și ingineria, cu biologia și lingvistica, dezvoltând astfel EURISTICA – studiul activității de rezolvare a problemelor, de descoperire a soluțiilor”.³

Teoria jocurilor se ocupă de adoptarea deciziilor în situații de competiție, „în această teorie, se înțelege prin joc o situație în care acționează o mulțime de elemente raționale, numite JUCĂTORI, care, în mod succesiv și independent, într-o ordine și în CONDIȚII SPECIFICATE printr-un ansamblu de REGULI, aleg câte o decizie dintr-o mulțime anumită de variante posibile. Modul de alegere a deciziilor constituie o STRATEGIE”.⁴

Solomon Marcus consideră că jocurile pot fi apreciate și din punctul de vedere al tipului de gândire pe care-l presupun

¹ Solomon Marcus, „Artă și știință”, Ed. Eminescu, București, 1966, pag. 74, 75, 76.

² Idem.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

și îl stimulează: „Gândirea logică, combinatorie, probabilistică, algoritmică, inductivă, analogică, lingvistică și de multe alte tipuri conduce, în diferite combinații și proporții, la diferite jocuri, unele atestate, altele numai virtuale”.

După alte opinii, există trei clase mari de jocuri:

I. **Jocuri verbale, imitative și „magice”, jocuri de inițiere.**

În această clasă intră jocurile copiilor, ale celor mari pentru cei mici, divertismentele individuale și colective, jocurile de societate, cele de cabană, jocurile de hazard, creațiile artistice și tehnice, ritualurile, jocurile „magice” imitațiile etc.

II. **Jocuri de forță și de adresă**, în care intră acrobația, ritmica, gimnastica, sporturile.

III. **Jocuri intelectuale** – jocurile de memorie, de farsă și de gândire rapidă, jocurile de ascundere, cele geometrice și cele combinatorii.¹

Situarea teatrului și a artei actorului în categoria jocurilor de simulare sau în clasa jocurilor de imitație pare satisfăcătoare, firească. Dar, de îndată ce descoperim că există și alte clase și categorii în care sunt cuprinse jocurile de memorie, de gândire rapidă, cele de ascundere, de farsă sau de competiție, de acrobație, de șansă etc., din care lipsesc creația artistică, teatrul, actoria, locul acestora fiind fixat *a priori* în categoria simulării și imitației, ne putem exprima îndoiala asupra criteriilor conform cărora aceste fenomene au fost clasificate astfel.

Fixarea teatrului, a artei actorului în categoria jocurilor de simulare, sau în clasa jocurilor de imitație, denotă o cunoaștere mult prea superficială, o reducere a complexității

¹ Solomon Marcus, „Invenție și descoperire”, Ed. Cartea Românească, București, 1989, cap. „Jocul mereu în discuție”, pag. 149-152.

acestora la aspectele lor colaterale, la ceea ce gândește mentalitatea comună despre aceste domenii de acțiune umană.

Am putea crede că încadrarea lor în clasa în care sunt cuprinse printre altele și **creațiile artistice și tehnica** corespunde în mai mare măsură gradului de complexitate a acestor tipuri de jocuri. Dar, atâta timp cât jocurile **intelectuale** fac parte dintr-o altă clasă în care se regăsesc jocurile **de farsă, de memorie, de gândire rapidă**, dar nu și cele de creație, devine limpede că ambele scheme sunt tributare unor criterii care, cel puțin în ceea ce privește creația teatrală și mai cu seamă cea actoricească, nu depășesc informația specifică celei mai superficiale experiențe de spectator.

Nici nu e de mirare dacă ne gândim că teatrului, și mai cu seamă actoriei, nu li s-au recunoscut întotdeauna, în decursul timpurilor, statutul de arte, fiind mai degrabă văzute ca îndeletniciri minore, nerespectate, nedemne de oamenii „onorabili”.

De disprețul cu care au fost sau sunt adesea privite și azi răspunzătoare nu e doar cunoașterea precară a opiniei generale neinițiate în tainele acestor forme de manifestare umană, ci și precaritatea teatrului însuși, prin formele sale inautentice. Impostura din oricare specialitate aruncă o lumină proastă asupra întregului domeniu, iar în teatru, din nefericire, coeficientul de impostură e mare și consecințele sunt pe măsură.

Teatrul și arta autentică a actorului sunt **jocuri**, la fel cum, în aceeași ordine de idei, văzute din același unghi, toate profesiile și funcțiile considerate onorabile sunt, de asemenea, **jocuri**, cu scopuri și reguli specifice.

Toate profesiile au la origine convenții care se obiectivează prin subiecții „jucători” în măsura în care sunt îndeplinite condițiile, regulile și scopurile finale și reușesc performanțe specifice. Cel mai sobru magistrat, chirurg, înalt prelat sau

dregător joacă un joc, pentru cunoaşterea regulilor cărora se instruieste ani de zile şi pe care îl joacă cu mai mult sau mai puţin talent şi succes.

Şi în aceste domenii apar mimanţi, figuranţi, impostori care mimează gesturile colaterale, exterioare, după care se recunoaşte doar „în general” tipul de joc. Dar nici în aceste tipuri de activitate, ca şi în teatru, nu costumul (halatul alb, uniforma, odăjdiile), nu instrumentul, recuzita definesc calitatea subiecţilor „jucători”, ci gradul de cunoaştere, de asumare şi aplicare corectă a regulilor specifice şi rezultatul final, performanţa obiectivă specifică.

„Simularea”, „imitaţia” nu au o bună reputaţie în nici un domeniu şi sunt sancţionate. De ce ar fi altfel în domeniul nostru?

Numai pentru că s-au preluat vechile erori de interpretare a termenului „Mimesis”, ce stă din Antichitate la baza artei clasice? Erorile perpetuează confuzia şi compromisul dintre autenticitate şi imitaţie, dintre „jucat” (adică mimat) şi trăit efectiv, verificat prin procesare psihologică efectivă de către actorul care îşi asumă riscul substituirii totale – nu doar „simbolică” – a unei alte persoane pentru experimentarea comportamentului acesteia în toate situaţiile posibile propuse de autor.

Prin ce s-ar distinge în mai mare măsură, faţă de actorul care joacă, spionul sau poliţistul deghizat, care în vederea îndeplinirii misiunilor lor joacă jocul de ascundere, de intelectualitate, de şansă etc.? Sau dregătorul coborât incognito printre cetăteni pentru a verifica starea de fapt a realităţii pe care o patronează? Şi aceştia se prind într-un joc ce se întemeiază pe un proces de substituie prin care se produce acelaşi tip de **ruptură** dintre destinul celui care joacă şi al celui pe care îl joacă, având fiecare traseul lor, diferit unul de celălalt.

În toate aceste cazuri e vorba despre un proces de o dublare de identități, ambele funcționând în simultaneitate și simbioză cvasitotală, făcând față evenimentelor imprevizibile generatoare de probleme, cărora jucătorul e nevoit să le găsească soluții pe moment credibile și operante din perspectiva identității **jucate** asumate, pentru a nu se descoperi și întrerupe jocul înainte de a se realiza scopul urmărit pentru care s-a „**jucat**” întregul joc.

Energia care animă toate aceste procese depinde de miza pusă în joc, de calitatea și valoarea **motivației**, de **DE CE**-ul jocului și în aceeași măsură de **CE**-ul: ce fel de joc se joacă?

La aceste prime întrebări trebuie să răspundă nu actorul, ci „jocul” prin înseși structura și desfășurarea sa.

Deci și în aceste cazuri avem de a face cu două tipuri de realități: realitatea obiectivă, de **continuitate**, din care face parte și persoana jucătorului și o realitate inventată, convențională, de **discontinuitate**, care e **identitatea jucată** și care devine în mod paradoxal, tocmai prin joc, cu atât mai reală cu cât jocul e luat mai în serios, mai corect jucat. Astfel cea de-a doua realitate se obiectivează – devine o realitate concretă prin însăși concretețea materială vie și prezentă a jucătorului, care se slujește de propria sa senzorialitate, raționalitate, intuiție, memorie, afectivitate, deci de întregul său sistem viu.

În aceeași ordine de idei, referitor la condiția jucătorului, fiecare îmbarcare pe navă marchează pentru echipaj reluarea, refacerea unui scenariu cunoscut dinainte. Ca să-și îndeplinească responsabilitățile în timpul zborului sau croazierei, fiecare va recurge la un comportament obligatoriu, trebuind să întrerupă comportamentul de pe „terra ferma” și să-și îndeplinească „rolul” fără compromisuri, mai cu seamă în situațiile critice. Astfel accidentările în sport, cele de muncă și chiar moartea „la datorie” sunt consecințele „jocului” pe care persoana „civilă” devenită jucător, asumându-și „rolul”, a mers, cum se spune, „până la capăt”.

Dacă „jocul” nu s-ar fi jucat, iar în ziua nefastă activitatea de tip discontinuu a jucătorului s-ar fi întrerupt, ea de atâtea ori, pe cheiul sau pe pista aeroportului de destinație cele două destine s-ar fi despărțit iar până la viitoarea îmbarcare.

Deși între teatru și realitatea obiectivă există multe și fundamentale deosebiri, care funcționează pe diverse paliere, fără procese psihice autentice efective, asumare, substituie, nu e de așteptat creativitatea actoricească autentică.

Cantonarea jocului specific al actorului în clasa sau categoria jocurilor de imitație și de simulare e tributară unor vechi erori, prin care nu se obțin decât rezultate pe aceeași măsură, adică tot simulacre.

Mulți actori, spre a nu mai vorbi despre oamenii din afara teatrului, se lasă înșelați de termenii „imitație” și „simulare” la care se reduce adesea, după cum s-a văzut, ideea de „joc” actoricesc. Aceștia nutresc convingerea că e suficientă imitarea sentimentelor sau autoiluzionarea pentru a dobândi o stare sufletească de „răvășire” și abulie, sau de agresivitate, în general.

Se glosează mult pe tema teatrului „de stare”. Păcatul cel mare al acestui mod de a înțelege ideea de „joc” e refuzul raportului onest cu realul, cu realitatea care determină acțiunile umane. Acestora li se pare că artificialitatea convenției teatrale admite ca în actul scenic totul să nu fie adevărat, sau măcar verosimil, pentru a nu intra în contradicție logică cu ideea „de joc”. În aceste cazuri, în loc să se urmărească situații, evenimente, relații, ideea de joc e transferată la un comportament în general de scenă, pe jucărea replicilor, la jocul pe cuvinte cu inflexiuni vocale, cântate, cu tonuri căutate și învățate pe dinafară, cu așa-zisele accente tonice în sine, fără vreo legătură cu ceea ce se întâmplă în preajma lor.

Ideea de „joc” corect înțeleasă activează intuiția, pune în mișcare talentul sau geniul actorului. Prin joc, pornind de la

ceea ce știm, despre piesă și personaje, ajungem să descoperim ceea ce nu știm, și de fapt nu am putea afla pe altă cale (analitică, rațională, filologică etc.) despre universul piesei, despre viață, despre noi înșine și despre condiția umană în genere.

Altfel la ce ar fi bun talentul sau geniul actoricesc și la urma urmei teatrul ?

Cu alte cuvinte, cel mai important lucru pe care actorul îl are de îndeplinit pe scenă este să **transforme situațiile convenționale propuse de autor în realități psihologice obiective**. Iar aceasta nu e posibil fără asumare totală, fără o autentică procesualitate psihologică. Ideile și filozofia se nasc și se comunică prin psihologie, prin procese psihice.

Pentru a deveni o realitate scenică convingătoare, „personajul” și subiectul literar trebuie să treacă prin procesele de obiectivare de către actorul înzestrat cu aptitudinile și competența specifică de a provoca și de a întreține un ciclu de procese naturale care să se constituie într-un nou subiect, diferit de cel al autorului.

Un subiect literar închide în el o infinitate de alte teme și subiecte posibile, dar acestea devin realități doar în măsura în care actorul le dezvăluie jucând corect.

Energia care transformă „convenția în adevăr psihologic”, producând fenomenul de „empatie”, specific actului scenic autentic, prin care spectatorul se recunoaște pe sine în „celălalt” (în cel de pe scenă) și motivând în ultimă instanță actul scenic, depinde numai de actor, de disponibilitățile și de limitele proprii sale naturi și pregătiri profesionale.

Altfel, prin trucuri, clișee, preparații, bonificări estetizatoare, expresii de efect, „jocul” iese din regulile lui, încalcă principiul „**creației naturale**” de la care emană arta actorului autentic, își pierde sensul, eșuează în grimasă, rămâne un fals îngemănat cu prostituția.

Ceea ce nu fac, pentru că nu pot sau nu știu să facă actorii slabi și cei formați în școli proaste, sau dacă reușesc câteodată, e doar rodul întâmplării, dar o fac cu o constantă regularitate și cu rafinată subtilitate marii actori, este faptul (în realitate foarte simplu, dar încă neluat în seamă și neîncorporat în teoria artei actorului), fapt enunțat deja în rândurile de mai sus, că pornind de la subiectul și de la situațiile propuse de autor, ei nu se plasează într-un spațiu iluzoriu și nu „vorbesc” de la prima, sau a doua lectură ca „altcineva”, imaginându-se „personaje”, ci, dimpotrivă, pornesc de la ei înșiși, de la propria lor identitate, și se străduiesc chiar să și-o mențină pentru a putea „pipăi” cu simțurile, pentru a judeca cu mintea trează și pentru a putea simți cu întregul lor „potențial de vulnerabilitate” tot ce li s-ar putea întâmpla pe parcursul propus de autor.

Prin acest procedeu simplu, slujindu-se implicit pe ei înșiși, geniul actorilor adevărați știe să descopere și să dezvolte propriul lor subiect. Acesta ni se pare a fi paradoxul de adâncime al artei actorului.

Calea spre celălalt (spre orice „personaj”) trece prin mine însumi. Numai fiind eu însumi pot fi ceilalți posibili din mine.

Acceptând riscul de a-și asuma experimentarea altor destine, prin devierea de la traiectoria propriului lor destin, pe timpul experimentării situațiilor de viață pe care dramaturgii le-au prescris personajelor implicate în scenariile imaginate de ei, actorul autentic dezvăluie cu o admirabilă liniște și stăpânire de sine și fără autocenzură, toate consecințele psihofizice ale acestei asumări.

Conform tezei noastre, „toate personajele sunt în noi înșine”, „urcușul” de la mine la personaj are trei momente cruciale: 1) Eu în situații date; 2) Descoperirea, rostul, rolul meu în convenția scenică; 3) Asumarea conceptului, a mecanismului logic al personajului, substituirea, Eu, rolul, personajul.

Evenimentele psihice, raționale și iraționale, schimburile metabolice care se petrec în profunzimea componentelor structurii umane, începând cu sistemul senzorial, cel al percepției și al prelucrării intelectuale și până la procesele misterioase din cele mai ascunse zone ale subconștientului, al mecanismelor din microcosmosul celulelor din care e alcătuit marele sistem închis al individualității actorului, aceste evenimente – care se petrec ca urmare a asumării efective, nu doar simbolice, a rolului – nu sunt altceva decât un act unitar, de preluare și asumare a unei alte **mentalități** și a unui alt **mecanism logic**, conform cu alte interese, scopuri, determinate de cauze și necesități obiective și subiective, ale unei alte structuri individuale ce evoluează pe o altă orbită existențială decât aceea a actorului, se constituie într-o procesualitate de continuități și discontinuități contradictorii, dar toate într-un fenomen sinergetic unitar. Aceste evenimente din intimitatea naturii umane contradictorii constituie materia noului subiect, **subiectul actorului**, care e componenta imprevizibilă, **miraculoasă, a creației** și care se petrece spontan în simultaneitatea actului scenic la actorul care se sprijină pe „**potențialul său de vulnerabilitate**”.¹

Potențialul de vulnerabilitate este în ordine firească cer de-a doua instanță, după **modul de a gândi** – după mecanism logic specific – răspunzătoare de calitatea actului scenic, calitatea prestației actorului.

Activarea acestui potențial de care depind adevărul naturalețea, imprevizibilitatea comportamentului, evenimente și modificările care alcătuiesc **subiectul actorului**, caracter dinamic, viu al acestuia, nu e posibilă decât prin înțelegerea și aplicarea corectă a ideii de „joc”.

¹ „Potențialul de vulnerabilitate” sau „Potențial de leziune” de la de fiecare om. Definiția îi aparține lui Stephane Lupasco. („*Logica dinamică a contradictoriului*”), pag. 387.

Actorul care pornește de la ideea că „știe”, sau i se pare că știe cum e „personajul”, de la iluzia că prefăcându-se că îndeplinește condiția de **jucător**, mimând ce i se pare și cum se pare a fi felul de a vorbi, de a simți și acționa ale personajului, conform unei logici greșite, precum că personajul nu e el, ci „alicineva”, ratează tocmai ceea ce existând în el s-ar putea feri de inconfortul artificialității, al falsului joc – în general și în sine, l-ar feri de clișeu și mortificatoare și l-ar putea conduce fără efort, în mod natural, spre performanța actoricească autentică.

Dar, în școlile instituționalizate, prin numărul mare de cadre didactice, nu se ajunge la un punct de vedere unitar asupra acestor probleme specifice și care în realitate nu sunt decât probleme ce țin de cunoașterea raportului dintre **OBIECTUL** corect definit și **METODA** prin care se ajunge la el. Consecințele pot fi grave nu prin „diversitatea” punctelor de vedere, ci prin eludarea acestor procesualități, prin transferarea fără discernământ a metodelor de lucru din teatru în școală: **INDICAȚIA**, **MUȘTRULUIALA**, **MODELUL IMPUS**, „**DRE-SAJUL**”, care subordonează individualitatea studentului, îi distruge încrederea în propria personalitate, în potențialul său creator și îl transformă dintr-un virtual creator în simplu executant.

Școala veche răstoarnă sensul fundamental al pedagogiei artei: omogenizează în loc să stimuleze energia eterogenă creatoare a studentului, îl abordează pe student nu așa cum e el, ci așa cum ar trebui să fie, obligându-l să se prefacă și să se ascundă, în loc să-l ajute să-și dezvăluie **senzațiile intime**, care au devenit obiectivul fundamental al școlilor celor mai avansate din lume. Ea, deci, impune studentului iluzia și imitația ca unice metode de lucru.

