

CREATIVITATEA în arta ACTORULUI (I)

Considerată mai mult o problemă de psihologie, respectiv de psihologie a persoanei, decât una de estetică sau filozofia artei, *creativitatea* deține în studiile despre artă un statut pseudoștiințific, intuitiv și, ca atare, adesea inoperant. Totuși, o cercetare a ipostazelor existenței dramatice nu se poate lipsi de analiza, și din punct de vedere estetic, a criteriilor de identificare și apreciere a creativității, precum și de distingere a ei de formele și etapele necreatoare, rutinieră, ale activității dramatice. Ne vin în ajutor, în acest sens, achizițiile teoretice clarificatoare, din ultimele decenii, ale psihologilor și sociologiei creativității, datorită cărora s-a ajuns la o înțelegere mai riguroasă a mecanismelor creativității și a aptitudinilor, atitudinilor și climatului social ce o condiționează.

O coloratură specifică dobândește problematica creativității în contextul artelor interpretative, și îndeosebi al artei dramatice, domeniu în care nu numai că stăruie confuziile teoretice în înțelegerea și definirea procesului creator, dar este contestată adesea, explicit sau implicit, însăși legitimitatea utilizării conceptelor de creație și creativitate în raport cu aceste arte. Încercînd să demonstrăm neîtemeinicia și anacronismul unor astfel de opinii, datorate parțial necunoașterii aptitudinilor și operațiilor ce definesc creativitatea și parțial unor prejudecăți ale esteticii tradiționale, vom începe prin a schița succint un „portret-robot” al creativității, așa cum reiese el din cercetările recente amintite, spre a încerca să identificăm, apoi, ipostazele ei specifice de manifestare în sfera de existență a teatrului.

I. CREATIVITATEA, CA APTITUDINE ÎN GENERAL

Vom expune pentru început, în mod succint, cele mai recente concluzii ale cercetărilor experimentale privind trăsăturile creativității, structura și dinamica ei, precum și indicatorii de apreciere a creativității.

Transferul acestor principii și concluzii generale asupra domeniului artistic de care ne ocupăm devine posibil, întrucît mecanismele creatoare, ce acționează în domeniul artei, păstrîndu-și specificul, sînt supuse, totodată, aceluiași principii ca și cele din domeniul științelor, în legătură cu care au fost efectuate majoritatea cercetărilor la care ne vom referi. Cu alte cuvinte, și după formularea plastică a psihologului Raymond B. Cattell, „deși artistul, inginerul, omul de știință sau arhitectul se hrănesc cu alimente tehnice total diferite, ei le digeră cu același vin intelectual”.

De obicei, conceptul de creație întâlnit în studiile de estetică și filozofie a artei este tributar unor ipostaze mai vechi ale psihologiei empirice, care folosea, în explicarea personalităților superior înzestrate, concepte instrumentale precum *dotăție*, *aptitudine*, *talent* și *geniu*, legate, la rîndul lor, de ideea de *destin* și *predestinare*, noțiuni asociate cu imagini mitologice privind inspirația, prin care forțele supranaturale își coboară harul asupra unora dintre muritorii. Abia în ultimele decenii, mai exact începînd cu deceniul al șaselea al acestui secol, studiile dedi-

cate potencialului uman și social creator, criteriilor de evaluare, precum și metodelor de stimulare și animare a creativității au căpătat un caracter preponderent experimental, eliberat de orice speculații metafizice, precum și o amploare fără precedent, concretizată în zeci de institute de specialitate și în sutele de lucrări dedicate acestei probleme. Alături de psihologie, sociologie, iar mai recent de pedagogie, în ultima vreme și cibernetica, teoria informației, praxiologia ș.a. și-au conexas eforturile spre a contribui la explicarea și dezvoltarea actului creator. În lumina acestor noi și complexe cercetări, multe dintre prejudecățile ce introduceau false ierarhii și disocieri discriminatorii în sfera activității artistice își vădesc, cum vom vedea, caracterul anacronic, neștiințific și dăunător.

