

CREATIVITATEA

în arta

ACTORULUI

(II)

În perspectiva trăsăturilor anterior amintite ale creativității, devine mai evidentă o diferență constitutivă, tipologică, între două categorii de actori: actorul *nativ* și actorul *constructiv*, distincție insesizabilă din alt unghi de abordare decât cel al creativității, și care, în acest context, nu implică o diferențiere valorică. Actorul *nativ* este cel care, dispunând de un accentuat talent dramatic, prin care înțelegem aici capacitatea de a-și converti experiența în expresie și expresivitate scenică (mimică, gestuală și vocală), se joacă, și se exprimă numai pe sine, indiferent de personajul interpretat, adică dă personajului particularitățile proprii sale personalității, propriului temperament, propriilor însușiri intelectuale și emotive. În cazul în care este o personalitate accentuată, profundă, interesantă, cu o gamă largă de disponibilități, el nu ne va plictisi, oricât de des l-am revedea, cum nu ne-ar plictisi nici în viață tovărășia unui astfel de om. Complexitatea umană a personalității sale este, în acest caz, suficient de cuprinzătoare pentru ca, *autoexprimându-se* scenic, să coincidă cu datele psihologice și comportamentale ale unui număr destul de mare de personaje, astfel ca repetarea ori manierizarea să nu fie prea curînd sesizabile. Relevantă ar fi în acest sens distincția — pe care nu o putem dezvolta aici — dintre *stil* și *manieră* în cariera unui actor, respectiv condițiile trecerii stilului în manieră. Relativa noutate pe care, mai ales în primii ani ai carierei, o prezintă consecutivile apariții pe scenă ale actorului de acest tip, vine din bogăția personalității sale, ce-și dezvăluie ipostaze inedite. Dar, în fond, el nu este altul de la rol la rol, ci va intruchipa toată viața același personaj,

prezentîndu-ni-l însă din unghiuri diferite. Repet, nu punem în discuție prin această distincție utilitatea indiscutabilă pentru teatru și a acestui tip de actor (frecvent, de altfel), cită vreme nu începe să se manierizeze. În ansamblul travaliului său artistic, ponderea creativității, îndeosebi sub aspectul capacității de *redefinire*, de *sinteză* și de *originalitate*, este însă, evident, mai redusă.

Actorul *constructiv* este și el o personalitate accentuată, însă mai puțin stabilă și conturată, înscriindu-se printre așa-numitele tipuri „demonstrative”, considerate de Karl Leonhard a poseda o foarte dezvoltată *capacitate de adaptare* la alți oameni, care le ajută să se transpună cu ușurință în modul de a simți și a gândi al altcuiva. Naturile demonstrative pot face cu ușurință abstracție de sine¹. Acest tip de actor se „reconstruiește” cu fiecare rol, folosind din propria sa experiență *númai* ceea ce se potrivește cu experiența personajului creat de autor. Astfel, la el, capacitatea redefinirii creatoare intră în funcțiune și față de sine însuși, față de datele sale personale, subiective. Spre deosebire de tipul „nativ”, mai spontan, actorul „constructiv” se bazează mai mult pe gândirea divergentă-asociativă, pe conștientizarea și autocontrolul riguros al mijloacelor sale de expresie. El este capabil astfel să se *instrumentalizeze*, transformîndu-se din subiect în obiect al artei dramatice, în „material de artă” supus modelării regizorale, spre a putea da expresie *oricărui* conținut uman, *oricărei* experiențe existențiale sintetizate în tipologia persona-

¹ Karl Leonhard, Personalități accentuate în viață și literatură, Ed. Enciclopedică, București, 1972, p. 64.

jului, și nu numai experienței proprii. Șansa sa de a fi nou și imprezvizibil cu fiecă nouă realizare a unui rol este astfel considerabil mai mare decât a actorului „nativ“, după cum va fi redus și pericolul de a se repeta și manieriza.

Deși în cadrul ambelor categorii tipologice putem întîlni actori de mare valoare, adevărații „monștri sacri“ ai scenei sau ecranului (precum Michel Simon, Fernandel sau Louis de Funès, de pildă, în prima categorie, sau Laurence Olivier, Gérard Philipe, Peter O'Toole sau Jean Louis Barrault ș.a., în cea de-a doua), în sensul riguros al *artei interpretative*, numai actorul constructiv este cu adevărat creator *el însuși*, în timp ce actorul nativ mai mult *participă*, prin valoarea și caracterul obiectiv interesant al personalității sale, la creația de *ansamblu* care este opera de artă dramatică. Desigur, am conturat aici două tipologii *ideale*, posibile, ca atare, numai în plan pur teoretic. În realitate, vom întîlni mai ales actori în care cele două ipostaze se îngemănează, dobîndind doar, într-un caz sau în celălalt, o preponderență diferită.