Prin tipul specific de exerciții conforme metodei iluzioniste – **imaginează-ți că ești în...** (și i se propun diverse spații: o

Actorul care pornește de la ideea că „știe”, sau i se pare că știe cum e „personajul”, de la iluzia că prefăcându-se că îndeplinește condiția de jucător, mimând ce i se pare și cum se pare a fi felul de a vorbi, de a simți și acționa ale personajului, conform unei logici greșite, precum că personajul nu e el, ci „altcineva”, ratează tocmai ceea ce existând în el s-ar putea feri de inconfortul artificialității, al falsului joc – în general și în sine, l-ar feri de eliseu și mortificatoare și l-ar putea conduce fără efort, în mod natural, spre performanța actoricească autentică.

Dar, în școlile instituționalizate, prin numărul mare de cadre didactice, nu se ajunge la un punct de vedere unitar asupra acestor probleme specifice și care în realitate nu sunt decât probleme ce țin de cunoașterea raportului dintre **OBIECTUL** corect definit și **METODA** prin care se ajunge la el. Consecințele pot fi grave nu prin „diversitatea” punctelor de vedere, ci prin eludarea acestor procesualități, prin transferarea fără discernământ a metodelor de lucru din teatru în școală: **INDICAȚIA**, **MUȘTRULUIALA**, **MODELUL IMPUS**, „**DRE-SAJUL**”, care subordonează individualitatea studentului, îi distruge încrederea în propria personalitate, în potențialul său creator și îl transformă dintr-un virtual creator în simplu executant.

Școala veche răstoarnă sensul fundamental al pedagogiei artei: omogenizează în loc să stimuleze energia eterogenă creatoare a studentului, îl abordează pe student nu așa cum e el, ci așa cum ar trebui să fie, obligându-l să se prefacă și să se ascundă, în loc să-l ajute să-și dezvăluie **senzațiile intime**, care au devenit obiectivul fundamental al școlilor celor mai avansate din lume. Ea, deci, impune studentului iluzia și imitația ca unice metode de lucru.

Prin tipul specific de exerciții conforme metodei iluzioniste – **imaginează-ți că ești în...** (și i se propun diverse spații o-

livadă, aeroport, gară, parc etc.) și că ești... (și i se propun diverse profesii, funcții, etc.) și că ești... (și i se propun diverse profesii, funcții etc.) i se impune studentului obligația de a mima o iluzie. Se elimină, astfel, orice raportare efectivă la mediul real – concret, – pe care aparatul senzorial al studentului l-ar percepe prin raportare cinstită, „pipăind” cu văzul, cu auzul, cu mirosul, obiectele și subiectele reale, în care e cuprins și pe care se sprijină. Studentul nu are cum să se conducă, să descopere probleme reale și soluții reale, în gol, într-o lume inexistentă, iluzorie.

Deci, în loc să se învețe adevărul, onestitatea, sinceritatea și necesitatea obiectivă de a stabili raporturi și a acționa spontan conform cu scopurile reale ce decurg din respectarea regulilor convenționale ale unui joc specific, prin vechile metode se învață **pre-parația, pre-făcătoria**, când știut este că „**realitatea primează, idealitatea e recisivă**”.¹

¹ Mircea Florian, „Rtecesivitatea ca structură a lumii”. Ed. Eminescu, București, 1987, pag. 12.

IX. OBIECT ȘI METODĂ ÎN PEDAGOGIA ARTEI ACTORULUI

Ca orice știință, pedagogia artei actorului evoluează. Unghiul de vedere asupra lucrurilor se schimbă în timp, în funcție de diversitatea informației culturale, de evoluția cunoașterii științifice.

Disciplina arta actorului poate fi un ritual de constrângeri și subordonări la canoane rigide, dresaj, în care cenzurarea și autocenzurarea comportamentelor individuale și colective capătă rolul principal.

Frica de a nu greși conduce inevitabil la duplicitate și la senzația de inconfort individual și colectiv.

Aceeași disciplină poate fi un joc agreabil, generator de surprize plăcute, de descoperiri despre posibilitățile proprii și ale celorlalți. Tot ea poate fi plăcere sau chin, generator de crispări, blocaje, inhibiții, sau poate, dimpotrivă, să producă satisfacțiile pe care doar conștientizarea posibilității de a depăși orice obstacole prin forțe proprii și a efortului făcut cu folos le poate aduce.

Numai un climat de libertate și disciplină liber consimțită poate dezvolta **personalitatea**, atribut fără de care nu există „actor mare”.¹

Se poate vorbi deci, de abordări atât de diferite ale aceleiași discipline până la momentul în care modul de abordare conduce ireversibil la schimbarea totală a obiectului disciplinei.

¹ Radu Beligan „Luni, marți, miercuri”, Ed. Eminescu, 1978.

Ce este disciplina noastră ? Meserie sau artă, stereotipie sau creație ? Ce se poate învăța și ce nu ?

Din cele arătate mai sus și din întrebările ce se pun decurge importanța deosebită ce trebuie acordată, pe de o parte, definirii obiectului disciplinei, iar pe de alta, stabilirii unui raport cât mai corect între **Obiect** și **Metoda** de abordare.

Tratatele, cursurile, programele de formare a actorului, deși clarifică multe aspecte și probleme specifice, unele în mod riguros științific, nu răspund la întrebarea capitală „**Ce este arta actorului ?**” Ele nu o definesc decât în enunțuri răzlețe, uneori surprinzătoare, cum spre exemplu este cel al britanicului Clive Swift în „The job of acting”, care își începe lucrarea cu propoziția „**Acting is a sport**” și care, deși la începutul cărții neagă necesitatea oricărei metode: „**Cum poți să înveți pe cineva să facă lucruri care ori îi vin de la sine, în mod natural, ori nu-i vin deloc**”,¹ ajunge mai târziu la concluzia: cel mai mare rău care i se poate întâmpla unui începător e să cadă pe mâna unui profesor prost, care practică metode vechi.

Dincolo de acest gen de răspunsuri „insolite”, un program formativ la o școală de învățământ superior are nevoie și de răspunsuri riguroase, de definiții și concepte specifice.

Studiul „**Metodă și obiect**”, publicat de Tudor Vianu în 1939, arată că Francis Bacon și René Descartes au considerat că „**pricina erorilor trecute stă în falsele metode pe care gândirea le adoptase și că amendarea acestora poate grăbi cucerirea adevărului**”.²

Din perspectiva acestui raționament există cel puțin două direcții principale în care se manifestă cel mai evident „**falsele metode**” în pregătirea și formarea actorului.

¹ Clive Smit, „The job of acting”, Harrap, Londra, 1976, pag. 1.

² T. Vianu, „Studii de filozofie și estetică”, Ed. Casa Școalelor, București, 1939, pag. 27.

Prima fragmentează fenomenul unitar și complex al actului creator reducându-l la o mecanică a părților componente ale organismului uman, asupra căreia se poate acționa prin voință (mișcare, vorbire, gest, atitudine). A doua – refuzul oricărei metode, refuz motivat de convingerea că: „**arta este obiectul intangibil al unui cult înalt**” și că orice efort de „cunoaștere este o inutilă profanare a tainelor sacramentului”.¹

Prima reduce arta la o **meserie**, la un **meșteșug** în care totul este **știut** dinainte și rezolvat prin aplicarea unei **tehnologii** în care gândirea și comportamentele sunt tipizate, ordonate în sertare, dar care elimină esențialul – procesualitatea actului creator, fenomenologia viului (neglijând funcțiile intuiției, ale proceselor psihologice imprevizibile, subiectivitatea naturii umane individuale, înțeleasă ca totalitate ireductibilă dinamică și contradictorie), care conferă originalitatea personalității, fără de care nu există „arta actorului” și artă în genere.

A doua direcție, la fel de nocivă, menține arta actorului sub incidența unei mentalități medievale, prelungită până la noi prin tradiție orală și care excelează prin rezistența față de orice efort de emancipare teoretică, sistematizatoare a proceselor creatoare.

De aici, eclectismul metodologic de care suferă cele mai multe școli de artă dramatică, de aici deruta în alegerea modalităților de abordare, de aici, predicile „poetizatoare”, retorica divagată în locul explicării unor principii, a unor definiții și reguli generale clare.

Problema ce se pune nu e aceea a unui act simplu de alegere între o metodă sau alta, între o metodă bună și alta mai puțin bună sau, cum obișnuim să spunem, să alegem conform cu convingerile sau gusturile noastre, nu e nici măcar vorba de vreo alegere, pentru că nu e de ales între „ceva” și „altceva”.

¹ *Idem*

Când un **Obiect** e definit corect, sau când există un sistem specific cu principii și reguli corect definite, atunci nu mai poate interveni nici un criteriu preferențial și **din afara lor**. Principiile ori sunt definite corect, și atunci operează în toate direcțiile și în toate momentele proceselor și fenomenelor, și totul decurge coerent, logic, ori sunt greșite, înțelese eronat, și atunci obiectele devin **altceva**.

Prin abordări diferite, aceleași obiecte devin alte obiecte. Confuzia tradițională dintre **teatru** și **școala de teatru**, care sunt în realitate două obiecte diferite, cu principii fondatoare diferite, decurgând din finalități cu totul diferite, provine, de fapt, din lipsa oricărui principiu. Când se judecă eclectic, diletant, obiectele își pierd specificitatea.

Empirismul mimetic, boala endemică a învățământului teatral, a condus și conduce la transferul – foarte vinovat prin gravitatea consecințelor – al metodelor, procedeeelor, limbajului și criteriilor mentalității impregnate de pragmatica succesului imediat, din teatru în școală.

La nivelul gândirii comune nespecifice, lucrurile se judecă simplist: „la școala de teatru învață cei care vor face teatru, deci la școala de teatru să se facă teatru”. Scurt ! „Ce e atât de greu de înțeles ? La ce trebuie atâta teorie ? Să se facă teatru, că doar pentru asta se pregătește studentul de la teatru”, urlă iritat empiristul, considerând că a pus, în sfârșit, o dată pentru totdeauna punctul pe i.

Deși gândirea teoretică a deslușit mecanismul subtil al raporturilor de determinare, în dublu sens, dintre **obiect** și **metodă**, pedagogia **artei actorului** a rămas încă, în multe cazuri, sub incidența acestei mentalități comune, nediferențiate și nespecifice, prin care se continuă confuzia elementară dintre obiectul disciplinei **arta actorului**, ca obiect specific de învățământ – mai corect, de inițiere și formare – și **teatrul** ca obiect specific al artei spectacolului.

X. DEFINIREA CELOR DOUĂ OBIECTE SPECIFICE: TEATRUL ȘI ȘCOALA DE TEATRU

Obiectul teatrului este opera finită, spectacolul.

Ceea ce interesează este **CE** se obține și nu modul **CUM** se obține de către cei ce colaborează la realizarea lui.

„Știința, după cum arată profesorul W. Helpach de la Universitatea din Heidelberg, este făcută din ceea ce obțin marii cercetători, nu din chipul **CUM** obțin ei aceste rezultate. Pe cercetători, întocmai ca pe artiști, sau ca pe omul de stat, pe întreprinzător, pe apostol, sau pe gânditor, îl legitimează **REZULTATUL**, nu procedeul”. Și mai departe: „Valoarea durabilă este hotărâtă numai din operă, de rezultat, de obiect”.¹

Teatrul aparține, deci, **filozofiei obiectului**. El nu-și face scrupule din rațiuni metodologice, din supunerea și chiar sacrificarea omului pus în slujba obiectului, pentru atingerea scopului general, **Spectacolul**.

Disciplina arta actorului ca obiect de studiu în cadrul școlii de teatru, prin chiar sensul fundamental al actului propedeutic, formativ, aparține „**filozofiei metodei**”.

Esenței oricărui act pedagogic, formator, îi corespunde punctul de vedere al acestei filozofii, care e interesată de problema căilor, mijloacelor și procedeele gândirii, deoarece

¹ W. Helpach, apud. T. Vianu, *ibid.*, pag. 29, 30.

pentru această filozofie, a cărei culme e reprezentată de Immanuel Kant, „**Obiectul nu este decât rezultatul căilor și mijloacelor cu care ne apropiem de el**”.¹

Dacă suntem de acord cu principiul că obiectul artei actorului este OMUL, în totalitatea sa ireductibilă, și comportamentul sau dinamic, contradictoriu, în gândirea și practica pedagogică o metodă specifică altui obiect, teatrul, care include și arta actorului, elimină omul din centrul preocupării sale și îl înlocuiește cu alte obiecte, pe care le considerăm minore în raport cu Omul, obiectul său specific. Astfel, în locul omului individualizat și ireductibil ne-ar interesa atunci, spre exemplu, „**expresivitatea**”, „**imaginea**”, „**rigoarea formală**”, acrobatica fizică, „**ludicitatea**”, „**spectaculosul**” etc.

Un mare artist nu este în mod obligatoriu sau implicit și un bun profesor de teatru, decât cu condiția și în măsura în care geniul său și cultura sa îl conduc la conștientizarea distincției fundamentate dintre cele două obiecte specifice: teatrul și școala de teatru: **filozofia obiectului sau filozofia metodei** ?

O bună școală de teatru nu predă **adevărurile** generațiilor trecute, ci metode, căi, către adevărurile încă nedescoperite ale generației aflate în formare.

Pe viitorii artiști îi vor legitima „obiectele” pe care aceștia le vor crea, calitatea și originalitatea operelor lor, valoarea adevărurilor propriilor lor subiectivități critice și creatoare.

Care e maestrul care ar putea cunoaște aceste adevăruri înainte ca ele să fi fost descoperite pentru a le „preda” ? Mai degrabă el va fi primul beneficiar al adevărurilor descoperite de ucenicii săi, dacă aceștia au învățat să aplice corect bunele metode ale maestrului lui, procedeele și nu soluțiile acestuia.

¹ Ibidem, pag. 28.

Afirmația lui Lessing referitoare la prețul mai mare al **drumului către adevăr** decât al **adevărului** are o valoare axiomatică pentru pedagogul conștient de importanța extraordinară a raportului direct dintre obiectul disciplinei arta actorului și metodele pe care le utilizează.

În această idee e cuprinsă și motivația pentru care practica teatrală nu e unul și același lucru cu practica pedagogiei teatrale. S-a putut înțelege până aici, așa cum va reieși și mai pregnant din citatul care urmează – din același studiu al lui T. Vianu, că: „**Filozofia metodei face lucrurile dependente de om (...) filozofia obiectului răstoarnă această ecuație făcând pe om dependent de lucruri (...) în filozofia metodei culminează poziția umanistă (...) cine nu știe că politica executivului afirmă în toate ocaziile concepția despre om a filozofiei antiumaniste, unde omul este nu măsura lucrurilor, ci simplul slujitor al unor așezări obiective, care îl întrec? Obiectul în serviciul omului și omul în serviciul obiectului**”.¹

Orice școală, și cu atât mai mult aceea a artei actorului, orice instituție care se vrea formatoare, trebuie să aibă privirea ațintită în permanență asupra omului aflat în continuă evoluție și să subordoneze totul procesului de actualizare a potențialului ascuns în fiecare posibil creator.

Școala e **în serviciul omului** și deci aparține în mod indubitabil **filozofiei metodei**.

XI. DELIMITĂRI ȘI PRINCIPII

„Realitatea domină,
idealitatea este recisivă”¹

Mircea Floria

Practica arată că școala de artă dramatică e un teritoriu amenințat în permanență de empirism și rutină. Intenția bună de „a învăța” e subminată în permanență de deprinderile rele, generate de prelungirea în învățământ a mentalității comune, nespecifice despre teatru și despre actor.

Rezistența fățișă sau mascată față de cunoașterea teoretică e o atitudine interesată doar de cunoașterea senzorială, empirică și se instalează în acele domenii în care exercițiul practic tinde să înlăture cunoașterea teoretică și să instaureze teza conform căreia numai practica, numai exersarea efectivă, directă, fără „complicațiile teoretice”, constituie drumul cel mai sigur și cel mai direct spre performanță.

Amatorismul, rezumându-se în genere la imitarea comportamentelor exterioare, mecanice ale unor tipuri de activități, își poate permite să se rezume doar la acele aspecte care produc plăcere, satisfacții imediate, în aceste cazuri performanța e întâmplătoare, constituind excepția și nu regula.

Școala, indiferent de domeniul ei de specializare, trebuie să asigure regularitatea performanței.

¹ Mircea Florian, *„Recesivitatea ca structură a lumii”*, Ed. Eminescu, București, pag. 12.

Diversitatea punctelor de vedere asupra teatrului și a artei actorului motivează marea diversitate a programelor și modalităților de formare profesională. Doar conceptul de diversitate din perspectiva învățământului artistic, și în special al artei actorului, poate deveni un „cal troian” prin intermediul căruia să pătrundă în școală cu cea mai mare ușurință nu doar idei, teze și procedee, să le zicem „onorabile” (eficiente pedagogic), ci idei primitive, emanații diletante, veleitariste, acumulate pe baza celei mai sumare „experiențe de spectator”. Modelele degradate se legitimează și ele cu dreptul la diversitate.

Nevoia de succes, foamea de originalitate cresc continuu afluența de modalități, lărgind granițele extrem de elastice ale diversității.

Cu modelele de formare și instruire a artiștilor se petrece același fenomen.

La un anumit nivel de înțelegere funcționează părerea conform căreia oricare dintre nenumăratele procedee sau metode conduce, mai devreme sau mai târziu, cu mici și neînsemnate diferențe, la aceleași finalități.

În teatru și în școală, se poate auzi o părere tipic diletantă, deghizată într-o judecată „bătrânească”, deci obligatoriu înțeleaptă, care înăbușă orice controversă teoretică și zădărnicește orice elan spre căutarea rigorii: „Se poate și așa, se poate și așa”, „se poate în o mie de feluri”.

Adevărul necruțător este că o asemenea gândire nu poate „nici așa”, „nici altfel”. Acțiunea fără principiu fondator și călăuzitor nu poate „în nici un fel”, iar performanța, dacă apare, este numai rodul întâmplării.

„Diletantismul ca refuz de a recunoaște și a respecta o anumită «paradigmă», un anumit «unghi de vedere», este de regulă inseparabil de un anumit eclectism. Tendința

diletantului de a suprapune lucruri diferite atrage în mod inevitabil după sine eclectismul”.¹

Convingerii că răul cel mai mare din orice domeniu este provocat de imixtiunea diletantului în probleme de specialitate, îi asociem și pe aceea că sunt cu atât mai grave consecințele diletantismului, trecut cu vederea, în problematica specifică a învățământului superior de artă. „Diletantul are însă impresia că totul este posibil (deoarece el nu percepe exact angajările intelectuale la care obligă o perspectivă, supozițiile esențiale, unghiul de vedere, idealizările indispensabile); ignorând stringențele principale și necesitățile conceptuale interne ale demersului, diletantul forțează lucrurile pentru a obține o combinație hibridă”.²

Ca să devină regulă, performanța în învățământ se sprijină pe competență, pe cunoașterea principiilor, a regulilor generale, pe o teorie coerentă asupra fenomenelor din domeniul specific și pe răbdarea specifică celui care caută, și dorește să cunoască.