Principala mutație de perspectivă datorată cercetărilor amintite vizează separarea explicațiilor creativității de teoria elitelor și de absolutizarea dotației native (de care erau grevate concelele de talent și de geniu) și considerarea ei ca un ansamblu de însușiri proprii tuturor oamenilor, chiar dacă, evident, în grade și forme diferite. Nu numai că toți oamenii sînt considerați potențial creativi, dar toți își pot spori și realiza acest potențial, în funcție, cum vom vedea, de prezența unor condiții favorizante. În orice caz, analiza factorială a creativității consideră că oamenii încadrați în anumite profesii — actorii, muzicienii, artiștii în general — prezintă indici de creativitate mai ridicați decît media. Caracteristică noii perspective este, așadar, punerea creativității, *ab initio*, în termeni *constructivi*. Și, de asemenea, includerea în structura ei a unor dimensiuni și condiționări sociale. A devenit astfel posibilă o mai riguroasă formulare a teoriilor creativității în termeni *operaționali*.

Din această perspectivă, caracteristicile definitorii ale activității creatoare sînt considerate a fi *productivitatea*, *utilitatea*, *eficiența*, *noutatea* și *originalitatea*. Rolul preponderent în această constelație de calități îl dețin *noutatea*, *ineditul*, ce disting activitatea creatoare de latura *reproductivă* a activității psihice și materiale curente, de comportamentul conformist și de tendințele conservatoare¹.

Opera, respectiv soluțiile datorate comportamentului creativ, trebuie să fie *imprevizibile*, reprezentînd o ruptură esențială cu „normalul” existînd anterior. Ca atare, o idee sau un produs sînt consi-

derate a fi cu adevărat noi, atunci cînd ele n-ar fi putut fi prevăzute ori deduse din starea sau realizările precedente ale sistemului lor de referință. Deoarece neprevăzutul poate fi însă și expresia unor comportamente absurde, aberante sau pur întîmplătoare, creativitatea este cu necesitate legată de criterii calitative precum „superior”, „mai bine” și „progres”. Această perspectivă axiologică în aprecierea creativității este imperios necesară, întrucît nu tot ceea ce este nou, inedit și original este, automat, semnificativ și valoros, din punct de vedere uman. Noul, ca simplă imprevizibilitate, ca spontaneitate necontrolată, poate fi obținut și prin variație oarbă, ca în cazul happening-ului, neputînd fi astfel un criteriu suficient al creativității, tocmai din cauza lipsei lui de finalitate. Eficiența reală, practică a soluției creative este atestată de *corectitudine*, *adevare* și *utilizabilitate*. De aceea, cum vom vedea, nu orice *ipostază nouă*, imprevizibilă, nu orice excentricitate conferită, prin montare, unei piese, sau prin interpretare, unui personaj — în căutarea originalității cu orice preț — vor fi și „corecte”, respectiv „adevate”, punerii în valoare a unor semnificații profunde ale textului respectiv. O creație interpretativă *corectă* va trebui să fie *credibilă* în raport cu contextul, adică *viabilă scenic*, și doar astfel „utilizabilă” de către regizor, în armonizarea de ansamblu a montării.

Principalele *aptitudini comportamentale* de care trebuie să dea dovadă o persoană, pentru a putea fi considerată eficient creativă, au fost puse cel mai pregnant în evidență de studii efectuate, între anii 1950—1975, de către psihologul american J. P. Guilford².

Structura acestor capacități caracteristice ale persoanei creatoare este bazată pe următorii factori :

a) *fluiditatea* (verbală, ideatică, asociativă sau expresivă), înțeleasă ca ușurință de a opera cu cuvinte, noțiuni, idei, simboluri, de a face comparații, asocieri, reordonări, analize și sinteze. Fluiditatea se bazează, așadar, pe cursivitatea, rapiditatea și ingeniozitatea gîndirii și expresiei ;

b) *flexibilitatea gîndirii*, prin care se înțelege capacitatea de modificare lesnicioasă și rapidă a gîndirii și conduitei în situații noi, neașteptate, restructurarea spontană a vechilor deprinderi, în conformitate cu cerințele noii situații și noilor instrucțiuni. Ea este opusă rigidității și inerției.