În sfîrșit, liantul și catalizatorul tuturor acestor aptitudini creative este, și în cazul actorului, *tenacitatea*, asumarea răbdătoare și perseverență a *efortului* creator, ca travaliu *intens* și de lungă durată. Nu există creație fără muncă, nici în artă, și această muncă grea, adesea chinuitoare, presupune o energie motivațională convertită în acte de voință. Orice persoană are capacitatea de a-și conserva și dezvolta potențialul său creativ, prin puterea voinței sale, prin efort continuu, prin perseverență și muncă tenace. Grigore Moisil atrăgea atenția tinerilor ce intrau în munca de cercetare că *tenacitatea e mai prețioasă, sub raport creativ, decât perspicacitatea*. Depinde de voința noastră să ne întărim creativitatea inițială prin autoperfecționare continuă. Nietzsche exprima acest adevăr în chip metaforic spunînd că „șarpele care nu poate năpîrli, moare“ La fel, și artistul incapabil de înnoire continuă este sortit morții și deriziunii estetice. Dar această înnoire *autocreatoare* nu vine de la sine, ea nu este un dat înnăscut, precum talentul sau fizionomia atrăgătoare, ci se dobîndește prin muncă tenacă, prin perfectă stăpînire și dezvoltare a mijloacelor de expresie, deci printr-un accentuat profesionalism. Cîte „tinere speranțe“, bazîndu-se doar pe certa lor înzestrare nativă, dar lipsite de energia volițională necesară efortului perseverent și atrase de abulia unei vieți boeme nu au sfîrșit prin a dezamăgi foarte curînd, rațîndu-și aptitudinile creative, rămase astfel doar în stare potențială. Lipsa *tenacității* este, la unii actori aflați la vîrsta maturității artistice, și cauza atrofierii

însușirilor lor creative prin neutilizare, tocmai din cauza refuzării efortului *continuu* de reelaborare, în virtutea unor succese și deprinderi profesionale înșușite în trecut. Dar, prin utilizarea rutinieră a acestora, ca a unor prefabricate, oricît de bine puse la punct, activitatea scenică a actorului respectiv iese din sfera creației artistice autentice, apărînd grevată de mimetism și stereotipie.

Experiența tuturor marilor actori ai scenei românești și universale dovedește că nu se poate realiza nimic peren și de valoare în arta interpretativă fără această aptitudine creativă care este *tenacitatea*, forța motrice a creativității în orice domeniu de activitate.

Ce concluzii pot fi desprinse acum, după această succintă expunere a ceea ce am numit, în mod convențional, „argumentul psihologic“ ?

În primul rînd, și cea mai importantă, mi se pare constatarea că toate trăsăturile definitorii principale ale comportamentului creativ *sînt necesare* atingerii unor performanțe artistice superioare în munca actorului, ceea ce este echivalent cu a recunoaște, chiar și numai în baza acestui prim tip de argumente, *statutul de creație al artei dramatice*. Dar faptul că aceste aptitudini sînt „necesare“ creației actoricești nu înseamnă că, în mod automat, ele și sînt prezente în orice manifestare interpretativă, că în mod automat orice întruchipare scenică a unui personaj este un act de creație. Faptul că performanțele de referință ale artei dramatice demonstrează valențele ei creative nu înseamnă că orice actor ce se urcă pe scenă este, de la sine și în orice condiții, un creator. Cum nu orice versificator, chiar publicat în volume, este și un creator de poezie, sau orice constructor de dialoguri, un creator de operă dramatică. Nejustificată este, de asemenea, și pretenția unor recitatori de a li se omologa drept creație artistică orice rostire răspicată, accentuată a unor versuri. De multe ori, valoarea estetică în sine a unei voci melodioase, frumos timbrate, devine singurul atu estetic pe care mizează posesorul ei, transformîndu-și această calitate; din *instrument* al exresivității scenice, în *scop în sine*. Rezultatul este un formalism în plan acustic, ce captează atenția auditoriului spre un fenomen sonor, uneori cu valențe estetice proprii, dar dezvoltat alături sau chiar în contradicție cu stratul de semnificații pe care ar fi trebuit să le pună în evidență. Textul devine pretext pentru etalarea unor calități și a unor abilități de rostire, dar, odată treziți din vraja incantatorie a unor asemenea glasuri, ne dăm seama că n-am înțeles sau reținut mai nimic din ceea ce *trebuiau* să ne comunice.

Altitudinea estetică a unei anume arte nu se judecă însă după eșecuri sau neîmpliniri, ci după performanțe, chiar dacă acestea sînt mai puțin numeroase. Iar altitudinea realizărilor de prestigiu ale artei dramatice o plasează cert pe aceasta în orizontul axiologic al creației.