E ușor de remarcat coeficientul ridicat de semidoctism sau „prostie naturală” pe care le exhibă exponenții anumitor domenii unde performanța nu implică o legătură strictă și obligatorie cu exercițiul intelectual. Sportul, meșteșugurile, unele arte, mai exact anumite zone ale acestora, „lăutăria”, au devenit proverbiale în privința coeficientului de ignoranță și dezinteres pentru carte, de dispreț față de informația culturală și teorie.

Această tristă reputație a majorității sportivilor, a balerinilor, a lăutarilor se prelungește și asupra unei categorii de actori. Nu puțini sunt cei incapabili să se exprime cu o minimă coerență despre propria lor profesie, sau propriul lor

¹ Adrian-Paul Iliescu „Filozofia limbajului și limbajul filozofiei”, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, pag. 278.

² Ibidem, pag. 279.

mod de a lucra, și atunci impresia de marasm intelectual, deși acesta nu e întotdeauna real – pentru că disputele din timpul repetițiilor dovedesc uneori cunoștințe și informații de o rară subtilitate și finețe intelectuală a actorilor, – devin de climatul prin care coaliția mediocrității, întotdeauna majoritară, în orice domeniu, impune deviza primitivă: „**talentul nu are nevoie de școală**” sau de „**cărți au nevoie cei care nu au talent**”.

Cu alte cuvinte, talentul s-ar simți mai bine în ignoranță. S-au folosit numele unor mari talente: ca de pildă al Frosei Sarandi, (sau mai recent Mihăilescu-Brăila, Vasilica Tastaman), sau ale artiștilor de estradă, de revistă, proveniți din amatori, pentru a motiva teza inutilității învățământului de artă.

Cui îi mai poate fi de folos astăzi, în pragul mileniului III, MITUL ACTORULUI ANALFABET, considerat a fi superior celui cultivat? Actorul cult devine adesea oaia neagră, ținta ironiilor „comicilor de culise”, acritului meseriaș care le **știe pe toate** nu din cărți, ci din practica de pe „scândură”.

În același timp, e la fel de adevărat că excesul de teoretizare conduce uneori la demontarea mecanismelor și proceselor naturale până la neputința de a mai regăsi **unitatea** generatoare a spontaneității inițiale, că supunerea actelor care se nasc de la sine, spontan, firesc, unei cenzuri excesive a rațiunii poate decalibra encogenia fenomenelor vii, a reglării și autoreglării comportamentului până la pierderea subiectivității, a particularităților naturale specifice, care asigură originalitatea, unicitatea fiecărui individ.

E concludent în acest sens exemplul miriapodului (exemplu oferit de S. Stanislavski elevilor săi) care vrând să conștientizeze ordinea în care își mișcă cele o mie de picioare, după ce a ajuns să conștientizeze că întâi pășește piciorul unu, apoi cel de-al 759-lea, apoi al 26-lea, apoi al 572-lea ș.a.m.d. constată consternat că i se încurcă restul sutelor de picioare și nu mai poate înainta.

Dar cum studentul nu e un miniapod, ci o ființă umană, înzestrată cu rațiune și spirit, situată pe palierul cel mai de sus al evoluției, și cum apoi domeniul pe care îl studiază nu vizează în exclusivitate componenta naturală, exemplul devine cu atât mai operant cu cât îl vom înțelege ca pe o ironie la adresa acelor tendințe care, în lipsa talentului autentic, sau a geniului, pentru a aminti și cazurile excepționale, urmăresc să transforme fenomenul complex și miraculos al creației artistice într-o simplă „tehnologie”, într-o schemă mecanică, rezultată din speculații abile.

Orice act uman este o expresie a manifestării complexe a fenomenului componentelor sale originare bio-socio-culturale. „Omul este o ființă culturală prin natură pentru că este o ființă naturală prin cultură”. „cultura domină și corijează natura... pentru că cultura este capabilă să modeleze componenta biologică a omului”.¹

Școlile de artă dramatică situează în centrul preocupărilor lor procesele și fenomenele specifice creativității umane. Acestea pot deveni punctele cardinale de orientare în căutarea și stabilirea principiilor didactice, care, în oricare formă a diversității teatrale ar forma studenții, trebuie să vizeze în permanență atât componenta naturală biologică, cât și pe aceea culturală a structurii umane. „Omul trăiește în mediul propriilor sale creații și este, în realitate, din ce în ce mai mult, produsul a ceea ce a creat el însuși”.²

Din aceste propoziții de valoare axiomatică se poate deduce cu ușurință ideea că din perspectiva oricărei varietăți de forme ale diversității teatrale am aborda actorul și problemele specifice creativității lui, nu putem încălca principiul fondator, inițial,

¹ E. Morin, Massimo Piattelli-Palmarini „Interdisciplinaritatea și științele umane”, Ed. Politică, București, 1986, pag. 286, 278.

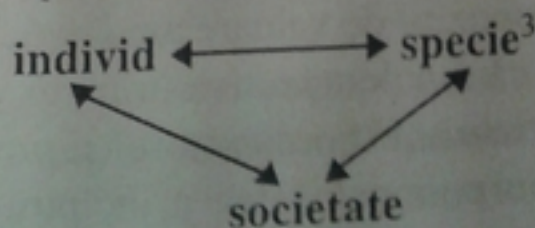
² Daia Crisha, Studiul „Cultură”, din același volum, pag. 317.

acela de individualitate umană și deci pentru a-l înțelege corect și pentru a-l cunoaște sub aspectele sale fundamentale, nu ne putem sustrage necesității de a ne informa asupra punctelor de vedere pe care le profesează astăzi diversele discipline științifice despre conceptul de OM. „**Marile dileme care condiționează înțelegerea culturii** (deci și a fenomenului teatral și a artei actorului, n.n.), **provin din faptul că însăși această înțelegere se divide și se fragmentează în chiar nucleul său, pentru că ea trebuie să sesizeze, simultan sau alternativ, atât ceea ce aparține culturii, cât și ceea ce contrastează cu ea: lumea naturii.**”¹

Dar multitudinea factorilor și mai cu seamă a punctelor de vedere parțiale ale disciplinelor **specializate** în studiul acestora ca factori nu pot concepe „**sistemul în ansamblu, nici chiar organizarea lui**”, după cum ne demonstrează Massimo Piattelli-Palmarini: „**Nu juxtapunerea, ci organizarea punctelor de vedere parțiale din diferite discipline permite conceperea unității complexe a fenomenului pe care l am numit UNITATE COMPLEX ORGANIZATĂ.**”²

Sistemul de ansamblu HOMO este din capul locului mutilat și dezarticulat: biologia se referă la un organism (sistem invariant de reproducere), în timp ce științele omului îl consideră mai degrabă ca spirit (psihologie) și un atom social (...).

„Sistemul HOMO este o realitate „trinitară” cărei termeni sunt indisociabili pentru că sunt inderdependenți:



¹ *Idem.*

² E. Morin, Massimo Piattelli-Palmarini, *op. cit.*, pag. 317.

³ *Idem.*

Conform părerii acestor autori, „problema centrală este, deci, aceea a organizării” și „trebuie să numim om tocmai acest sistem «trinitar» iar nu un aspect parțial (individul, specia, societatea). Ființă bio-culturală prin natură, omul nu se definește alternativ prin referire corporală sau referire culturală, el se definește în mod „total”, adică bio-psiho-social.”¹.

Înainte de a fi obiect al esteticii, actorul e obiect și subiect al științelor despre OM. Iar obiectul și subiectul oricărui act scenic în care e prezent un actor e OMUL, sub toate aspectele sale particulare și generale, Actuale și Potențiale.

Cu atât mai surprinzător e să întâlnim la tot pasul, în discuții profesionale, în cronici teatrale, în interviuri, chiar în prelegeri și conferințe la școli de teatru, și în work-shop-uri, idei și teze despre actor și arta sa, care se dovedesc a fi probe incontestabile ale unui mod de a gândi cu totul opus acestui concept de „**unitate complex organizată**”, și care descompun totalitatea ființei umane și o reduc la mișcare, vorbire, gest, atitudine și mimică.

Partea cea mai numeroasă a practicienilor nu-i acordă acestei realități nici o atenție, considerând că „**teoretizările**” ar putea, mai degrabă, să încurce manifestarea liberă a talentului și că, în consecință, nici definițiile și conceptele, care sunt instrumente specifice științelor, nu sunt operante în creația artistică și deci nu are rost să-și piardă timpul cu ele.

Se impune întrebarea: ce importanță are pentru creativitatea actorului, care oricum s-a manifestat prin mari performanțe și până la primele definiții teoretice, dacă mentalitatea generală e dominată sau nu de concepții definite ca **mecaniciste** sau **sistematice**, **dialectice**, **dinamico-contradictorii**, **determinist-cauzale**, sau **probabiliste** etc.? Ce legătură, ce efect

¹ *Ibidem*, pag. 303

practic are pentru lucrul de pe „scândură” dacă actorul știe că ceea ce face el se cheamă într-un fel sau altul? Importanța acestui, să-i zicem **detaliu**, care poate fi considerat de unii o inutilă pedanterie, este uriașă, pentru că tot **ce-i vine** dinlăuntru să **facă** și **cum face** el e consecința nemijlocită a **unui mod de a gândi**, care are ca temei **un anume** principiu fondator, ce nu-i aparține numai lui, ci unei categorii întregi, și care are un **nume** pe care cunoscându-l îl poate recunoaște și localiza pe ecranul conștiinței sale, îl poate urmări, măcar în unele din procesele sale modificatoare în exercițiul practic. Iar ceea ce e cel mai important, în funcție de cantitatea și calitatea informațiilor moștenite genetic, sau dobândite prin experiența proprie, el poate stabili și corecta traseele gândirii proprii, poate conecta și deconecta circuite și poate chiar să schimbe, la nevoie, principiile mecanismului logic, poate stabili coduri, poate descoperi reguli generale, poate institui o profilaxie mentală, poate desluși și, deci, poate cunoaște natura obiectivă a proceselor și fenomenelor ce au loc, nu doar în propria sa conștiință, ci în aceea a unor categorii întregi, în care și el se poate include, după propria sa voință, tocmai datorită acestei atât de greu acceptate cunoașteri teoretice.

Așa cum circulația sângelui sau miracolul genetic întrețineau viața speciilor marelui **sistem viu** și înainte de descoperirea și definirea lor, tot așa și miracolul creației, de când a început să-și dezvăluie, puțin câte puțin, misterul, nu a „dereglat” procesele și fenomenele datorită cunoașterii, ci a devenit, cu timpul, cunoaștere conceptuală și metodă, pe care au preluat-o și prelucrat-o cele mai importante personalități și școli de artă dramatică din lume, elaborând reguli, tehnici, procedee ordonate în sisteme coerente de pregătire și prin aplicarea lor în practica pedagogică au înregistrat cele mai spectaculoase performanțe formative.

În general, opinia comună, după cum am mai spus, consideră că „talentul” e în același timp și unica, singura „competență” a artistului.

Stanislavski la școala sa de la M.H.A.T. În Moscova, Lee Strasberg la „Actor's Studio”, în New York, Michel Saint Denis în Anglia, Boleslavski în America, Tairov, Meyerhold, în Rusia, Michael Cehov, Michael Redgrave, B. Brecht, Grotowski și mulți alți mari pedagogi de artă dramatică au demonstrat că între „talent” și „competență” există mari deosebiri. Confuzia dintre acești doi termeni, pe care o întreagă categorie de „bad teachers”, cum îi califică Clive Swift (în „The job of acting”), care nu sesizează această distincție, practică în continuare modelul învățării meseriilor „prin imitație”, cu răspunsuri prestabilite la orice întrebare, prelungind astfel mentalitatea practicist-artizanală a uceniciei din breslele medievale, dominată de clișee. Ei nu pot concepe „unitatea complex organizată” și astfel împiedică manifestarea liberă și imprevizibilă a naturii umane dinamice și contradictorii așa cum ne apare aceasta din unica perspectivă rațional realistă posibilă: **ACTOR = OM**.

Acest cuplu logic este ireductibil, din oricare perspectivă sau presuposiție și, deci, formă a diversității artistice, am aborda arta actorului.

Nici depășirea acestui cuplu logic nu e posibilă prin adăugiri eclectice, pentru a-l „completa”, sau „îmbunătăți”, atâta timp cât „materia suport” a operei actorului, omul, e definită corect.

Există însă în diversitatea teatrală și puncte de vedere care propun unele alternative, care înlocuiesc conceptul OM din acest cuplu logic, cum ar fi de pildă ideile conform cărora actorul ar fi sacerdot, marionetă, bufon, acrobat, mim etc. Din aceste alternative rezultă alte cupluri logice în care nu se mai regăsește OMUL, ci o reducere a sa la o anumită varietate de

om, la o specializare a sa care înseamnă o restrângere a complexității, a globalității paradigmatică la un model, la o clișeizare a sa, determinată de o funcție de tip factologic.

Cu alte cuvinte, dacă actorul nu e luat în considerare în primul rând ca „om”, el ar trebui, logic, să fie înlocuit cu altceva, în conformitate cu modul de a fi gândit specificul artei actorului în totalitatea sa.

Spre exemplu, definiția care a produs cel mai puternic ecou în întreaga suflare a teatrului universal a fost „SUPRA-MARIONETA” lui Gordon Craig.

Dar cariera acestui termen nu s-a întemeiat atât pe ceea ce Edward Gordon Craig însuși a gândit când i-a trimis „**la dracu pe actorii proști**”, preferând în locul lor „supra-marioneta”, ci tocmai pe răstălmăcirile și pe speculațiile ulterioare, care nu au putut fi stăvilite nici chiar de precizările pe care Gordon Craig însuși le-a făcut în prefața la cartea sa „**Despre arta teatrului**”:

„Vrem să spunem simplu: „Duceți-vă deci să pipăiți puțin focul infernului și reveniți tămăduiți !

Acest lucru am vrut să-i văd făcând pe actori, pe anumiți actori, cel puțin, cei proști – când am spus că ar trebui să plece, că ar fi mai avantajos să fie înlocuiți cu supra-marionete.”¹

Și apoi și mai clar: „Super-marioneta e actorul cu mai mult foc și mai puțin egoism: cu focul sacru, cu focul zeilor și al diavolilor, dar fără fumul și fără aburul care-i mortifică. Spiritele «pozitive» au crezut că am vrut să vorbesc de sus despre bucățele de lemn. Această idee i-a iritat: ei au vorbit ani de zile ca despre ideea unui nebun, a unui pervers, a unui insultător al actorilor și al teatrului.”²

¹ Gordon Craig, „Despre arta teatrului”, Ed. Lievtier, Paris, 1910, pag. 7-8.

² Idem.

Înlocuirea termenului OM din cuplul logic fondator Actor-Om cu orice altceva din multitudinea existentă în tabelul valorilor universale, sau cu vreuna din varietățile valorilor specifice pe care le oferă diversitatea formelor de manifestare a fenomenului teatral, înseamnă implicit scoaterea actorului de sub incidența „umanului” și plasarea lui fie în supra-uman (în care-l vizează cei care speculează idealismul teoretic al lui E.G. Craig – sau cei care tind spre viziuni transcendente, mistice despre actor fie îl coboară în sub-uman, negând conceptul fundamental de unitate a omului).

Exemplele oferite de istoria teatrului și omenirii în această ultimă privință sunt concludente: „E suficient să se iște conflicte între națiuni, indivizi, pentru ca îndată altul, dușmanul să fie calificat câine, (...) șobolan, viperă, parazit, animal scârbos, (...) dacă nu chiar excrement. Acestea dovedesc că aruncarea omului în afara umanității e strâns legată de fenomenul de inimizitate, conflict, dispreț.”¹

Toate formele de segregacionism rasist culminând cu ororile național-socialismului și ale comunismului din secolul al XX-lea au demonstrat cât de grave urmări pot avea mentalitățile instituite, pe un cuplu logic din care e eliminată ideea „unității speciei umane”.

Un exemplu de fals cuplu logic pe care s-a sprijinit mentalitatea generală într-o lungă perioadă a istoriei omenirii – și care n-a deranjat nici una dintre conștiințele acelor timpuri – pentru că logica formală era îndeplinită, a fost sclavia.

Pentru a se explica natura pretins inferioară a sclavului în raport cu omul liber, stăpânitor al lumii antice, s-a recurs la o soluție logică prin care se satisfăcea formal atât condiția de om a sclavului, sub aspect anatomic biologic, cât și inferio-

¹ Edgar-Morin, Massimo Piattelli-Palmarini, „Unitatea omului”, pag. 276-277.

ritatea sa, sub aspect psihologic. Cuplul, a cărui puritate logică conformă cu principiul **unității** și al **non contradicției** a fost plătită cu un greu, tragic tribut de către toți cei considerați „**unealtă însuflețită**”.

Astfel, cea mai numeroasă parte a oamenilor Antichității au fost scoși „în afara umanității”.

Și în judecarea actorului, conform rigorii logicii clasice, acestuia nu-i rămâne decât alternativa: să fie considerat OM sau să nu fie OM, să fie orice altceva, paiață, saltimbanc, o mască, „a treia soluție” nefiind posibilă.

De altfel, considerația și tratamentul de care s-au bucurat actorii în decursul istoriei demonstrează cu prisosință că deprecierea, uneori la fel de umilitoare ca și a sclavilor, este o consecință a unui cuplu logic care operează implacabil „de la sine” în toate direcțiile și că orice încercare de a „îmbunătăți”, „corecta”, „completa” un punct de vedere cu atributele unui alt punct de vedere, nu este decât o „cădere” într-un cert compromis diletant.

Cu alte cuvinte, conform logicii aristotelice, actorul ori este OM ori nu este OM, iar consecințele oricăreia dintre alternative devin ireversibile.

Și, cu toate acestea, asistăm la un proces din ce în ce mai acut de uzurpare a autorității principiului **unității**, care asigură fondul de autenticitate a speciilor și categoriilor specifice.