¹ M. Roco, Creativitatea individuală și de grup, Ed. Academiei R. S. R., București, 1979, p. 18—19.

² J. P. Guilford, Creativity of a quarter century of progress, „Perspectives in creativity”, Aldine, Chicago, 1975.

Prezența acestor doi primii factori de creativitate este, cum vom vedea, cu deosebire solicitată în munca actorului. Cercetări recente au pus în evidență relația existentă între *mobilitatea comportamentală*, ca trăsătură temperamentală ce favorizează expresivitatea și transpunerea scenică, pe de o parte, și flexibilitatea și fluiditatea gândirii, pe de altă parte¹;

c) *sensibilitatea față de probleme*. Omul creativ sesizează probleme și acolo unde alții nu le observă. El posedă capacitatea de a identifica precis și corect problema, precum și curajul de a o aborda;

d) *capacitatea de redefinire*, respectiv abilitatea intelectuală de a elabora într-o formă nouă, originală, lucruri cunoscute. Cel care redefineste utilizează date și relații dintr-o situație anterioară, dar le ordonează și le explică într-un mod original. Sint puse, astfel, în corelație, laturile unei situații sau dimensiuni ale unei probleme, până atunci străine una de alta. În acest sens, Labarit definește creativitatea drept „facultatea de a descoperi relații despre care omul încă nu avea cunoștință“;

e) *capacitatea de sinteză*, exprimând capacitatea intelectului uman de a găsi și articula, din elemente disparate, o structură nouă, originală.

Aceste calități nu epuizează componentele structurii creative, dar ele sînt recunoscute drept principale de către majoritatea cercetătorilor. Ne-am oprit asupra lor întrucît, cum vom vedea, ele nu numai că pot fi regăsite, dar sînt obligatorii pentru obținerea performanței în munca actorului și regizorului, demonstrînd, astfel, apartenența acestor activități, la sfera creativității.

Spuneam mai sus că experimentele au pus în evidență faptul că fiecare om, în-deosebi la vârsta copilăriei, posedă calități creative potențiale. Actualizarea lor sub forma unei creativități eficiente, în act, depinde însă de o serie de împrejurări favorabile, de ordin *personal* (direcționarea intereselor, educarea unor atitudini creative, antrenament, întîmplare, prezența unor *talente speciale*, precum voce sau ureche muzicală, pentru muzicienii) sau *social*.

Chiar dacă nu reprezintă *cauza* creativității, prezența unor factori de personalitate atitudinali și motivaționali întruchipează *condițiile* necesare oricărei actualizări a creativității. Îi vom reaminti aici în mod succint, deoarece sînt și ei indispensabili nu numai în declanșarea, dar mai ales în *conservarea și dez-*

voltarea potențialității creatoare a artistului dramatic.

Ca *trăsături atitudinale*, persoanele creative dovedesc încredere în forțele proprii, tendințe spre dominare, tărie de caracter, spirit de independență, nonconformism, acceptarea și asumarea riscului, dispoziție de autoevaluare critică. I. A. Cambers relevă, cu deosebire, următoarele trăsături de personalitate ale individului creator, indiferent de nivel, domeniu și tip: *forța eului, preferința pentru complexitate, sensibilitatea estetică*. Iar pentru dobîndirea unor performanțe creative superioare, sînt considerate a fi necesare trăsături precum *spiritul de inițiativă, independența, perseverența și năzuința spre perfecționare*.