Am menționat mai sus cîteva dintre cauzele „patologice” ce duc la estomparea sau chiar atrofierea funcțiilor creative ale artei interpretative stereotipia șablonardă, rutina și manierizarea. Există însă și cauze „normale”, obiective, ce fac ca procesul de realizare a unui rol să nu coincidă întotdeauna și pe toată întinderea sa cu un act de creație. În primul rînd, faptul — constatabil, dealtfel, în orice domeniu al artei — că nici un artist nu este, fără întrerupere și absolut în toate manifestările sale, cu adevărat nou, imprezibil, deci creator în sensul riguros al termenului. Numai faptul de a produce un text, o configurație cromatică ori sonoră, ce n-au mai existat pînă atunci ca atare, ca *entități fizice*, încă nu înseamnă a realiza o creație artistică. Pentru că, să ne amintim, creația este legată de *semnificația axiologică* a produselor ei, de faptul că acestea reprezintă sau nu un *progres* în raport cu contextul lor de referință, dacă ele pot fi legate de atribute precum: „superior” sau „mai bine”. La fel, există și în evoluția oricărui actor momente de pauză, de acumulare, de repetare și consolidare, care, chiar dacă nu sînt accentuate creative, nu îi anulează utilitatea în cadrul efortului de creație *colectivă* reprezentat de pregătirea unui nou spectacol. Cu condiția ca ele să constituie accidentul, o „pauză” necesară, excepția, și nu regula conduitei sale artistice generale.

În al doilea rînd, trebuie să facem distincție între *munca* artistică și *creația* artistică. Nu toată activitatea consumată în perimetrul artei este creație. Nici în arta dramatică. Construcția unui rol, ca și a unei opere arhitectonice, nu se poate lipsi de utilizarea unor materiale și tehnici preexistente. Nu totul poate și trebuie să fie reinventat. E foarte greu de trasat o graniță obiectivă, de unde munca, respectiv acea activitate cu caracter reproductiv, bazată pe deprinderi tehnice, pe reflexe dobîndite prin lungi antrenamente și care asigură precizia și acuratețea *meșteșugului*, atinge, în artă, punctul critic, ce declanșează reacția în lanț, explozia creației. Uneori totul depinde de un simplu accent, de infinitezimalul unei nuanțe, de acel miligram de substanță catalizatoare ce face ca soluția lăptoasă, difuză, din recipient, să cristalizeze brusc sub cele mai surprinzătoare și expresive forme.

Într-o praxiologie a creației va trebui să distingem, așadar, la un prim palier, de bază, între acțiunile *eficiente* și cele *neeficiente*, iar apoi, la unul superior, între acțiuni *creative* și *necreative*. Acțiunile „eficiente” sînt acele acțiuni ce-și realizează obiectivele în prealabil stabilite, în conformitate cu nevoile imediate sau de perspectivă ale domeniului respectiv. Este vorba de ceea ce Tadeusz Kotarbinski, referindu-se la această categorie de activități, numea „lucrul bine făcut”. Acțiunile „neeficiente” sînt, desigur, acelea ce nu-și finalizează obiectivele, ce nu-și realizează în întregime scopurile.

Evident, numai activitățile *eficiente* stau la baza creativității, dar nu toate acțiunile eficiente sînt și creatoare. De aceea, în cadrul lor va trebui să operăm o nouă distincție între acțiuni *creative* și acțiuni *necreative*. Acestea din urmă se referă la acel tip de activități care, neducînd în mod direct la producerea de idei sau obiecte noi și originale, sînt totuși utile, necesare și chiar indispensabile realizării unor bunuri materiale ori spirituale, valoroase în ansamblul lor. Partea de rutină și convenție a oricărei activități artistice, ca și nenumăratele variante și căutări, abandonate apoi în decursul procesului de creație, fac parte din categoria acestor acțiuni necreative, dar indispensabile efortului spre creație.

b) *Argumentul fenomenologic.*

Spuneam la început că una dintre sursele ce alimentează ideea că arta actorului n-ar aparține creației o constituie preluarea, conștientă sau nu, a unei prejudecăți a esteticii tradiționale de tip idealist, ce absolutiza forța creatoare a intelectului uman. „Noutatea absolută”, „creația din nimic”, nedatoare nici unui precedent, ar fi, în această viziune, singurele ipostaze legitime ale creației artistice. Lă-sînt deoparte faptul că posibilitatea „creației din nimic” este o simplă iluzie ce plătește tribut teoriei creaționiste, de origine mistică, o asemenea perspectivă, răs-pîndită îndeosebi în rîndul literaților, absolutizează un caz particular al creativității, evidențiable mai ales în muzică și literatură, și îndeosebi în lirică. Este vorba de ceea ce am putea numi creația *primară*, care nu repetă nici o realizare anterioară. *Simfonia a III-a* de Beethoven sau *Scrisorile* eminesciene sînt astfel de creații primare, ca și dramaturgia lui Caragiale, de pildă. Urmînd cu consecvență această definiție unilaterală, restrictivă, ca fiind singura ce exprimă esența creației, rezultă că poate fi considerat creator Bach, dar nu Pablo Casals, cel mai strălucit interpret modern al său; Enescu, dar nu și Ionel Perlea sau Celibidache;

Shakespeare, nu însă Laurence Olivier ; Delavrancea, și nu Calboreanu.