De exemplu, invaziei **înlocuitorilor**, a **surogatelor** din domeniul bunurilor de consum, îi corespunde în alte domenii aceeași tendință de creștere a **diversității** – care ar putea fi pozitivă și îmbogățitoare, dacă nu ar produce implicit și efectul contrar, acela de diminuaire, uneori până la eliminarea totală a ideii de **unitate** din cadrul aceleiași categorii sau specii. În această tendință, apare inevitabil un moment critic, o criză a raportului dintre conceptul de **DIVERSITATE** și cel de **unitate** în toate artele. Scena, ca și hârtia, suportă multe. Un grafoman

e un impostor în specia literaturii. Insul îmbrăcat în halat alb care se plimbă printre paturile unui spital imitând gesturile medicului, fără a avea competența de a vindeca bolnavii, e un impostor care uzurpă specificul medicinei. Dacă cineva care, urcat pe o scenă imită comportamente și rostește replici, „acționează” ca și actorii, dar fără să reușească „să actualizeze” virtualități ce se ascund în profunzimea persoanei lui, deci fără să reușească modificări esențiale în viața sa și a publicului, incapabil să realizeze procesele specifice de substituire, de empatie, acesta e, la fel, un impostor.

Abordarea unei discipline presupune studiu teoretic, urmărirea traiectului unei gândiri specifice întemeiate pe principii fondatoare, pe presupoziii corecte, pe toate treptele devenirii dialectice, teză – antiteză – sinteză, pentru a putea stabili originea, obiectul și limitele unei discipline.

Ceea ce a devenit în ultimul secol foarte evident pentru orice tip de pedagogie sunt mai cu seamă „premisele de schimbare” ale disciplinelor, relativitatea, probabilitatea evolutivă, nu doar a metodelor, ci chiar a conținutului disciplinelor, deoarece „Nici o disciplină nu se menține la nesfârșit fără schimbări: ea poate nu numai să piardă teren în fața altora, dar să-și schimbe radical conceptele – categoriile și metodele de studiu, ceea ce iscă întrebarea dacă, afară de numele ei, această disciplină a rămas aceeași”.¹

¹ Patrick Suppes, „Metafizica probabilă”, Ed. Humanitas, București, 1990, pag. 315, 316.

XII. CONȚINUTUL DISCIPLINEI ARTA ACTORULUI

Din perspectiva esteticii generale și a pedagogiei artelor, **arta actorului** este considerată o componentă importantă, poate cea mai importantă a spectacolului de teatru, definit ca sinteză cu valoare autonomă, înglobând și depășind totodată valori ce provin din domenii distincte cum sunt: literatura, arta plastică, dansul, pantomima, muzica, poezia etc.

Studiată din perspectiva interdisciplinarității științelor umane și a celor exacte (biologie, filozofie, genetică, psihologie, antropologie, lingvistică, statistică, fizică, logică etc.), arta actorului ar necesita o definiție mai adecvată decât aceea de **OBIECT**, statut care i se atribuie în mod curent, ca o consecință a univocității percepției și evaluării de către școlile dominate de conceptele didacticismului mecanicist, specifice secolului al XIX-lea, precum și de unele practici medievale rămase în mare răspândire până azi în școlile instituționalizate, care întârzie pe explicarea lumii „pe baza principiilor și legilor mecanicii, reducând întreaga diversitate calitativă a fenomenelor și a proceselor naturii la fenomene și procese mecanice... negând izvorul intern al mișcării.”¹

În alte domenii ale artei – plastică, literatură, muzică – **CREATORUL**, desi cuprins în opera sa și reprezentat prin ea,

¹ *Dicționarul Enciclopedic Român, Editura Politică, București, 1965, vol. III, pag. 303.*

rămâne în afara operei, iar aceasta, ca orice lucru creat, are alt destin decât cel al artistului și poate fi definită ca obiect pentru că poate fi păstrată „ca și quartetele lui Beethoven (care) stau în depozitele editurii asemenea cartofilor în pivniță”, conform exemplului lui Heidegger.¹

E limpede pentru oricine că teatrul și creația actorului nu au această șansă: **ARTISTUL SE INCLUDE PE SINE ÎN OPERĂ, deci se confundă cu obiectul creat.**

Actorul și opera sa au un destin comun: efemeritatea. Creația actorului nu dăinuie, nu poate fi păstrată „asemenea cartofilor...” (decât într-o formă incompletă, ca imagine și sunet înregistrate pe peliculă, bandă magnetică și video).

O altă distincție față de celelalte arte o constituie simultaneitatea, faptul că **arta actorului e sincronică, PRODUSUL este CHIAR PROCESUL, OPERA SE REALIZEAZĂ ÎN MĂSURA ÎN CARE REUȘEȘTE SĂ FIE UN AUTENTIC PROCES DE CREAȚIE.**

Din această realitate decurg aspecte și particularități care condiționează și definesc **SPECIFICUL** inconfundabil, unul din numeroasele paradoxuri ale artei actorului.

Mijloacele de expresie și comunicare non-verbale stau la originea artei actorului. Cuvântul a investit-o cu cultură, dar a depărtat-o de propria ei esență.

Specificitatea artei actorului nu stă în rostire, ci în **substituire și actualizare** de personaje distincte, precis individualizate și în comportamentul (corporal și psihic-intelectual) ridicat la puterea de a semnifica.

Spre deosebire de concepțiile care consideră arta actorului și arta teatrului ca pe o expresie exclusivă a artei cuvântului sau ca pe o amalgamare convențională „a cuvintelor rostite,

¹ Martin Heidegger, „Originea operei de artă”, Editura Univers, București, 1982, pag. 33

a chipului, a glasului, a mișcării, a gestului, față de un model ideal" care să reprezinte „conformarea acțiunilor (...) cu un model închipuit de poet și adesea exagerat de către actori” (cum răspunde Denis Diderot la întrebarea „Ce este adevărul unei scene” în importanta sa lucrare „Paradox despre actor”¹, unde respinge teza „expresiei spontane” și a „sensibilității” în actul scenic), programul nostru încorporează în mod firesc și necesar tradițiile specifice realismului școlii românești de artă dramatică și achizițiile teatrului universal modern, pune la temelia sa **PRINCIPIUL TOTALITĂȚII UMANE INDIVIZIBILE, DINAMICE ȘI CONTRADICTORII**.

Față de părerea filozofului că actorul „...nu este personajul, el îl joacă, și îl joacă atât de bine încât îl iei drept atare; iluzia nu-i decât a ta; el, unul, știe bine că nu este...”,² punctul nostru de vedere despre actor se întemeiază pe teza fundamentală a **UNITĂȚII ÎN DIVERSITATE A NATURII UMANE CONTRADICTORII**.

Să-i fi scăpat filozofului importanța care o are credința în actul creației? Cum am putea să fim, fără să credem că suntem ceea ce chiar reușim să fim?

Pentru noi, actul scenic al actorului este în același timp și spontaneitate și elaborare, încorporând și simțirea și rațiunea și autenticitatea și artificul, și adevărul obiectiv și ficțiunea, pentru că omul și toate creațiile lui, care-l includ și pe el, sunt în același timp și natură și cultură.

Principiul UNITĂȚII ÎN DIVERSITATE, decurgând firesc din conceptul atotcuprinzător al marelui principiu **HOMO** – al vastului fenomen actoricesc, al variațiilor modalități particulare de manifestare – se constituie în

¹ D. Diderot, „Paradox despre actor”, text dactilo A.T.F., pag. 19, 20.

² Idem.

principalul OBIECT DE STUDIU AL DISCIPLINELOR „ARTA ACTORULUI” și „IMPROVIZAȚIA SCENICĂ”.

Principiul ADEVĂRULUI, pus la baza actului pedagogic în arta actorului, derivă din ordinea firească a conceptului NATURĂ – CULTURĂ.

Inversarea acestei ordini în procesul de inițiere în arta actorului, adică urmărirea unor obiective strict estetice, înainte de a fi îndeplinit obiectivele legate de pregătirea componentei naturale, poate conduce la compromiterea iremediabilă a întregului program de formare a personalității creatoare.

XIII. NEVOIA DE IMAGINAR

„Imaginația guvernează lumea”

Disraeli

Dorința de a fi „altcineva” sau „altceva” îl urmărește pe om tot timpul vieții.

Puțini sunt cei împăcați cu propria lor condiție. Copiii în nici un caz. În jocurile lor, ei sunt ceea ce își imaginează că sunt: vardiști, spadasi, eroi justițieri, șoferi, piloți, cosmonauți, soldați, judoka, zâne, prințese, mămici. Copiii nu se împacă cu condiția lor, vor să fie mai mari decât sunt.

Adulții își au jocurile lor, dar și „Jocul” lor e de obicei o formă de negare și depășire a propriei condiții.

Omul are capacitatea de a mima sentimente și comportamente, dar și de a-și depăși efectiv condiția. Acest lucru nu se petrece doar cu indivizii **dotati**, ci cu toți oamenii, la nivelul macro-social.

Între ceea „ce este” o persoană și ceea ce „ar dori să fie”, între „cum este” și „cum ar fi putut să fie” e un spațiu care ascunde cea mai mare zestre a omului: **imaginarul**.

În acest teritoriu al **imaginarului** se trăiește la cea mai mare intensitate tot ce nu oferă realitatea. E spațiul nădejdelor și al libertății absolute. Aici e sălașul instanței personale supreme, al unui Dumnezeu **la purtător** pe care și-l făurește după puterile sale fiecare om. Aici este lăcașul îngerilor și al demonilor, spațiul creativității, al facultății omului de a imagina, de a se autoforma și a-și făuri un mod de a fi.

Profesorul de logică Anton Dumitriu e de aceeași părere cu celebrul psiholog francez Théodule Ribot și anume că „elementul esențial, fundamental al imaginației creatoare este facultatea de a gândi prin analogie, adică prin asemănarea parțială și adesea accidentală”.¹

Fără imaginație nu există nici un fel de creație, artistică sau științifică, „Imaginația poate să se dezlănțuie din cele mai mici asemănări, pe baza unor similitudini vagi sau extravagante, să creeze noi obiecte și imagini”² și „nu e de mirare dacă imaginația, conform concluziei celebrului psiholog francez este adesea un substitut și, cum spunea Goethe, un *avant-coureur de la raison*”.³ În finalul studiului său, Anton Dumitriu ajunge la concluzia că „de la a imagina la a fi posibil, consecința este valabilă”.⁴

Toate corecțiile aduse de civilizație, de cultură, știință, artă, de cunoașterea naturii umane inițiale – sunt consecințe ale libertății spiritului și ale imaginației. Tot ce a creat omenirea a fost întâi imaginație, iar comportamentul nostru e expresia imaginii pe care o nutrim despre noi înșine.

Oamenii s-au „specializat” în comportamente, s-au cantonat în categorii de conduită. Recunoaștem șefii, subordonații, învingătorii și învinșii, attributele unor profesii și funcții.

Produce senzație descoperirea unui exemplar care și-a păstrat complexitatea, care „iese din rând”, al cărui comportament nu e tipizat. „Specializarea” e o soluție comodă, de minimă rezistență și în anume cazuri de degenerare, de robotizare, de dezumanizare.

¹ Anton Dumitriu, *Retrospective*, Ed, Tehnică, București, 1991, pag. 205.

² *Idem*, pag. 205.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, pag. 208.

„În fond suntem atât cât dorim să fim, sau, mai bine zis, cât ne închipuim că suntem”, spune Anton Dumitriu în studiul „Libertate creatoare”, arătând că „suntem în lume atât cât înseamnă idealul nostru” și că puterea omului stă în libertatea spiritului său deoarece important nu este să fii numai liber, ci ca această libertate să fie creatoare, să-ți dea un loc și o funcție în lume, să-ți creeze un destin, să-ți atribuie un rol funcțional în întreg mecanismul existenței”, deoarece fiecare om este „chemat să se cerceteze singur”.¹

În istoria teatrului există multe exemple de o relevanță extraordinară a performanței la care poate ajunge transgresiunea imaginarului, a ficțiunii, a faptului convențional în realitatea concretă, obiectivă.

Actorul păgân Genesius, interpret al rolului Creștinului din comediile atelane (tip comic foarte gustat de public în secolul I), juca cu atâta credință încât, la un moment dat, a ajuns să pătrundă înțelesul noii doctrine și să creadă atât de puternic în preceptele creștinești încât, în fața tribunalului imperial care îi judeca pe creștini ca dușmani ai imperiului și îi condamna la moarte dacă nu abjurau acesta a preferat martiriul, dar nu a abjurat.

I-au urmat exemplul și alți actori, printre care și o actriță numită Pelaghia. Sentința, i-a fost comutată la proscriere. A trăit ca sihastră într-o peșteră de pe pământul sfânt. A fost canonizată, devenind Sfânta Pelaghia, patroana actorilor.

Tragedianul Polos, jucând în „Electra” lui Sofocle, purta cu sine în scenă urna cu cenușa fiului său, pentru a fi cât mai autentic în suferințele sale.

Din exemplele de mai sus putem trage o concluzie simplă privind schimbarea comportamentului persoanei sau al grupurilor de persoane și anume că acestea sunt consecința

¹ *Ibidem*, pag. 92, 93

directă, nemijlocită a unor moduri de a gândi, urmarea schimbării valorilor obiectelor realității, și că adaptarea se produce numai în urma unui proces de conștientizare a unor noi necesități, provenite din situarea într-un nou raport cu realitatea și deci în primă și ultimă instanță conform unor noi reprezentări mentale, conforme unor noi criterii.

De la instrumentul cel mai complex de percepție și prelucrare a informațiilor, care e creierul uman, cu întreg echipamentul cortico-neural, și până la infimezimele schimbări în echilibrul câmpului electric la nivelul membranelor celulare și al sistemelor lor de semnalizare, se poate considera că întreaga procesualitate de reglare și autoreglare a comportamentului fiecărei celule din structura complexă a organismului omenesc stă în calitatea sistemului de comunicare (emisie, recepție, recunoașterea semnalelor, decodarea și prelucrarea acestora) și apoi în calitatea modificărilor comportării întregului organism în conformitate cu mesajele recepționate la toate nivelele.

Acest întreg complex informațional care încununează componentele naturale ale ființei umane, considerată ca un sistem închis, nu poate să nu intre ca prim factor în ecuația prin care se urmărește obținerea unei noi înțelegeri și a unei noi definiții a specificului inconfundabil al artei actorului.

XIV. IMAGINAȚIA¹

Conform studiului lui Alex. F. Osborne, „Imaginația constructivă”, forma cea mai nobilă a imaginației este „imaginația substitutivă”, iar „regula ei de aur” este „a face bine altora”.²

Osborn consideră că simpatia ne determină să ne punem „în locul celorlalți”, iar, conform constatărilor doctorului Paul Moody, simpla schimbare a locului în care ne aflăm determină o „schimbare a rolului” nostru.

„O schimbare de loc îți permite să-ți imaginezi că-ți schimbi rolul.” De exemplu chemarea elevului în cancelaria profesorilor, intrarea angajatului în biroul directorului etc., biserica, tribunalul, restaurantul etc. Deosebirile de comportament, în locuri diferite, ale aceleiași persoane sunt un efect al imaginației.

„Omul își datorează locul pe care-l deține pe pământ” datorită acestui proces psihic. Imaginația „l-a făcut să evolueze”. Einstein consideră că: „imaginația este mai importantă decât cunoașterea”.

Factori care tind să paralizeze creativitatea

Conform lucrării lui Al. F. Osborn, mecanismul de gândire comportă două componente:

¹ Toate citatele și ideile enunțate în acest capitol provin în totalitate din cartea „L'imagination constructive”.

² Alex. F. Osborn, „L'imagination constructive”, Dunod, Paris, 1971, pag. 29.

XIV. IMAGINAȚIA¹

Conform studiului lui Alex. F. Osborne, „Imaginația constructivă”, forma cea mai nobilă a imaginației este „imaginația substitutivă”, iar „regula ei de aur” este „a face bine altora”.²

Osborn consideră că simpatia ne determină să ne punem „în locul celorlalți”, iar, conform constatărilor doctorului Paul Moody, simpla schimbare a locului în care ne aflăm determină o „schimbare a rolului” nostru.

„O schimbare de loc îți permite să-ți imaginezi că-ți schimbi rolul.” De exemplu chemarea elevului în cancelaria profesorilor, intrarea angajatului în biroul directorului etc., biserica, tribunalul, restaurantul etc. Deosebirile de comportament, în locuri diferite, ale aceleiași persoane sunt un efect al imaginației.

„Omul își datorează locul pe care-l deține pe pământ” datorită acestui proces psihic. Imaginația „l-a făcut să evolueze”. Einstein consideră că: „imaginația este mai importantă decât cunoașterea”.

Factori care tind să paralizeze creativitatea

Conform lucrării lui Al. F. Osborn, mecanismul de gândire comportă două componente:

¹ Toate citatele și ideile enunțate în acest capitol provin în totalitate din cartea „L'imagination constructive”.

² Alex. F. Osborn, „L'imagination constructive”, Dunod, Paris, 1971, pag. 29.

1. Judecata, care analizează, compară și alege.
2. Spiritul creativ, care examinează, prevede și face să se nască idei.

Prima menține imaginația în direcția bună.

Imaginația ajută la luminarea (clarificarea) judecății.

Judecata „naște puncte comune, pretinde analiză și sinteză” (are nevoie de concluzii).

Imaginația „se mulțumește cu fapte, cunoștințe”.

La individul comun, mediu, „judecata se dezvoltă o dată cu vârsta”, în timp ce „creativitatea scade progresiv”.

Imaginația te face să lucrezi.

Spiritul critic și cel creativ

Criticul e negativ. Spiritul creativ are atitudinea mentală pozitivă – încredere, entuziasm, încurajare – tinde spre perfecțiunea totală dacă nu sugrumăm ideile.

Ideile preconceptuate sunt un factor **obstacol** în găsirea soluțiilor la probleme. Educația, experiența fac să se nască noi inhibiții care tind să facă tot mai rigid modul nostru de gândire.

Inhibițiile diminuează în general aptitudinea de a ataca probleme noi și să ne deschidă larg imaginația. Frank Hix de la General Electric califică aceste obstacole ca „fixații funcționale”.

Universitatea Stanford a publicat rapoartele lui Robert Adamson și dr. Donald Taylor (în „Journal of Experimental Psychology”) în care se arată că: Fixațiile funcționale față de soluțiile unor probleme sunt în directă legătură cu trecutul nostru personal (atitudini mentale).

Mecanizarea – blocajele

Dr. Harry Fostick, vorbind de neputința de a controla imaginația, spunea că „gândirea e omul” (omul e gândirea lui), iar ceea ce-l împiedică e „teama anxioasă”.

Tipurile de imaginație pe care le stabilește Al. F. Osborne:

1. „Imaginația vizuală” e „facultatea de a vedea cu ochiul spiritului” (Fostick Harry).

2. „Imaginația speculativă”, în care memoria nu joacă un rol prea important.