În sfîrșit, să nu uităm o ultimă condiție indispensabilă desfășurării procesului creator *energia motivațională*. Spre a-și asuma dificultățile și efortul susținut implicate în orice proces de creație, spre a avea răbdarea necesară parcurgerii întregii „golote“ a creației, individul are nevoie de o motivație puternică, fie internă, fie externă. Forța acestei motivații trebuie să fie adecvată sarcinii creative asumate, ea asigură *intensitatea și stabilitatea* mobilizării persoanei pentru un anumit gen de activitate. În cazul unei motivații slabe, individul se descurajează prea repede și abandonează sarcina. *Factorii motivaționali interni*, nu întotdeauna înțeleși în aspectul lor pozitiv și sancționați ca atare de societate, sînt: curiozitatea, ambiția, nevoia lăuntrică de afirmare și autorealizare, dorința de succes și afirmare socială. *Factorii motivaționali externi*, sociali, respectiv instaurarea unui „climat motivațional“, depind de modul în care societatea sau colectivul asigură recunoașterea valorilor create, respectarea și prestigiul creatorilor; de aprecierea de care se bucură educația și cultura în *formarea personalității*; de cultivarea stimei oamenilor pentru fecunditatea creatoare. *Status-ul și rolul social de nivel superior al creatorului reprezintă și el un factor motivațional de prim rang*. Relevanța și valabilitatea tuturor acestor factori, pentru menținerea unui climat creator stimulative și în sfera activității artistice, nu mai necesită, cred, comentarii suplimentare.

Absența acestor factori atitudinali și motivaționali favorizanți se instituie în *blocaje ale creativității*. Cum observă unul dintre cercetătorii români ai creativității, Leon Toșa, aceasta „nu este produsul unei creșteri de la sine, ci o filtrare și o opțiune permanentă, în condiții interne și externe, favorabile și nefavorabile. Premisele, valorile, blocajele constituie, la modul real, mediul social-cultural, moral și politic, care

¹ Al. Roșca, *Creativitatea generală și specifică*. Ed. Academiei R.S.R., București, 1981, p. 59.

poate promova, intrinecine sau poate reduce și anihila calitatea și conținutul creației... Numim blocaje ale creativității fenomenele de oprire a dezvoltării dispozițiilor innăscute, aptitudinilor sau capacităților (talentelor) formate. Blocajele creativității nu se referă numai la stoparea aptitudinilor, ci și a atitudinilor favorabile creației. Aceste fenomene de oprire, prin întârziere, restrângere sau obligare de a merge într-o direcție nedorită de creatori, produc importante pierderi sociale și umane, materiale și spirituale.⁴

Blocajele sociale vizează atât climatul mai restrins al unei colectivități, cât și pe cel mai larg, de nivelul unui întreg climat social. Ele sînt, de regulă, rezultatul unei concentrări unilaterale a eforturilor sociale, al intoleranței și autoritarismului, al dogmatismului de orice fel. Același efect îl pot avea instalarea unor relații reci, protocolare, indiferente între membrii colectivelor; suspiciunea reciprocă; discriminările neprincipiale între creatori, pe criterii extrinseci domeniului lor de activitate; impunerea unor pseudovalori, recunoașterii sociale.

Reflex al blocajelor sociale, cele *individuale* sînt reprezentate de fenomene ca: lipsa de încredere în forțele proprii; teama de a descoperi și comunica adevăruri socialmente incomode; teama de răspundere și de implicare; fuga după succese imediate, dar superficiale și de valoare neconcludentă. Uneori, tendința exagerată spre perfecțiune, teama de a nu o putea atinge, este și ea un factor de blocare, încă din start, a creativității; la fel, și tendința de supraevaluare a propriilor limite.

II. IPOSTAZE ALE CREATIVITĂȚII ÎN ARTA DRAMATICĂ

Cum am mai menționat, negarea explicită sau implicită a caracterului creator al artelor interpretative își are originea fie în necunoașterea mai sus menționatei mecanisme și trăsături psihologice ale creativității, fie în sau și în ignorarea perspectivei revoluționare deschise de estetica fenomenologică prin descoperirea rolului creator, participativ, al receptorului în procesul comunicării artistice, deci și al *interpretului*, ca receptor profesionist. Am enunțat astfel cele două direcții în care va evolua încercarea noastră de a evidenția și demonstra virtuțile creative ale artei dra-

matice: *argumentul psihologic* și *argumentul fenomenologic*.