3. „Imaginația reproductivă”, care lucrează asupra trecutului, reconstituie și reconstruiește.

4. „Vizualizarea structurală”, aptitudine instinctuală de a crea prin spirit, pornind de la un desen, reprezentarea volumului, reliefului precis al unui obiect (ex. aviatorul care execută un zbor fără vizibilitate, sau încărcarea aparatului de filmat cu peliculă în sacul negru, savanții, geometrii etc). (Aceștia lucrează cu imaginația „ca o cameră de filmat cu matematică exactă”).

5. Imaginația substitutivă: „a simți în locul altuia”.

Secretul actelor actorului: „să te pui în locul altuia”.

Formele creative ale imaginației

1. Imaginația artificială. Forma ei cea mai plăcută și stimulatorie e jocul (cu mingea).

2. Expectativa creatoare care are două forme ce nu trebuie despărțite:

a) „A merge la vânătoare”. (Pregătirea, așteptarea pe stand, căutarea).

b) „A schimba ce ai găsit” (amestecul de lucruri știute creează lucruri noi).

Osborne arată că psihologul R.W. Gerard a descris imaginația creativă ca „acțiunea spiritului care produce o idee nouă, descoperă un nou mod de a înțelege”.

Cuvântul cheie al acestei definiții este **ACȚIUNE**.

Efortul creator al imaginației, „care privește înainte, prevede, alimentează, completează, planifică, inventează,

rezolvă, avansează, face să se nască”. E important de constatat, arată Al.F. Osborne, că în toată această listă alcătuită de Jozeph Jastrow nu se găsește nici un verb pasiv.

ACȚIUNE este și cuvântul cheie al oricărui act scenic. De înțelesul și de importanța care i se dă depinde calitatea raportului dintre înțelegerea teoretică și practică a artei actorului, dintre proiectul artistic și concretizare, realizarea sa.

Pe acest cuvânt se sprijină, ca pe un pivot, întregul „Sistem” al lui Stanislavski și în prelungirea sa, îmbogățită, „Metoda” lui Lee Strasberg.

Acțiune este cuvântul magic, rizomul din care purced toate modurile de creație actoricească, de la elementarele simbolizări din ritualurile și procesiunile primitive, sau ale teatrului „de stradă” și până la monumentalitatea structurilor riguroase ale teatrului de artă.

Conform studiului lui Osborne, „**dușmanii imaginației**” provin în principal din două surse: 1. **Surse exterioare**, extra-individuale, din care fac parte toate elementele de mediu și comportament (social, cultural, politic, religios etc.), educația în familie, în școală, tipuri specifice de activitate profesională prin care individul e constrâns să se comporte **ca toată lumea** deci să se **adapteze** (armata realizează în cel mai înalt grad această performanță de comportament **uniformizat**, iar gestul spontan ar însemna o „ieșire din rând”, o abatere vrednică de a fi sancționată).

De la naștere, individul are de făcut față unei lupte teribile între forțele de eterogenizare și cele de omogenizare.

Nașterea însăși este o victorie a eterogenității. Fiecare sămânță care încolțește, fiecare pui de pasăre sau gânganie, fiecare icră în care se dezvoltă un embrion de pește e o uriașă victorie a eterogenității asupra factorilor prin care se manifestă forțele de omogenizare, a căror tendință e aceea de a nivela.

de a uniformiza orice deosebire, orice diferențiere în intensitate, aspect potențial, până la instaurarea unei liniști generale pe care moartea o instalează în univers.

Dușmanii imaginației:

1. Vanitatea (paralizează creativitatea).
2. Fixațiile funcționale – mecanizarea, rigiditatea.
3. Anxietatea – autodescompunerea, timiditatea.
4. Spiritul critic – negativ.

XV. PRINCIPIUL MIMESIS ȘI ARTA ACTORULUI

Nu e convingătoare ideea conform căreia Camil Petrescu consideră că „limitele cunoașterii științifice” constituie motivația imposibilității intuirii esenței; doar anticii, dispunând de o cunoaștere științifică mult mai săracă, au reușit să elaboreze concepte ale căror valabilitate nu poate fi negată nici azi.

Principiul MIMESIS, de pildă, pus la temelia artelor în urmă cu peste două mii de ani, după ce a trecut prin diverse interpretări și confruntări dure, cum a fost **marea criză romantică** din secolul al XVIII-lea, își confirmă și aici valabilitatea.

După ce a dominat gândirea estetică a artei clasice, principiul **mimesis** se impune în teoria și practica artei de azi cu aceeași autoritate cu care „teoriile închise”¹, controlează științele, în domeniile la care acestea se referă.

¹ *Celebrul fizician german Werner Heisenberg a arătat că „O mare teorie științifică de felul mecanicii newtoniene este o ”teorie închisă, adică ea este o descriere strict corectă a naturii pretutindeni unde conceptele ei pot fi explicate”. „Pași peste graniță”, Editura Politică, București, 1977, pag. 87) și prin urmare în acele domenii unde experiența va fi descrisă cu noțiunile acestei teorii, fie chiar și în cel mai îndepărtat viitor, legile acesteia se vor dovedi mereu corecte”.*

...„Nu știu cât de departe se poate merge în descrierea naturii cu ajutorul și măsura în care pot capta fenomenele cu ajutorul conceptelor ei rămâne într-un sens strict incertă” (ibidem, pag. 90).

Marile spirite ale Renașterii, Leonardo da Vinci și Albrecht Dürer, l-au adoptat ca bază a doctrinei lor artistice și didactice, dezvoltându-l în manualele lor, „*Trattato della pittura*” și, respectiv, „*Untericht der Malerei*” (**Hrana ucenicului pictor**).

Principiul aristotelic al artei este o propoziție metafizică specifică: Arta e **Mimesis** (Mimesis în greaca veche înseamnă imitare – mimare). Și artele, ca și științele exacte, au trebuință de concepte și „teorii închise”.

Profesorul Suppes a remarcat că, în general, „**Metafizica lui Aristotel este un model de metafizică descriptivă, o încercare de a organiza cele mai generale și în același timp cele mai cele mai semnificative aspecte ale experienței**”,¹ care, deci, poate accepta „o progresie continuă de la simțul comun sofisticat la cele mai recente descoperiri științifice”, pentru că „**unul din cele mai importante roluri ale unei metafizici descriptive este acela de a furniza o sinteză a simțului comun și a științei contemporane**”.² Cu alte cuvinte, aceasta înseamnă că, deși metafizic, principiul MIMESIS își

„*Reiese clar că o teorie închisă nu mai poate fi perfecționată prin mici modificări*” (C.F. von Weizsäcker, „*Unitatea fizică în istoria științei și reconstrucția ei conceptuală*”, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981, pag. 54). „*O filozofie autentică este „O construcție conceptuală închisă”, într-un mod destul de asemănător cu o „Teorie închisă” din Știință*”).

¹ „*Metafizica probabilistă*” de Patrick Suppes, Ed. Humanitas, București, 1990, pag. 62.

² Unii teoreticieni l-au negat în modul cel mai direct: „*Arta nu este imitație*”, sau „*Orice artă se realizează (entwirklicht) nu numai întâmplător, ci intenționat. Acest singur fapt ar trebui să fie suficient pentru ca opinia că arta este imitație să dispară*” Theodor Lipps „*Estetica, contemplarea estetică și artele plastice*”, Ed. Meridiane, București, 1987, pag. 71 și 80.

depășește cadrul dogmatic, ca propoziție practică și cunoaștere științifică progresivă „având o disponibilitate de sincronizare cu gândirea filozofică și cu modalitățile artistice specifice epocilor pe care le traversează, dezvăluind mereu înțelesuri noi, toate cuceririle științelor actuale”.¹

Un principiu nu poate fi negat. Poate fi negat un anumit sens restrâns al său, un anumit mod de înțelegere și de aplicare a sa, în practica creației sub incidența căruia au fost create opere care au satisfăcut idealurile morale și estetice ale unor epoci anume și care, după ce și-au epuizat substanța, au devenit limite în calea noilor necesități ale spiritului evolutiv al cunoașterii și creației umane.

Principiul, ca și **necesitatea**, pe care marele Leonardo o considera „**stăpâna și protectoarea naturii**”, nu moare și nu se schimbă. Schimbătoare sunt formele lor de a se manifesta, înțelesurile sale pe care le putem percepe la un moment dat. Principiul e dincolo de contingentul schimbător.

Caracterul dinamic, progresiv al gândirii și cunoașterii sancționează, mai devreme sau mai târziu, înțelesurile parțiale, trunchiate, dezvăluindu-le ca reduții ale marilor principii metafizice deformate prin confuzii și erori particulare minore în aparență, dar cu efecte ireversibile.

Geniului Antichității grecești i-au fost suficiente câte un singur cuvânt pentru a defini fenomenele cele mai complexe: MITHOS, MIMESIS, POESIS.

Arta actorului nu poate fi despărțită de principiul „mimesis”. Chiar și în formele cele mai degradate nu lipsește ideea și intenția de imitație și în mod paradoxal tocmai în aceste forme, degradate, efortul de imitație devine mai evident și totodată cel mai puțin convingător; dintr-o valoare pozitivă principiul devine contrariul său, prin explicitare.

¹ Wladislaw Folkierski, „Între clasicism și romantism”. Editura Meridiane, București, 1989, pag. 83.

Tăria unui principiu se adevărește prin „ascunderea” sa. Numai când e implicit, deci în profunzimea fenomenului, are putere fondatoare. De aceea actorii care nu reușesc să „acopere” dorința lor de a fi adevărați rămân tot timpul duplicitari. Intenția fiind mai evidentă decât realizarea, expresia rămâne o continuă și jenantă expresie a inconfortului.

Arta actorului nu poate fi despărțită de principiul „mimesis”. Înțeles corect, acest termen se constituie într-un punct de sprijin ferm, un „centru” absolut necesar în orientarea gândirii și acțiunii practice a creatorului.

Pentru ca un potențial, ceva virtual să se **actualizeze**, să devină real, concret, e absolut necesar ca principiul să fie nu numai înțeles, ci și asumat.

Pentru înțelegerea corectă a acestui adevăr e necesar un minim efort de degajare a sensului global inițial al termenului **mimesis** de interpretările reduționiste, particularizate pe aspecte restrânse ale diversității artistice, care reduce uneori până la anulare puterea acestui principiu fondator, funcția sa de **primum movens** în procesul creator.

Pentru a înțelege aceasta, să ne referim la moștenirea teoretică lăsată de marile spirite ale secolului al XVIII-lea pentru a vedea cum principiul mimesis nu a însemnat pentru toți același lucru. Deosebirile de înțelesuri, prin tălmăcirea diferențiată a termenului, au condus la marile controverse, cunoscute sub numele generic de „criza romantică” din secolul al XVIII-lea.

E limpede azi că aceasta nu a însemnat criza principiului aristotelic, așa cum părea atunci, ci „sfârșitul” acestui principiu, așa cum consideră filozoful J.E. Schlegel (care afirma că principiul imitației „**conduce la absurd**”), sau Schelling (care punea înaintea principiului **mimesis**, principiul frumosului), sau Novalis (care propunea înlocuirea principiului „**tiranic al imitației**” cu cel al „**expresiei**”, pentru ca arta să-și

îndeplinească într-o mai mare măsură funcția de „im-presionare”). E criza unor moduri de înțelegere, criza unor judecăți parțiale, criza vechilor înțelesuri restrânse ale marelui principiu.

Referirea la secolul al XVIII-lea ni se pare necesară din cel puțin două motive: primul, pentru că așa cum afirmă istoricul de artă Wladislaw Folkierski, „secolul al XVIII-lea ajungea treptat la adevărata înțelegere a frumosului, adică la aceea în care plăcerea constă într-o contemplare cu totul autonomă față de dorință, rațiune și voință”.¹

Al doilea motiv, pentru că așa cum afirmă același autor, „Putem vedea deci că în secolul al XVIII-lea fiecare găsește ceva de obiectat la principiul imitării. Există evident aici un anume lucru pe care teoreticienii îl ocolesc și de care vor să scape, recurgând la toate modalitățile în lipsa uneia cu adevărat bune.”²

Și în ciuda faptului că toate spiritele, cele mai deosebite, ale secolului erau angajate în „polemica” despre originile, regulile și sensul artelor, același istoric consideră că: „Gândirea din secolul al XVIII-lea făcea de fapt cu neputință apariția unei noi arte poetice. Dacă regula există, ea nu are decât o valoare relativă și nu ajută cu adevărat decât talentele de mâna a doua. Dacă există, există poate doar pentru un teritoriu limitat și pentru o anumită epocă. Deci nici regulile nici școlile nu sunt idolatrizate”.³

Dacă o nouă artă poetică nu s-a putut realiza, scrierile secolului al XVIII-lea pun în discuție și epuizează ideile elementare pe care le stârnește interesul pentru fenomenul creației artistice în general și al tipurilor de manifestare pe

¹ *Idem*, pag. 139.

² *Ibidem*

³ *Ibidem*, pag. 195.

domenii specifice, în special, din perspectiva diverselor grade de fidelitate față de principiul *MIMESIS*, care „era prezent în teoria artelor încă de la originile ei (dar mai cu seamă începând cu Renașterea) și care cunoscuse nenumărate transformări de-a lungul istoriei... și al cărui sfârșit de domnie este legat de apariția romantismului”, după cum afirmă Tzvetan Todorov în studiul său „Nenorocirile imitației” din volumul „Teorii ale simbolului”.¹

„El (principiul imitației) este incompatibil cu punctul de vedere romantic prin faptul că supune sfera de artă unei instanțe care-i este exterioară (anterioară, superioară): natura. Din însăși natura puterii de înțelegere pare a rezulta că frumosul din artă nu poate să se compună din elemente cuprinse în frumosul din natură”. Dar atunci se naște o altă întrebare fundamentală: „atunci, dacă nu există o independență absolută, care este oare autonomia artei, să fie oare cu totul inexistentă?”² „Oare omul nu știe să facă altceva decât să copieze?” „Și dacă o copiază, oare o face în mod conștient, adică imită natura?” se întreabă pe bună dreptate Folkierski, pentru că „această întrebare, după cum știm, continuă tot el, este una dintre cele ce au pasionat estetica din toate secolele. Această întrebare este foarte departe de a fi o problemă formalistă și scolastică: ea este strâns legată de gândirea estetică, ce este de neconceput dacă nu se ia poziție față de ea”.

Încercările de răspuns ale lui Folkierski la aceste întrebări trec prin explicitarea teoriei „Mimesisului”, în interpretarea sa proprie, în sensul că Aristotel „deși proclama imitația ca procedeu în artă, spune și că adevărul este aici mai puțin

¹ Tzvetan Todorov, „Teorii ale simbolului”, Ed. Univers, București, 1983, pag. 174.

² Ibidem, pag. 118.

necesar decât verosimilul. El se gândea la limitele credulității noastre. Înțelegând că orice artă implică necesitatea unei iluzii, el a constatat că veridicitatea este uneori vătămătoare iluziei, în mod efectiv, aceasta constă într-o conformitate cu ceea ce știm dinainte. Când suntem prea uimiți, nu putem fi iluzionați: iluzia descrește pe măsură ce crește uimirea (...) Când în realitate ni se întâmplă ceva prea neașteptat, protestăm spunând că e de domeniul fantasticului și că seamănă cu o poveste; cum oare același caz, reproducându-se în artă, ar putea să prezinte pentru noi destule aspecte reale pentru a ne da iluzia? Dimpotrivă, verosimilul constă în conformitate cu ceva cunoscut și este, în acest fel, deosebit de apt să nască iluzia”.¹

Trebuie să înțelegem, deci, că Aristotel n-a făcut, după opinia lui Folkierski, decât să indice, foarte pe scurt, preferința pe care o avea pentru verosimil în artă, „**verosimil care este, după părerea sa, mai filozofic decât realitatea**”. Până aici opiniile lui Folkierski ne ajută să înțelegem anumite aspecte și detalii ale conceptului aristotelic despre artă, fără însă ca el să le preia în totalitate, cum ar fi, spre exemplu, cazul tezei obligativității în artă a iluziei; „Aristotel nu ne-a spus unde se oprește verosimilul și unde începe conveniența. Se pare că a avut dreptate, în primul rând pentru că totul depinde mai mult de tactul artistului decât de raționamentele teoreticianului, iar în al doilea rând pentru că variază în funcție de epocă”. Și mai cu seamă pentru că: „Artiștii și criticii s-au îmbrățișat în îngustul defileu al acestei imitații verosimile; unii s-au apropiat, în numele veridicității, de o imitație servilă, alții în numele verosimilului, de un idealism de convenție; mai sunt și alții, este inutil s-o amintim, care au știut să rămână la o distanță egală de cele două

¹ *Ibidem*, pag. 119.

extremități. În convingerea lor de a fi rămas credincioase lui Aristotel, se întâmplă curențe adesea contrarii”.¹

Un mare serviciu în clarificarea problematicii generale privind varietatea sensurilor în care a fost interpretat în decursul timpurilor principiul aristotelic ni-l oferă esteticianul Tzvetan Todorov prin studiul „Criza romantică”, în care face o sinteză a conceptelor estetice ale celor mai importanți teoreticieni începând cu Sf. Augustin, Herder, Rousseau, A. W. Schlegel, Schelling, Diderot, Lessing, Batteux, Shaftesbury, Mendelssohn, Humboldt, Novalis, Croce, Kant, Goethe, Schiller și alții, în legătură cu teza „Sfârșitul imitației”, care constituie chiar un subcapitol al studiului, pentru a demonstra că deasupra tuturor acestor filozofi ai culturii occidentale se situează ideile și tezele unui gânditor de excepție, dar obscur în raport cu cei citați, ținut în umbră de Goethe, marele său protector, precum și de cei care chiar îl elogiau, acordându-i rolul de frunte în interpretarea principiului imitației „în sensul său cel mai înalt” și care „fac unele rezerve de parcă ar exista teama că o admirație fără limite ar umbri meritele celui care o formulează”.²

Este vorba despre Karl Philip Moritz, despre care A.W. Schlegel, în notele pentru un curs din 1801 despre „Doctrina artei”, după ce trece în revistă toate teoriile din trecut, notează Tzvetan Todorov, și după ce le critică pe toate, după ce își expune concepția proprie, sau mai degrabă pe cea a Athenaeum-ului, adaugă: „Nu există decât un singur autor, după câte știu eu, care să fi folosit anume, în sensul cel mai înalt, principiul imitației în artă; acesta este Moritz în mica sa lucrare „Despre imitația formatoare a frumosului”. Păcatul acestei scrieri constă în aceea că Moritz, în ciuda spiritului

¹ Ibidem, pag. 120.

² Ibidem, pag. 216.

său într-adevăr speculativ, negăsind nici un punct de sprijin în filozofia vremii, s-a rătăcit ca un singuratic pe greșitele cărări (Irrungen) mistice”¹ Todorov nu-și poate ascunde revolta când ne atrage atenția asupra „ciudățeniei” atitudinii duplicitare, menită a-i deprecia meritul științific, care „devine cu adevărat bătătoare la ochi”, „Filozofia artei” de Schelling (note pentru un curs din 1802), pe care îl și citează: „Un mare merit pentru Moritz este acela de a fi reprezentat primul dintre germani, și în general, mitologia cu un absolut poetic caracter ce îi este propriu”.²

Deci, după cum remarcă Todorov, „Schlegel și Schelling îi acordă, spre cinstea lui Moritz, primul loc în domenii diferite”, dar apoi, în propozițiile ce urmează, amândoi încearcă să-i diminueze meritele. „Atâta coincidență merită o explicație”, decide autorul studiului „Criza romantică” și face dezvăluiri.

Pe lângă latura științifică, aspectul socio-moral și etic devine senzațional: „În ceea ce mă privește o voi căuta (explicația) la marele binefăcător al lui Moritz, și al atâtor altora, la cel a cărui umbră imensă a făcut cam multă vreme să fie neglijăți cei pe care-i ascundea, și mai ales pe Moritz Goethe. Goethe îl întâlnește pe Moritz la Roma în 1786: îl cucerește, devine inspiratorul lui, face din Moritz purtătorul său de cuvânt”.³ Îl invită la Weimar, Moritz e introdus în societatea distinsă, apoi i se găsește un post de profesor la Berlin, unde își petrece ultimii patru ani de viață. Tzvetan Todorov consideră că pentru a-i diminua meritele și pentru a lăsa impresia că ideile i-ar aparține de fapt lui Goethe, Moritz este reținut de opinia generală doar ca purtător de cuvânt al maestrului.

¹ Ibidem, pag. 216, 217.

² Ibidem, pag. 217.

³ Ibidem, pag. 218.

Dar „eseul lui Moritz care conține toate ideile importante datează din 1785. Întâlnirea cu Goethe a avut loc un an mai târziu, în 1786. Todorov demonstrează că falsul, și anume că Moritz n-ar mai fi decât un purtător de cuvânt al lui Goethe, a pornit chiar de la Goethe.

„În recenzia rezumat pe care o consacră cărții lui Moritz despre imitație, el afirmă că era de față când autorul își scria lucrarea. În „Călătoria în Italia”, vorbind de aceeași carte, e mai brutal: s-a născut din convorbirile noastre pe care Moritz le-a utilizat și elaborat cum a crezut el”. (A. 39 pag. 29). „Treizeci de ani mai târziu, într-o notiță intitulată „Einwirkung der neueren Philosophie” (1820), el simte iarăși nevoia să afirme: am discutat îndelung cu Moritz, la Roma: despre artă și despre exigențele ei teoretice; un mic volum tipărit este și astăzi mărturia rodnicelor șovăieli de altădată”.¹

„Dacă astfel sună versiunea scrisă, ce se mai poate crede despre aprecierile orale pe care, fără îndoială că le-au auzit Schlegel și Schelling, intimii lui Goethe, chiar în primii ani ai secolului?”,² se întreabă Tzvetan Todorov scârbit de nedreptățile pe care cei mari le făptuiesc, neadmitând că ar mai exista loc și pentru alții în admirația generală și în panteonul culturii naționale sau universale.

În subcapitolul următor al studiului „Sfârșitul imitației”, acest cercetător demonstrează că, „interpretând principiul imitației într-un chip nou”, Moritz demonstrează că „dacă există imitație în artă, ea e în activitatea creatorului: nu opera copiază natura, ci artistul, el o copiază producând opera” și, mai limpede spus, „Cea care imită nu mai este opera, ci artistul”.³

¹ Ibidem, pag. 218.

² Ibidem, pag. 222.

³ Idem

Dar acest înțeles este oare cu adevărat nou? Este, după cum susține Todorov, o „**invocație radicală**” sau o descoperire, sau, mai corect spus, o redescoperire a sensului integral inițial al gândirii lui Aristotel? Principiul a fost dezamorsat de semnificația sa inițială atotcuprinzătoare în judecăți mărunț limitative tipicarii au simțit nevoia să adauge termenului *Mimesis* un adverb care să califice și ce anume să fie imitat („**frumoasa natură**”, „**idealul**”) „**Artistul imită natura în măsura în care aceasta este un principiu producător**”.

„**Artistul înăscut, scrie Moritz, nu se mulțumește să observe natura, el trebuie s-o imite, s-o ia ca model, și să formeze (bilden), să creeze ca ea**”, ne arată Tzvetan Todorov. **Lucrarea lui Moritz se intitulează, semnificativ: „Despre imitația formatoare de frumos (1788)”**.¹

Exista și înainte de Moritz ideea apropierei dintre Dumnezeu creator și artistul creator la unii teoreticieni ai secolului al XVIII-lea, la Shaftesbury în Anglia, la Lessing și Herder în Germania, dar începând cu Moritz „**în estetica romantică, accentul nu va mai cădea pe raportul de reprezentare operă și lume, ci pe raportul de expresie: cel care leagă opera de artist**”.²

În mod special din perspectiva artei actorului importantă de reținut este constatarea pe care o face Tzvetan Todorov asupra concepției generale a lui Moritz despre „*Mimesis*”; „**momentul formării va prima asupra rezultatului format, orice termen valorificat va fi atras de partea procesului de producere**”, precum și ideea că „**în acest cadru nou Opera și natura au comun faptul că sunt totalități închise, universuri totale – de vreme ce creația operelor nu este prin nimic diferită de cea a lumii**”.³

¹ *Idem*, pag. 222.

² *Ibidem*, pag. 223.

³ *R. E. Moritz, „Gouet lehrre”, pag. 74.*

Iată argumentul definiției noastre „opera actorului e însuși procesul de creație”.

Pentru Moritz, opera de artă este o „totalitate”. Aceasta este și conceptul central al esteticii lui Moritz: TOTALITATEA deși „el preferă să-i dea numele de „frumos”, „frumoasa totalitate ieșind din mâinile artistului care a format-o este deci o urmă a frumosului superior lăsată pe marea totalitate a naturii”.¹

Spiritul omului este un tot desăvârșit. Concepția estetică a lui Moritz depășește cu mult ideile timpului său. Dacă secolul al XIX-lea și prima jumătate a secolului al XX-lea erau încă dominate de concepții mecaniciste asupra artei, în special asupra artei actorului, și o bună parte a ideilor despre această ramură a artei continuă și astăzi să dea tribut credinței conform căreia arta actorului e o artă „a vorbirii” sau „a mișcării”, a gesturilor și a mimicii, în secolul al XVIII-lea Moritz își lansează concepția dinamică a totalității lumii și a naturii umane. Dar, din păcate, această concepție radicală n-a pătruns încă nici azi în gândirea și înțelegerea generală a oamenilor de teatru.

„Cu cât părțile unui lucru frumos au raporturi cu ansamblul lor, adică chiar cu acest lucru, cu atât el este mai frumos”, scria Moritz în urmă cu peste 200 de ani: „a-și găsi scopul în sine însuși”, „a fi dotat cu un caracter sistematic”, a gândi despre ideea „coerenței interne” sunt idei ce par a aparține celor mai moderne teorii ale științelor actuale, despre gândirea sistematică, despre entropie și holografie și despre sistemele vii.

Legea artei conform concepției lui Moritz „conversiunea finalității externe în finalitate internă”,² o preluăm ca pe

¹ *Idem.*

² Tzvetan Todorov, „Teorii ale simbolului”, Ed. Univers. București, 1983, pag. 228.

cea mai clară explicație a esenței artei actorului. „Coerența internă, considerată drept caracteristică a operei de artă, se regăsește în toate straturile care o alcătuiesc, deci și în aspectul material și spiritual, după cum și în conținutul și forma ei. Dar formă și conținut, materie și spirit sunt contrarii; se poate deci caracteriza astfel opera de artă spunându-se că ea realizează fuziunea contrariilor, sinteza opușilor”.¹

Sau, cu alte cuvinte, Opera de artă „este un lucru care se semnifică pe el însuși”.²

Am pornit de la „imitația lucrurilor din natură”, care se află la un pol al înțelegerii principiului „mimesis” și am ajuns la capătul opus, unde se află sinteza „spiritului formativ, creator al naturii”.

Deci, principiul „mimesis” e un principiu genetic, el vizează „totalitatea”, vizează „viul” ca produs specific al actului de creație actoricesc, înțeles ca fenomen specific al devenirii universului dinamic, sistemelor autogenerative, în care totul coexistă în oricare unitate de timp.

Filozoful Mircea Florian explică în cursul său de filozofie termenul de **devenire**, asociindu-l ideii de **totalitate**; îl exemplifică prin frunza care conține în orice moment al observației toate caracteristicile pe care în mod obișnuit nu le percepem decât în timp. Cu alte cuvinte, frunza este în același timp și verde și galbenă și roșiatică și cenușie, e în același timp și mugur și celuloză fărâmicioasă. A înțelege dintr-o dată, punând la un loc toate informațiile despre caracteristicile lucrărilor pe care le gândim, înseamnă a le înțelege în totalitatea lor. E absolut necesară pentru un „personaj” această percepție

¹ *Ibidem*, pag. 229.

² *Ibidem*, pag. 233

globală pentru ca astfel **părțile** să reprezinte întotdeauna întregul, **Totalitatea**.

Fără criteriul **totalității**, fără obligatoria condiție a înțelegerii corecte a **devenirii**, nici termenul **MIMESIS** nu s-ar putea înțelege corect ca principiu fondator al **actului creator**. Ca urmare, nici percepția artei actorului, în totală adecvare cu propria sa condiție de fenomen complex, dinamic, contradictoriu și specific sistemului viu, n-ar fi posibilă.

XVI. IDENTITATE ȘI ALTERITATE

„Contrar părerii curente, conceptul este materialul esențial al sufletului”.

„El este esența, s-ar putea spune chiar chintesența psihicului, psihicul la cel mai înalt grad al existenței sale energetice”.

St. Lupasco¹

„Conceptul se află în creier (...). Conceptul este în mine și în afara mea; îl chem și acționez cu el. Conceptul de câine, copac etc. înseamnă toți câinii, copacii etc. posibili în identitatea câinelui, copacului etc. și toate diversitățile, toată eterogenitatea fiecăruia din ei. Conceptul de proteină înseamnă toate proteinele posibile existente și toate varietățile de proteine, pentru că nici una nu e identică cu alta”.²

„Conceptul” asumat de actor se constituie în principiul fondator al noii „persoane”, (a personajului).

„Concept” este un termen parvenit o dată cu tipurile de exerciții și tehnici pedagogice preluate din școlile britanice de artă a actorului, pentru exersarea imaginației substitutive. Deși

¹ St. Lupasco, „Logica dinamică a contradictoriului”, Ed. Politică, pag. 310.

² Idem, pag. 315-316.

termenul e, la rândul său, din științele exacte, în arta actorului, prin el se înțelege mentalitatea, mecanismul logic specific al personajului, format din totalitatea informațiilor genetice și acumulate ale unui tip uman, caracter, fire umană. Conceptul devine o „grilă” mentală prin care la orice întrebare pusă actorul răspunde, fără speculații, din perspectiva persoanei substituie.

Interviul este de asemenea un tip de exercițiu prin care se poate „controla” gradul de asumare a persoanei substituie de actor.

Tiparul genetic al personajului este **CONCEPTUL**, logica intimă specifică a personajului în care s-a convertit logica autorului.

Actorul poate fi două **subiecte** în același timp. Poate avea două identități. El va fi – artistul cu identitatea sa, și în același timp **personajul**. Va fi concomitent un **eu** și un **celălalt** din el, **dublul** său. Cât anume în comportament aparține **lui** sau **celuilalt** nu mai poate fi stabilit cu precizie, ba chiar devine o unitate, o **totalitate** ireductibilă, care nu mai poate fi demontată.

E oare posibil așa ceva? Nu cumva sunt bizarerii și speculații ce n-au prea mult în comun cu practica scenei?

Iată-ne ajunși în situația de a ne întreba, ca și profesorul Anton Dumitriu, înainte de a găsi explicația logică referitoare la declarația acelui membru al tribului Bororó „că el este „efectiv” în același timp și papagal Arara”: -Cum este posibil ca un om normal să gândească în felul acesta? Ce schemă logică aplică el într-o astfel de afirmație și ce semnificație are ea?”¹

Pentru a face mai ușor înțeleasă explicația, Anton Dumitriu dă exemplul electronului din fizica actuală (și anume că fizicienii au constatat că electronul are o natură duală, este și

¹ A. Dumitriu, „Istoria logicii”, pag. 24.

undă și corpuscul) și cum această idee nu poate fi acceptată de logica clasică binară, după cum am văzut în capitolele precedente, pentru că încalcă principiul unității și al noncontradicției, s-a recurs la logicile polivalente, aplicând acestui fenomen o schemă logică trivalentă.

Aceasta constituie și pentru „**natura duală**” a actorului în actul scenic autentic unica soluție logică deoarece atunci și actorul este două lucruri deodată: identitatea și alteritatea.

Explicarea acestui fenomen paradoxal prin logica polivalentă, pe care fizicienii și matematicienii au aplicat-o electronului, rămâne singura soluție ca să putem înțelege cum gândește actorul, pentru a putea **actualiza** potențialitățile sale, virtualitățile sale.

O coincidență semnificativă: electronul este, după cum se știe, componenta electronică a materiei. El e cel care produce lumina.

Actorul, când devine două lucruri deodată, în actul scenic, produce lumină, luminează înțelesuri, „**face vizibile lucrurile care sunt doar inteligibile**” (Anton Dumitriu).

Dintre toate particularitățile naturii umane, cea de la care pornesc cele mai grave complicații și crize individuale, sau colective, este caracterul instabil al vieții psihice. Fenomenele psihice nu au dezvoltare lineară, nu au întotdeauna motivații, cauze, pe care să le putem defini. „**Da, conceptul este în mod esențial contradictoriu, întrucât conține în sine identitatea și non-identitatea, în același loc și moment. Și este în mod esențial dinamic și antagonist, deși dinamismul său antagonist apare ca o entitate cerebrală statică, ... el este în mod esențial mișcător...** dacă mă gândesc la un câine, dacă conceptul se iluminează în creierul meu, văd nu numai câinele, clasa câinilor, tipul biologic numit câine, ci și ANUMIȚI câini pe care i-am cunoscut, diferiți unii de alții; îi văd fără să vreau, atât în identitatea, cât și în diversitatea

lor; același câine nu-mi apare ca un tip de câine stereotip, general, ci în diversitatea lui proprie, cu forma botului, a corpului, a labelor, a părului său etc. ¹

Oscilațiile subtile sau evidente ale comportamentului, pendulările între polarități extreme, schimbările bruște, cu sau fără rațiune, ale conduitei individuale fac necesare eforturile psihologilor, dar pun sub semnul întrebării teoriile existente despre conceptul de **caracter**.

Scriitorii, poeții, dramaturgii, dar mai cu seamă actorii, în cele mai semnificative momente ale activității lor creatoare, se surprind scindați în mai multe alterități potențiale, și constată că persoana lor se **divide**, că gândirea și simțirea lor, unitară până atunci, se modifică în asemenea măsură încât comportamentul lor, consecvent până în acele momente, tinde să devină un altul, parcă al unor alte persoane, pe care abia atunci încep să le descopere, având senzația stranie că vin, fie din afara lor, fie din străfundurile necunoscute ale individualității lor și încep să recunoască fragmente de „biografie” ale acestor **fantome**, că unele evenimente și situații **trăite** deja cândva se repetă identic, dar când anume au fost trăite, în ce împrejurări concrete, acestea rămân obscure, în ciuda imaginilor care revin mereu și în ciuda unui susținut efort de clarificare, de reamintire. E ca și efortul de refacere a unui vis în care se suprapun două procese, a două conștiințe din care una se află în plină „anamneză” (reamintire), iar cealaltă într-un intens efort de „reprezentare”, de apreciere, de conștientizare, de punere în raport cu ceva bine cunoscut, „**Întreaga devenire a psihismului este o devenire a conceptualizării**”. ²

Deși comportamentul unui om e în genere egal, oarecum, cu sine, fiind „specializat” pe activități precise și în ciuda

¹ St. Lupasco, „Logica dinamică a contradictoriului”, pag. 316.

² Idem, pag. 319

dorinței de „a fi” și a rămâne „el însuși”, consecvent cu un anume model caracterologic, chiar materia opacă și rigidă a trupului „fixată” în tiparul unei alcătuirii biologice și fizice inconfundabile, în anumite împrejurări, dobândește o nebanuită disponibilitate pentru schimbare, resimțind o extraordinară nevoie de a ieși din tiparul propriu. Tensiunea dintre „cum sunt” și cum „aș dori”, sau chiar „aș putea să fiu”, e permanentă, ajungând uneori la intensități critice, punând în pericol echilibrul psihic.

St. Lupasco dă o explicație acestui fenomen. Acesta se produce prin manifestarea celei de-a treia stări a materiei, pe care o definește ca „energie psihică”, „eterogenă”.

St. Lupasco împarte materia în trei stări: „fizică”, „biologică”, „psihică”, toate având la bază aceleași elemente cuprinse în tabloul elementelor, dar în altă organizare. Acestea interacționează, fiind totuși într-un echilibru relativ pentru a păstra starea normală a sistemului, cu energia „omogenizatoare”, asupra sistemului biologic și fizic atunci „când motricitatea și acțiunea sunt inhibitate de starea de somn, sau de meditație și contemplație (...). Arta nu este, cum se crede uneori, o evadare, călătoria într-o lume diferită, la adăpost de viața reală. Dimpotrivă, ea este o imixtiune în universul biologic, care se amestecă cu universul fizic, pentru a se supune amândouă universului psihic. Adică tocmai sufletului, care vrea să pătrundă orice lucru și să i se substituie. De aici impresia și chiar ipoteza unei divinități a artei (cu deosebire a muzicii, ca spre exemplu, a unui Mozart), dacă nu cumva psihismul ține de un univers psihic suprem, de un suflet al sufletelor”.¹

St. Lupasco găsește explicația în faptul că această formă – cea mai înaltă – este psihismul minoritar în universul nostru

¹ *Idem, pag. 360.*

macro-fizic și biologic: „arta pare adesea un lux, un divertisment care interesează prea puțin pe omul de acțiune, pe politician, pe omul de afaceri, ba chiar pe cel de știință. În timp ce ea este, sub toate formele, o adevărată hrană a psihicului: creierul înghite spectacolul, cartea, tablourile...”¹

Instabilitatea spiritului relativizează toate lucrurile pe care le cunoaștem, ceea ce știm despre noi înșine și despre ceilalți.