a) *Argumentul psihologic*

Odată numite determinantele obiectiv stabilite ale creativității, putem vedea acum în ce măsură ele sînt proprii artei dramatice, justificînd aprecierea performanțelor, și din, sau mai exact, în primul rînd din, perspectiva gradului de creativitate pe care îl implică (criteriu mult prea rar întilnit, încă, în instrumentarul teoretic al criticii noastre dramatice). Această perspectivă axiologică asupra teatrului, îndelung și cu îndreptățire revendicată de slujitorii Thaliei, se poate vădi însă incomodă și excesiv de severă pentru nu puțini actori, prea repede cantonați în rutină și care se autolinștesc cu iluzia că orice apariție a lor pe scenă reprezintă un fapt de artă derivînd automat din împrejurarea că opera de artă *literară*, deci *textul* pe care îl rostesc, reprezintă o valoare artistică certă.

Utilizarea criteriului creativității în judecata estetică asupra reușitei actoricești sau regizorale introduce astfel necesitatea relaționării ei, respectiv a plasării rolului sau montării analizate în contextul realizărilor anterioare ale celui discutat. Fiindcă, ceea ce privește doar din perspectiva limitată a unui spectacol, deci din punctul de vedere al celui ce, la acel spectacol, ia pentru prima dată cunoștință de actorul sau regizorul respectiv, poate părea satisfăcător sau chiar un succes, raportat la creațiile lor anterioare s-ar putea să se dovedească un simplu act de rutină, ce nu satisface cerința de nouitate, originalitate și impredictibilitate a oricărei creații. Statutul de *creator* pe care îl revendică artistul interpret presupune astfel, cum vom vedea, obligații și rigori superioare față de dezvoltarea și valorificarea aptitudinilor pe care le posedă, asumarea unui regim de muncă și studiu continue, pe baza căruia acestea să funcționeze *constant și eficient* sub aspect creator.

Neutilizarea pînă acum, în estetica teatrului, a datelor revelatoare obținute de psihologia experimentală a ultimelor decenii asupra mecanismelor și proceselor creativității poate fi pusă și în seama unei prejudecăți a esteticii tradiționale, preocupată exclusiv de *produsul creativ*, deci de opera rezultată din creație, în condițiile neglijării aproape totale a *comportamentului* creativ. Or, sub aspectul produsului, opera de artă audio-visuală care este *spectacolul* dramatic (implicînd creațiile actoricești și regizorale), deoarece este lipsită de atributul perenității (propriu artei literare sau dramaturgice), nu a fost considerată de estetica tradițională un obiect de studiu demn de a fi luat în considerație din unghiul

⁴ Leon Țopa, *Creativitatea*, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1980, p. 59—60.

creației. Cum am văzut însă în paragraful anterior, principalele atribute ale creației au fost puse în evidență tocmai sub aspectul *comportamentului* creativ, în raport cu care *perenitatea* sau *efemeritatea* produsului realizat nu joacă nici un rol. Nici un istoric, de pildă, nu s-ar gândi să nege virtuțile creative ale unor mari strategii militari, precum Alexandru Macedon, Nelson, Napoleon ori Mihai Viteazul, numai pentru că „opera” în care s-au concretizat și materializat aptitudinile lor creatoare, comportamentul lor creativ, respectiv o bătălie sau un act politic, a avut o existență de numai câteva ore sau zile, după care a devenit istorie. După cum „istorie” au devenit și „efemerele” izbînzi artistice ale lui Nottara, Iancu Brezeanu, Tony Bulandra, Manolescu și ale altor alți mari *creatori* ai școlii românești de teatru.

Să vedem acum în ce măsură caracteristicile principale ale comportamentului creativ (fluiditate, flexibilitate, originalitate, tenacitate, capacitate de sinteză și redefinire) pot fi regăsite ca trăsături indispensabile în activitatea artistică a actorului.