Stabilitatea caracterelor, chiar și a celor proverbial rigide, se dovedește relativă, prea puțin rezistentă la acțiunea energiei „eterogenității psihice”. Și cu toate că trupul nu e disponibil modificărilor substanțiale, de structură, schimbările care se produc în spirit nu sunt recognoscibile decât prin trup.

Acesta este paradoxul fundamental – poate primul din seria de paradoxuri pe care se întemeiază (și care motivează în ultimă instanță) arta actorului ca fenomen specific al manifestării ființei, în limitele unei materializări determinate. E fenomenul generat de manifestarea contradicției dintre libertatea spiritului și limitele materiei în care e întrupat.

De aici pornește convingerea noastră că adevărata artă a actorului, care se deosebește fundamental de formele ei hibride (care doar imită arta actorului), se reclamă de la un fenomen natural obiectiv.

Deși debutează ca „procedeu”, sfârșește ca „fenomen”, deși pornește de la o „convenție”, devine „act obiectiv”, deși începe ca artificiu, ajunge la autenticitate.

Arta actorului e **inventie** și descoperire, e ficțiune și în același timp adevăr. Geniul actorului nu inventează doar, ci descoperă, nu compune din părți, nu aranjează, ci dezvăluie, actualizează potențialități preexistente și inepuizabile din el.

¹ *Ibidem.*

Actorul adevărat redescoperă de fiecare dată un adevăr elementar, și anume că omul poartă în el, prin alcătuirea sa duală și contradictorie, la toate nivelele, psihic, biologic și fizic, în contradicția dintre spirit și materie, premisele teatralității, sursele unui fenomen natural, care în stratul cel mai de jos este expresia proceselor generate de manifestarea continuă a tensiunilor dintre neîngrădita libertate a spiritului, a aspirației permanente spre „altceva” și limitele materiei care-l fixează în tiparul unui trup individualizat.

Neastâmpărul gândirii, ideile, necesitatea adaptării, pentru a stabili raporturi noi cu realitatea concretă și cu cea presupusă, capacitatea de imaginare, de reprezentare, puterea de a face analogii și deducții, puterea de analiză și sinteză, deci de conceptualizare, de abstractizare, constituie un flux continuu de energie eterogenă care obligă individualitatea să afle despre sine mereu lucruri noi, să descopere „alteritatea”, adică acea variantă posibilă a propriei persoane care se deosebește de identitate și care, în anumite împrejurări obiective, se substituie identității.

Nu e vorba aici de „dedublare” (în sens paranormal), ci pur și simplu de **actualizare** a unei variante potențiale, virtuale a propriei persoane.

Cu alte cuvinte, putem să descoperim că în anumite împrejurări concrete „iese” din noi acel om pe care nici nu l-am fi putut bănuî măcar că zace în străfundurile persoanei noastre, și că noi am putea fi și „altfel” decât ne-am învățat, obișnuit, „specializat” a fi.

Expresia cea mai obișnuită a acestei „alterități” funcționează în scindările individualității creatorului de literatură sub forma celor trei variante de pronume personal: „Eu”, „Tu”, „El”, „Ea”, numite „tu-itate”, „il-eitate”, pe care persoana creatorului le preia în condiția sa de „personaj” cu care își confruntă, sau își împarte identitatea proprie. Expresii ca

„Madame Bovary c'est moi”, rostită de Flaubert, sau „Je est un Autre” („Eu este un Altul”), expresia lui Rimbaud, sau „Eu sunt Otilia”, rostire proferată de George Călinescu, au impus acceptarea și familiarizarea cu ideea transferului și a preluării de identități.

Pentru a înțelege acest fenomen ciudat și contradictoriu apelăm la studiul „Logica artei sau experiența estetică” a lui St. Lupasco.

„.....Logica esteticii trebuie să fie orientată în sens contrar logicii eticii;... contrar unui proces rațional sau irațional, contrar unui proces de non-contradicție. Logica esteticii trebuie să pășească de la non-contradictoriu la contradictoriu; ce privește spre contradicție”.¹

„Pentru a încerca experiența estetică, în calitate de creator sau de spectator, e nevoie să te sustragi acțiunii, să te mulțumești să contempli (...) înseamnă să oprești dezvoltarea unuia sau altuia între cele două dinamisme antagoniste, mai exact a celor două deveniri ale logicului dezvoltare ce reprezintă tocmai acțiunea. Și cum s-o oprești dacă nu printr-o devenire contradictorie ce urmează la rândul ei să fie dezvoltată. Se naște astfel acel proces pe care l-am numit cuantic, ce duce la contradicție. Dar a te sustrage acțiunii și a declanșa un proces de contradicție înseamnă, după cum se știe, a inaugura procesul de cunoaștere a cunoașterii (...) Și într-adevăr, nu este oare orice eveniment estetic o conștiință a conștiinței sau o cunoaștere a cunoașterii ?”.²

Ca identitatea scriitorului să preia tu-itatea și il-eitatea și să vorbească de pe poziția și din perspectiva logicii personajelor, se presupune să le fi cunoscut atât de bine, sau să le

¹ Idem, pag. 361.

² St. Lupasco, „Logica dinamică a contradictoriului”, pag. 360.

fi intuit, „mulțumită talentului, acelui soi de **inspirație enigmatică** ce le aduce (...) în inima complicatei noastre configurații logice sau existențiale”, încât acestea să devină autonome, să se deosebească radical de propria sa identitate, să nu mai păstreze nimic din gândirea și exprimarea persoanei sale, ci să reușească acel proces **cuantic** de a fi adevăr – persoană cu identitate proprie – și **ficțiune** – **tu-itate** sau **il-eitate** în același timp.

Cu alte cuvinte, și premisele „**artei actorului**” sunt, conform tuturor ideilor prezentate până acum, în strânsă legătură cu structura neunitară și dinamică a ființei umane, cu caracteristici mereu mai diversificate și mai contradictorii, pe măsură ce coborâm mai adânc în alcătuirea persoanei, care, în aspectul ei general, exterior, văzut din afară, pare unitară, perfect individualizată, dar care în realitate e un univers plin de enigme, de alternative și discontinuități posibile, pentru că reală nu e numai realitatea contingentă a persoanei, ci și ce este în sau dincolo de trup.

Analiza fenomenului „**polifoniei persoanei**” s-a întreprins până acum mai mult din perspectiva scindărilor ce se petrec în persoana creatorului de literatură și mai puțin din perspectiva teatrului, a momentului transformării personajului literar, comunicat prin sistemul „semiotic”, în sistem „material”.

Dar în actul scenic actorul nu are cum să rămână în „stare de meditație”, sau „contemplare”, pentru ca, așa cum susține St. Lupasco, „**psihismul**” încărcat de elementele personajului imaginar să se reverse prin **inspirație** peste identitatea biologică și fizică, pentru a le **inhiba** și a le **domina**, pentru a ocupa întregul teritoriu al persoanei creatorului și astfel a-i schimba identitatea. Dimpotrivă, actorul e chemat să acționeze, să-și manifeste din plin potențialul energiei fizice și psihice pentru ca aceasta să devină **materie suport** a creației și prin care să se producă **actualizarea, întruchiparea, materializarea** personajului.

Deci, dacă la scriitor personajul creat poate rămâne doar o „**imagine interioară**”, proiectată în imaginația persoanei creatoare și poate fi comunicată printr-un sistem oarecare de comunicare – prin cuvinte rostite sau scrise, prin simboluri sonore sau grafice, dacă pictorul sau sculptorul, utilizând culorile și pânza, **materia suport** a tabloului sau a sculpturii, marmura, lemnul, piatra, comunică un instantaneu, o unică atitudine care poate sugera toate caracteristicile noastre: „**Suntem unici până la nivelul biologic**”, după acest nivel „**suntem dubli**”.¹

Bahtin susține că „**dublul**” este, conform opticii dostoevskiene, întotdeauna „**perfid**” e cel care se „**împotrivește**”, care se opune și neagă afirmațiile identității, ale Eu-ului și uneori, când eul e inhibat, „**dublul**” preia comenzile reglajului și autoreglajului endogen al actelor persoanei, așa cum i se întâmplă umilului funcționar, prostănacul Ejevikin, care, după ce e dat afară din balul la care s-a dus fără să fie invitat, și în timp ce-și îmbracă, rușinat, șuba la garderobă, „**se simte împins de o forță irezistibilă**” în salon și se trezește invitând-o la dans pe fiica generalului și abia atunci realizează că toți ochii sunt ațintiți asupra lui, și în hohotul râsului general, îl copleșește rușinea și revolta amestecată cu senzația prăbușirii, care-i provoacă criza în care ideea sinuciderii pare ca unică soluție.

În urma unei astfel de experiențe devine convingătoare caracterizarea lui M. Bahtin: „**Omul nu este nicicând identic cu el însuși, de aceea nu i se poate aplica formula identității A egal cu A (...). Potrivit ideii artistice a lui Dostoievski, adevărata viață a personalității se produce tocmai în punctul acestei neconcordanțe a omului cu el însuși**”.²

¹ Constantin Noica, „*Devenirea întru ființă*”.

² M. Bahtin, *problemele poeziei lui Dostoievski*, Ed. Univers, 1970, pag. 83.

Aproape de sfârșitul vieții, Dostoievski nota: „Rămân perfect realist, să găsești Omul din Om... Lumea îmi spune psiholog; nu-i adevărat, sunt numai realist în sensul cel mai înalt al cuvântului, adică redau toate adâncurile sufletului omenesc.”¹

De la prima sa carte, intitulată „Dublul”, Dostoievski și-a urmat principiul: „Orice fenomen trăiește în imediata vecinătate a antipodului său: dragoste – ură, credință – ateism, noblețe – decădere”.²

Toți eroii antici fac această experiență fundamentală a modificărilor „caracterului” și a comportamentului, începând cu satirele lui Menip din Hadara (secolul III î.Hr.), care-și „omora” eroii pentru ca pe celălalt tărâm aceștia să poată discuta de la egal la egal (soldatul cu împăratul, muritorul cu zeul), trecând apoi la tragicii greci, ai căror eroi, datorită erorilor pe care le-au săvârșit înaintașii lor și acelea pe care le săvârșesc ei înșiși, trăiesc cu toții mai multe moduri de comportamente, ca de pildă, Oedip – progenitură împărătească, copilăria printre ciobani primitivi, tânăr în căutare de sine, ucigaș, rege, soț al propriei mame, tatăl propriilor lui surori, cerșetor orb. Cu caractere modificate trăiesc și locasta și Electra și Medeea și Antigona și Creon și Ajax. Antigona se afirmă prin bunătate, dar se impune prin duritate.

„Personajul” nu mai poate fi considerat ca exponent al unui „unic” mod de a se comporta ca urmare a unui „caracter” consecvent, egal cu sine, așa cum învățăm în anii '50: „personajul e un monoman” (A. Pop Marțian).

Scrierile Renașterii, culminând cu opera lui Shakespeare, îmbogățesc cunoașterea prin artă a naturii umane complexe și contradictorii, cunoaștere negată de unii teoreticieni.

¹ *Idem*, pag. 85.

² *Idem*, pag. 238.

Teatrul și mai cu seamă arta actorului constituie o adevărată școală de inițiere în tainele „dublului” și ale „multiplicității” alterităților ce „stau în ascundere” în străfundurile enigmatice și contradictorii ale naturii umane.

În marile opere, identitatea se dovedește a fi întotdeauna doar un epifenomen, doar partea vizibilă a „aisbergului”-ului.

Printre multele exemple de neîmpăcare a celor mai mari creatori cu ideea de „unicitate a identității”, cele pe care ni le oferă opera lui Mihai Eminescu nu mai necesită nici un comentariu: „Câți oameni sunt într-un singur om? – Tot atâția câte stele sunt cuprinse într-o picătură de rouă sub cerul cel limpede al nopții. Și dacă ai mări acea picătură, să te poți uita în adâncul ei, ai revedea toate miile de stele ale cerului, fiecare o lume, fiecare cu țări și popoare, fiecare cu istoria eroilor ei scrisă pe ea – un univers într-o picătură trecătoare”.¹ Ideea multiplicității alterităților continuă în comentariile Filozofului din „Archaeus”.

În cartea sa, „Polifonia persoanei”, Alexandra Indrieș ajunge la concluzia că: „polifonia persoanei epice este cu totul alta decât polifonia persoanei lirice”, că această deosebire provine din faptul că personalitatea unui atât de mare poet, cum a fost Eminescu, este mult prea puternică „pentru a putea fi și altceva”. „El rămâne poetul absolut al literaturii române. (...) Or la un poet prevalează, cum se știe – factorul Eu.”²

Cu toate acestea, Eu-ul lui Eminescu a fost adesea și El și Ea și Tu. Să recitim cu atenție *Scrisorile*, piesele de teatru și *Luceafărul*.

¹ Mihai Eminescu, „Sărmanul Dionis”, în *Opere, Ediție critică îngrijită de Perpessicius*, Ed. Academiei RSR, București, 1977, vol. VII, *Proza literară*, pag. 100.

² Alex. Indrieș, „Polifonia persoanei”, Ed. Facla, Oradea, 1986, pag. 13.

Iar ea, vorbind cu el în somn:
Oftând din greu suspină:
„O, dulce-al nopții mele Domn!
De ce nu vii tu? Vină!”

„Cobori în jos, luceafăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde'n casă și în gând
Și viața-mi luminează!”

„Din sfera mea venii cu greu
Ca să-ți urmez chemarea,
Iar cerul este tatăl meu,
Și mumă-mea e marea.”

„Ca în cămara ta să viu,
Să te privesc de-aproape,
Am coborât cu-al meu senin
Și m'am născut din ape.”

„O vin', odorul meu nespus,
Și lumea ta o lasă;
Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă”.

„Colo'n palate de mărgean
Te-oi duce veacuri multe
Și toată lumea'n ocean
De tine o s'asculte.”

„O ești frumos, cum numa'n vis
Un înger se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N'oi merge niciodată;”

„Străin la vorbă și la port
Lucești făr'de viață,
Căci eu sunt vie, tu ești mort,
Și ochiul tău mă-ngheață”.¹

Judecând din perspectiva tezei propuse de autoarea cărții, „**polifonia persoanei actorului**” este cu atât mai diferită de celelalte tipuri de persoane creatoare cu cât el e chemat să fie de fiecare dată „**altcineva**”, „**altceva**” și nu pentru a se exprima doar la un singur nivel, cel lingvistic, ci înglobând în creație totalitatea naturii sale organice, trupul său, **Eu-ul** întregii sale identități care, la rândul său, va trebui să devină „**alta**”, expresia concretă, materială, vie, a „**celuilalt**” din el. Fenomenul substituirii persoanei actorului în cea a „**personajului**” se produce după alte legi decât cele ale scriitorului, care lucrează în singurătate și liniște și în conformitate cu un alt principiu, conducând la un alt tip de performanță, și se petrece chiar „**la vedere**”, în fața spectatorilor.

Criteriul prim al omologării creației actoricești este **AUTENTICITATEA** proceselor și a fenomenelor dinamice ale „**viu**”-ului. Autenticitatea constituie problema capitală a artei actorului, răspunzând întrebării „**Cred sau nu cred**” pusă de J. Grotowski. Cel de-al doilea: „**înțeleg sau nu înțeleg**”.

Deși autenticitatea este un criteriu general de apreciere a valorilor, în toate domeniile vieții și acțiunii umane, pentru actor ea devine un **criteriu specific**, pentru că reprezintă unica modalitate de obiectivare a convenției scenice. Fără auten-

¹ *Fragmente din „Luceafărul”, din ediția integrală, fotocopiată, a volumului princeps „POESII” de Mihai Eminescu, inclusă în „Opinia studentescă”, Editura Librăriei Soccec & Co, București, 1884, pag. 280, 282, 283.*

ticitate, arta actorului nu există, e orice altceva, mimare, pantomimă, joc de societate, imitație, grimasă, giumbușluc, maimuțareală etc.

Din nefericire, „succesul” nu e decât rareori proporțional cu autenticitatea. Ignoranța, diletantismul, prostul gust, vulgaritatea, frivolitatea și popularitatea ieftină alterează raportul dintre autentic și fals. Față de alte domenii, în care falsurile circulă prin canale ascunse, pentru că substituirile sunt sancționate, în arta actorului, falsul circulă nestingherit, impostura legitimându-se întotdeauna cu dreptul la diversitate.

Într-un context general de confuzie a valorilor, condiția autenticității devine critică și ironizată de snobi.

Goana după succesul imediat, după spectaculos impune cel mai adesea „expresia” (de efect) în primul plan al preocupărilor, eliminând ideea de autenticitate din sistemul de criterii, din practicarea creației și din aceea a aprecierii critice. De aceea, e cel puțin ciudat că, atunci când reapare într-o creație adevărată, „autenticitatea” e taxată ca o „descoperire” și ca „noutate”, când de fapt aceasta ar trebui să constituie NORMALITATEA oricărui act actoricesc.

Omul a găsit mai multe moduri de a-și nega condiția pe care i-a impus-o sentința ireversibilă a „izgonirii din rai”.

Primele forme de recurs la această condamnare sunt jocurile copiilor, care își ordonează și își schimbă după voie identitatea, cinstit, fără idei „preconcepute”. Schimbarea e inclusă în zestrea lor genetică, **Homo-Sapiens** profită de inteligență pentru a diminua efectele condiției sale, prin diversele forme de dialog și conciliere cu instanța supremă pentru a smulge, cu tot felul de vicleșuguri o altă condiție. Primele forme au fost cele magice, apoi arta și religia, apoi știința. Prin cultură omul a reușit să-și modifice condiția. Performanța actorului e una din formele cele mai ambițioase, animată de idealul negării limitelor condiției unice a identității și e o formă de „renaștere” sub un alt chip și un alt destin.

Analizate cu atenție, marile performanțe actoricești se dovedesc a fi fost posibile prin capacitatea actorului de a-și schimba modul de a gândi, de a-și comuta propriul său sistem logic pe coordonatele „conceptului” persoanei substituite. Cu alte cuvinte, prin preluarea mecanismului logic și al sistemului criterial al valorilor, profesat de personajul pe care și-l asumă.

În general, oamenii nu-și utilizează întregul potențial cu care e înzestrată ființa umană. Funcționăm doar cu o parte (doar cu cca 5 % omul obișnuit, iar marii creatori, geniile cu 7-8 %, conform părerii oamenilor de știință) a capacităților de care dispunem, pe diverse „specializări”, îndeplinim ce e strict necesar, conform unui program sau unui „concept”, care se formează în timp, pe tipuri de activități, pe moduri de a ne împlini nevoile și dorințele.

Ni se întâmplă uneori ca randamentul anumitor zile să fie surprinzător de mare. Reușim să facem atâtea lucruri pentru care, în mod normal, ne-ar fi trebuit 3-4 zile. Actorul e capabil, în actul scenic, să dea acest randament de excepție. Dar și el ajunge să se „specializeze”, să-și formeze un set de clișee, în anumite roluri. De aceea, se poate spune că una din particularitățile talentului e ușurința de a se „despecializa”, și, bineînțeles, ușurința de a se „re-specializa” pe un alt tip de „concept”, pe un alt mod de gândire și deci pe un alt mod de „a fi”.

Toate aceste disponibilități, ce se sprijină pe bogăția informațiilor genetice moștenite și pe cele dobândite, inclusiv multitudinea de „alterități” („de prizonieri”), care subzistă în el, constituie adevăratul potențial de „creație” al actorului, care, prin însușirea unei „bune teorii” și a unei bune metode, poate atinge competența să le „actualizeze” fără dificultățile și chinul inconfort pe care alte căi de practică actoricească le generează formalismul și artificialitatea lor. „Formalismele pustiesc cultura”, conchide Noica.

Toate variantele în care s-ar fi putut forma personalitatea noastră pe temeiul unui alt mod de a gândi, pe un alt sistem de criterii, în alte condiții de mediu, familial, social, cultural – altele decât cele în care am trăit și ne-am format, dacă am fi urmat alte școli – cu alte tipuri de educație, am fi ajuns să practicăm alte profesii, deci să îndeplinim „alte roluri” în societate. Toate aceste variante, de „roluri” posibile, sunt în noi.

Tudor Vianu, studiind eteronomia creației artistice, ajunge la concluzia că „Existența practică sărăcește nu numai individualitatea, dar și mediul nostru”, și că „fiecare din noi este mai puțin decât ar putea fi. Ființa care se realizează sufocă, în cadrul fiecărei individualități, alte câteva ființe care s-ar fi putut realiza. Creația artistică le scoate pe acestea din domeniul vag al publicului, dându-le iluzia unei existențe concrete, mai cu seamă în cazul creației dramatice și epice, artistul se realizează în posibilitățile sale multiple. Plăsmuirea caracterelor tragice sau epice este adeseori pentru poet împlinirea unui destin rămas nerealizat”.¹

Singurul aspect al acestei judecăți globale, la care consider că trebuie adusă o precizare, este acela că la celelalte tipuri de creatori – de literatură, epică și poetică, muzicieni, plasticieni etc. – poate fi vorba de a rămâne prin creațiile lor în domeniul iluziei, „dându-le iluzia unei existențe complete”. Pentru actor, nu pentru că „obiectivarea” creației sale nu se realizează doar la nivelul imaginației „în lumea fanteziei sale”, „Întruchiparea” e un fenomen efectiv, ființare coerentă, concretă și dinamică a structurii sale materiale vii care se **modifică** sub ochii noștri.

Chiar dacă există unele asemănări ce se petrec la toate genurile de creatori, procese psihice și de aceeași natură și cu

¹ T. Vianu, „Estetica”, Editura pentru Literatură, București, 1979, cap. VI, pag. 187.

aceleași funcții, pentru a se finaliza, arta actorului presupune îndeplinirea unei condiții și elementare și complexe în același timp, și anume aceea de a reuși să exprime prin trup toate schimbările care se petrec în spirit. „Corporalizarea”, „fizicalizarea” tuturor modificărilor din spirit constituie specificul inconfundabil al acestei arte.

Dacă tuturor oamenilor le stă în putință să-și imagineze, să își reprezinte „în lumea fanteziei” lor imagini, senzații, stări care să le dea „iluzia unei existențe concrete”, prin aceea că dispun de capacitatea de a imita sentimente și se pot pre-face, fenomenul „întruchipării” unei alte persoane constituie o performanță care nu se realizează decât prin respectarea legii „unității organice dintre viața interioară a psihicului și viața exterioară, a fizicului”, așa cum glăsuiește principiul fundamental al sistemului stanislavskian.

Dar performanța nu e oricând posibilă.

Nefiind de natură mecanică, fenomenele de acest tip au un pronunțat caracter discontinuu și imprevizibil, deoarece sunt dependente de o serie de variabile și determinări, ca oricare alt fenomen natural, în care aleatoriul și probabilitatea joacă un rol determinant. „...Contrar credințelor din vremea lui Laplace, când probabilitatea era văzută ca o chestiune pur subiectivă, este rațional să susținem (...) că nu există nici o valoare teoretică exactă a fi măsurată și, prin urmare, nici un punct de vedere teoretic, nu există vreo speranță în posibilitatea de a rafina aproximările până la nivelul unei valori exacte – fapt care a constituit unul din idealurile greșite ale fizicii clasice (...), sporirea cererii și de subtilitate filozofică va face necesare noi rafinări conceptuale (...) ceea ce-i învățăm pe studenții noștri sau pe noi înșine cu privire la practica decizională nu poate fi redus cu totul la algoritm sau axiome explicite, deși, pe de altă parte, putem să-l perfecționăm pe Aristotel tocmai pentru că suntem capabili

să aplicăm axiome și proceduri adecvate. Utilizarea metodelor cantitative moderne de decizie este necesarmente limitată, dar eficace atunci când e aplicată adecvat”.¹

Cu alte cuvinte, performanța actorului, creația propriuzisă, este un fenomen natural ce decurge dintr-un ansamblu de acțiuni conștiente, voite, dar care nu constituie decât o pregătire de condiții pentru ca fenomenul natural al „actualizării potențialităților virtuale” să se poată înlăptui.

Deci, ceea ce interesează în cel mai înalt grad nu e ceea ce „face” actorul, acțiunile sale exterioare, ci ceea ce ar putea rezulta din ansamblul actelor lui și anume dacă în timp ce acționează, în timp ce joacă jocul, i se întâmplă evenimente psihice autentice, la intensități capabile a-i activa intuiția, subconștientul, întreaga sa potențialitate atentă, capabilă să antreneze modificări funcționale în întreaga sa globalitate omenească, în metabolism, hemostazie, ritm cardiac, să provoace o dezordine la nivel celular și în schimburile hormonale etc., să schimbe întreaga cinestezie și prin urmare să-i modifice comportamentul și astfel să se constituie într-o experiență de viață neașteptată și unică, pentru a rămâne cu un important beneficiu de cunoaștere, nu numai a propriei sale persoane, ci și a tuturor celor ce participă la acest „miracol”. Aceasta înseamnă că finalitatea actului actoricesc constă în capacitatea de a declanșa fenomenul de „empatie”, în care să ne recunoaștem cu toții și prin aceasta să facem experiența o dată cu actorul de pe scenă.

Între ceea ce „face” și ceea ce i se întâmplă efectiv, în actul scenic, există o deosebire fundamentală. Ceea ce „face” poate fi programat, gândit dinainte, proiectat, raționalizat,

¹ P. Suppes, „Metafizica probabilistă”. Ed. Humanitas, București, 1990, pag. 349.

speculat și ordonat după voință. Ceea ce i „se întâmplă efectiv” în actul scenic nu poate fi prevăzut, evenimentele psihice nu pot fi prestabilite.

Creația actoricească propriu-zisă constă în aceste procese, imprevizibile. De aceea nu poate fi programată, prestabilită. Ea se produce sau nu. Pregătirea condițiilor cât mai prielnice ca aceste procese să se producă trebuie să devină preocuparea fundamentală, atât în realizarea oricărui act scenic al actorului, cât și în problematica generală a metodologiei creației. Se impune a fi cunoscută această problematică atât de cei care practică arta teatrului, cât și de cei chemați să o organizeze și să o aprecieze.

Înțelegerea simplistă a ideii de „transpunere în personaj” a condus întotdeauna la desconsiderarea acestui important, poate cel mai important, element al actului scenic. Realitatea contingentă, natura fizică și psihică a actorului, precum și materializarea obiectelor care alcătuiesc mediul la care el se raportează efectiv în actul scenic fac posibil saltul în „idealitate”, în planul superior al semnificațiilor unui act scenic.

Terorizați de ideea de a fi „altcineva”, cei mai mulți cred că ceea ce-i împiedică să devină „personajul” este propria lor realitate corporală și psihică și atunci, din clipa dobândirii rolului, recurg la procedeul arhicunoscut al „înstrăinării” de sine, prin înlocuirea comportamentului lor obișnuit, natural, cu unul artificial, inventat, compus, înlocuind acțiunea aparatului senzorial, prin care omul stabilește raporturi reale efective cu mediul în care se află, cu false acțiuni (se prefac că văd, că ascultă și că aud etc.), falsificând și blocând receptarea impulsurilor și semnalelor reale, ce vin din realitatea înconjurătoare; ochiul privește în gol, urechea nu mai aude, membrele își pierd coordonarea, corpul se crispează, respirația încetează să fie un act normal, vorbirea, ca și mișcările de

altfel, devin mecanice, raportul firesc între psihic și fizic se întrerupe, senzația de inconfort total pune stăpânire pe întreg organismul intrat în alarmă.

Fuga de propria individualitate pentru a face loc „alteia”, aceleia a „personajului” – (care la drept vorbind nu există încă) – este fără îndoială consecința unei false și prea rudimentare înțelegeri a ideii de „transpunere” în personaj.

Aceasta li se întâmplă nu numai începătorilor, ci și profesioniștilor care pornesc de la premisa că **nu sunt ei personajul** despre care este vorba, că **personajul** fiind „altcineva” decât ei înșiși nu poate utiliza datele propriilor lor individualități.

Cu alte cuvinte, ei cred în iluzia că actorul trebuie să-și schimbe felul de a fi, că trebuie să se „pre-facă”, să golească toate spațiile de propriile date și procese și să lase locul liber „**noului locatar**” (vezi opiniile lui Louis Jouvet), care „închiriază” doar unele elemente ale identității lui.

Consecința acestui mod de a gândi este o anulare a propriei ființe, un fel de izgonire a omului din actor, a „omenescului”, un soi de robotizare a actorului.

Personajul cere viață, complexitate omenească, dinamică și contradicție, pretinde să existe ca ființă omenească inteligentă și sensibilă, cere un trup, cere verbalizare, cu un cuvânt, cere să fie „o totalitate” vie, o „**unitate complex organizată**”, bio-psiho-socio-culturală.

Este oare suficient ca din întreaga alcătuire a miracolului de complexitate care e totalitatea psihosomatică a naturii umane vii, actorul să pună la dispoziția „**personajului**” numai unele „părți” (cum ar fi „vocalitatea” și „motricitatea”), iar tot ceea ce ridică specia umană deasupra tuturor creațiilor naturii, tot ceea ce determină performanțele specifice omului, spiritul, conștiința, intuiția, senzorialitatea, afectivitatea, datele prin care

se depășesc limitele proprii condiției sale și prin care omul ajunge să corecteze propria natură, să fie excluse pe parcursul existenței scenice a actorului ?

Prelungirea în oricare din școlile de teatru a unei asemenea optici nu poate fi motivată nici de anume estetici teatrale, pentru exaltarea unei anumite modalități formale, și nici de vinovata ignoranță a meseriașului „care știe” dinainte „ce” și „cum” trebuie făcut ?

Omul din actor nu dispare în nici o împrejurare, decât atunci când îl ucide impostura.

Problema sprijinirii în orice sarcină scenică pe randamentele specifice propriei personalități, pe performanțele spiritului și ale trupului, pe întregul potențial senzorial, pe cel al conștiinței și al intuiției pe care se bazează în existența sa obiectivă, în viața sa de toate zilele și care se „prelungeste” în modul cel mai natural, și în existența numai inițial convențională a scenei, e problema, cheie a artei actorului.

Problema stă în „ce” face omul, omenește și nu actorul, actricește. Ce i se întâmplă omului din actor, în ce raporturi se situează omul față de realitatea scenică. Se implică, sau se ascunde, se manifestă efectiv, sau se „neutralizează”, se impune sau se autoeclipsează, își asumă o răspundere în acțiunile și reacțiunile sale, subtile sau violente, după împrejurări, în favoarea personajului pe care nu îl „reprezintă” doar simbolic, ci doar căruia i se substituie și și-l asumă în toate aspectele și împrejurările ?

„Personajul” are deci două posibilități: fie a rămâne doar o schemă, o „reprezentare”, „în general”, un „simbol”, un semn care „reproduce” în mod mecanic gesturi, mișcări, acțiuni prestabilite, fie a „rămâne” un om concret, individualizat, care-și asumă și „trăiește efectiv” întregul complex de evenimente și acționează și reacționează conform necesităților impuse de situațiile de viață care, deși convenționale, inventate și propuse

inițial ca un „joc” cu reguli specifice, pentru actor și prin el acestea devin situații cel puțin verosimile, dacă nu realități obiective.

Între actorul autentic și personajul autentic nu există nici o distanță, nici o ruptură. Omul actor e cel despre care e vorba în oricare din ipostazele scenice, în oricare situație dramatică, el gândește și el simte efectiv, el se „înalță”, el se „prăbușește”. Totalitatea naturii sale e sursa reacțiilor imprevizibile, sursa miracolului „viu”-ului, de care are nevoie teatrul de artă.

Actorul autentic nu înlătură nimic din procesualitatea organică a naturii în timpul „jocului”, nu reduce nimic din fenomenul existenței sale obiective.

Scena cere actorului comportament ne„tipizat” = „specializat”, fenomenalitate cu randamente maxime, ale întregului potențial psihosomatic. Performanța sa e tot viață, dar una care are forța de a dezvălui „esența realului”, e viață ridicată la o anumită „putere”, la puterea de a semnifica, de „a dezvălui esențe”. „Arta dezvăluie esența realului”,¹ conform definiției lui C. Noica, iar actele scenice cărora le „lipsește această caracteristică fundamentală, conform opiniei aceluiasi filozof, sunt neavenite, pentru că nu au un „conținut corespunzător pentru om... nu slujesc un scop lămurit, dar devin ele însele scopuri și sunt atunci de repudiat ca atare, pentru că mistifică ideea de scop uman”.²

Prin actor, o realitate scenică considerată ca „fictivă”, care se plăsmuiește în fața ochilor noștri, devine tot atât de coerentă și concretă ca și realitatea existenței obiective.

Pentru actor situația scenică este o realitate în care o dată ce a acceptat convenția, el s-a angajat și nu mai poate acționa

¹ C. Noica, „Sentimentul românesc al ființei, Ed. Eminescu, București, 1979, cap. VI, pag. 187.

² Ibidem.

inițial ca un „joc” cu reguli specifice, pentru actor și prin el acestea devin situații cel puțin verosimile, dacă nu realități obiective.

Între actorul autentic și personajul autentic nu există nici o distanță, nici o ruptură. Omul actor e cel despre care e vorba în oricare din ipostazele scenice, în oricare situație dramatică, el gândește și el simte efectiv, el se „înalță”, el se „prăbușește”. Totalitatea naturii sale e sursa reacțiilor imprevizibile, sursa miracolului „viu”-ului, de care are nevoie teatrul de artă.

Actorul autentic nu înlătură nimic din procesualitatea organică a naturii în timpul „jocului”, nu reduce nimic din fenomenul existenței sale obiective.

Scena cere actorului comportament ne„tipizat” – „specializat”, fenomenalitate cu randamente maximale, ale întregului potențial psihosomatic. Performanța sa e tot viață, dar una care are forța de a dezvălui „esența realului”, e viață ridicată la o anumită „putere”, la puterea de a semnifica, de „a dezvălui esențe”. „Arta dezvăluie esența realului”,¹ conform definiției lui C. Noica, iar actele scenice cărora le „lipsește această caracteristică fundamentală, conform opiniei aceluiași filozof, sunt neavenite, pentru că nu au un „conținut corespunzător pentru om... nu slujesc un scop lămurit, dar devin ele însele scopuri și sunt atunci de repudiat ca atare, pentru că mistifică ideea de scop uman”.²

Prin actor, o realitate scenică considerată ca „fictivă”, care se plăsmuiește în fața ochilor noștri, devine tot atât de coerentă și concretă ca și realitatea existenței obiective.

Pentru actor situația scenică este o realitate în care o dată ce a acceptat convenția, el s-a angajat și nu mai poate acționa

¹ C. Noica, „Sentimentul românesc al ființei. Ed. Eminescu, București, 1979, cap. VI, pag. 187.

² Ibidem.

ca un „actor”, ci e nevoit să se manifeste ca un om real, cu întregul său potențial, **psihosomatic**. Și chiar dacă realitatea scenică e „convențională”, procesele psihologice nu se pot desfășura decât în deplină coerență și autenticitate, fără „acea corecție a formei care este artificială, ori de-a dreptul dăunătoare artei, fiindcă expresia nu are adevăr și frumusețe, ci este o intenție totalitară concretă”.¹

Aceasta înseamnă că expresia nu are numai „adevăr” și numai „frumusețe”, ci și opusul acestora, că arta actorului nu este „imitarea naturii frumoase”, ci expresia naturii complexe și contradictorii așa cum se prezintă ea ca fenomen specific al totalității umane.

Orice activitate specifică pornește de la o realitate specifică și se sprijină în permanență pe ea.

CUPRINS

<i>Un punct de vedere modern</i>	5
I. <i>Argument</i>	7
II. <i>Introducere</i>	11
III. <i>Ce este arta actorului</i>	17
IV. <i>Arta actorului și mecanismele logice</i>	25
V. <i>Ana actorului și structura logică a mentalității primitive</i>	29
VI. <i>Arta actorului este un mecanism logic specific ...</i>	37
VII. <i>O necesară redefinire</i>	41
VIII. <i>Unitate și diversitate în arta actorului</i>	51
IX. <i>Obiect și metodă în pedagogia artei actorului</i>	83
X. <i>Definirea celor două obiecte specifice: teatrul și școala de teatru</i>	87
XI. <i>Delimitări și principii</i>	91
XII. <i>Conținutul disciplinei „arta actorului”</i>	105
XIII. <i>Nevoia de imaginar</i>	109
XIV. <i>Imaginația</i>	113
XV. <i>Principiul mimesis și arta actorului</i>	119
XVI. <i>Identitate și alteritate</i>	133