Să ne oprim întâi la *flexibilitate*, centrul vital al comportamentului creativ. Să reamintim mai întâi faptul că modelarea și construirea scenică a fiecărui nou rol, într-o modalitate creatoare, originală, pune în fața actorului probleme neprevăzute, solicitări neașteptate ce nu pot fi rezolvate doar pe baza experienței realizărilor anterioare, presupunând înnoirea, din mers, a inventarului mijloacelor de expresie, adaptarea rapidă la cerințele, și ele imprevizibile și adesea reinnoite succesiv, ale regizorului — adică o accentuată flexibilitate a comportamentului scenic.

De asemenea, pentru cine cunoaște gradul de neprevăzut, de întimplător pe care îl aduc în desfășurarea concretă, seară de seară, a unui rol, pe de o parte, publicul — cu reacțiile sale imprevizibile, aleatoare —, iar pe de alta, partenerii de joc, cu disponibilități supuse fluctuației dispoziționale, accidentelor memoriei sau altor împrejurări perturbatoare, necesitatea unei mari flexibilități orientative și operative din partea actorului este evidentă. În raport cu structura artistică inițială a spectacolului și cu datele minuțios elaborate și studiate ale rolului, pot interveni, deci, și situații noi, neașteptate, care cer actorului capacitatea de a renunța rapid la unele dintre vechile formule și modalități de exprimare, spre a se adapta din mers noilor cerințe de reelaborare a accentu-

lor psihice sau comportamentale din scenă, actul sau ansamblul spectacolului respectiv. Aceste răspunsuri sînt spontane, neașteptate, ele n-au putut fi prevăzute ori studiate dinainte și reprezintă, ca atare, intervenții *creatoare*, soluții datorate exclusiv mobilității adaptative și operative a actorului, inventivității și imaginației sale creatoare. Actorii cu experiență știu că oricît de minuțios și riguros și-ar construi personajul, niciodată ei nu vor putea socoti munca lor încheiată, în sensul elaborării unui model fix, definitiv, de comportament scenic în rolul respectiv, pe care nu le-ar mai rămîne apoi, după premieră, decît să-l reia în mod automat și să-l reproducă seară de seară. Un actor manierizat, cantonat în rutină și stereotipie, obișnuit să folosească, în toate rolurile, și indiferent de situație, soluții creative anterioare, nu va fi, evident, capabil să facă față solicitărilor imprevizibile ce fac din menținerea calității artistice a unei interpretări de-a lungul *tuturor* spectacolelor un act de creație continuă.

Capacitatea de *redefinire* și *originalitatea* sînt trăsături creative strîns implicate în cazul artelor interpretative. Și, aceasta, întrucît originalitatea unei interpretări, noutatea alcătuirii unui rol, în raport cu alte realizări ale acestuia, datorate unor actori diferiți, este asigurată de capacitatea de a redefini termenii personajului fără a renunța la datele lui esențiale, fără a-i contrazice semnificația originală. Mecanismul acesta creator, de elaborare și prelucrare originală a unor date anterioare cunoscute, este același cu cel ce asigură, în orice artă, trecerea de la vechi la nou, de la tradiție la inovație, aceasta din urmă nesemnificînd vreodată o contrazicere totală a tradiției. *Redefinirea* înscrie astfel și în istoria interpretărilor diverse ale unui rol un proces de continuitate și discontinuitate, care ține de metabolismele creației umane, fiind în același timp o preluare-adaptare și o negare-depășire. A realiza azi o creație actoricească în Hamlet înseamnă a te detașa și individualiza pe fundalul unor interpretări de referință în memoria spectatorilor, de la acelea legendare, datorate lui Nottara sau Tony Bulandra, la cele mai moderne, ale lui Laurence Olivier sau Smoktunovski. O greutate în plus față de interpretarea unui rol dintr-o piesă în premieră absolută, unde problema redefinirii nu se pune, rămînînd doar aceea a *originalității* și ineditului în raport cu propriile realizări anterioare ale actorului respectiv.