Se contestă astfel, sau numai se ignoră, existența unei a doua ipostaze a creativității, la fel de răspândită în sfera existenței artistice, și anume creativitatea secundă sau referențială, avînd ca punct de plecare o creație precedentă, ce reprezintă tema sa. Acest tip de creativitate este specifică, de altfel, și performanțelor exemplare ale criticii și eseisticii de artă.

Diferența dintre aceste două tipuri de creativitate este pur tipologică și nu valorică, întrucît ambele pot duce la performanțe artistice de cel mai înalt nivel. Cel de-al doilea tip de creativitate, cea secundă, referențială, respectiv creația ce are ca temă o altă creație, a putut fi pusă însă în evidență și demonstrată convingător abia din perspectiva unei fenomenologii a receptării, ce analizează participarea creatoare a receptorului la definitivarea și întregirea ideatică a operei de artă.

Pentru a evidenția în ce constă „lectura” creatoare a operei de artă literară (și, în contextul acestei demonstrații, vom considera opera dramatică drept un caz particular al ei), Roman Ingarden introduce noțiunile de *schematism* și, respectiv, *zonă de indeterminare* a textului literar². „Schematismul” de principiu al oricărei opere literare se manifestă în raport cu *startul obiectelor reprezentate* (persoane, evenimente, lucruri, peisaje etc.), precum și cu cel al *sunetelor și imaginilor*, și decurge dintr-o disproporție specifică între mijlocul de reprezentare prin limbaj și ceea ce autorul intenționează să reprezinte în opera respectivă. Obiectele reprezentate în operele de artă literară sînt în esență obiecte *individualizate*, caracterizîndu-se, așadar, printr-un număr *infini* de trăsături. Pentru a le reprezenta, opera de artă literară se servește de diferite *formațiuni lexicale*, apte să îndeplinească această funcție atît datorită sensului pe care-l conțin, cît și capacității lor expresive. Dar, într-o operă de artă literară poate fi folosită numai o cantitate *finită* de cuvinte sau de propozițiuni. Prin urmare, dacă fiecare dintre ele ar caracteriza doar una, și de fiecare dată altă trăsătură a obiectului reprezentat, acesta tot n-ar ajunge să fie multilateral și univoc determinat. Pentru aceasta ar trebui să dispunem de o colecție infinită de cuvinte, respectiv fraze, așadar să avem de-a face cu o operă ce n-ar putea fi nici scrisă, nici citită pînă la capăt. Se instituie astfel o discrepanță între aspirația obiectului individual, reprezentat prin mijloacele expresiei lite-

² Roman Ingarden, *Studii de estetică*, Ed. Univers, București, 1978, p. 39—98.

rare, către o determinare multilaterală, și incapacitatea formațiunilor lexicale respective, ce provine din însăși natura lor, de a asigura obiectelor o asemenea determinare efectivă. Această discrepanță se materializează în opera literară sub forma zonelor de indeterminare în raport cu care „lectorul” este obligat să-și manifeste activitatea compensativă, de „concretizare” a imaginii pe baza propriei imaginații.

Deosebit de pregnant se manifestă această indeterminare a operei literare în stratul *sunetelor*, întrucît limbajul literar nu ne oferă sunete ale cuvintelor, ci numai corespondențele lor grafice, destul de aproximative, chiar arbitrare. Dintre elementele caracterizării sonore a cuvintelor și frazelor (ritm, melodie etc.). o deosebită importanță în actualizarea textului dramatic și are *tonul* exprimării cuvintelor și ansamblului de cuvinte. Dar, cu excepția semnelor de exclamare și întrebare, limbajul literar nu disoane de nici un fel de mijloace grafice prin care autorul exprimă starea și funcțiile psihice ale vorbitorului — aspecte vitale în construirea scenică a unui personaj. Indicațiile de regie ale autorilor sînt, de regulă, prea generale pentru a schimba radical această situație.

În concluzie, putem spune că opera de artă literară reprezintă numai un fel de *armătură*, pe care cititorul o completează sau o împlinește, și abia această formă nouă, mai deplină și mai concretă, constituie obiectul nemijlocit al percepției și desfătării estetice. Concretizarea operei de artă literară este deci *rezultatul întîlnirii a doi factori diferiți*: opera și lectorul ei, îndeosebi rezultatul capacității acestuia din urmă, de a *crea, reproduce și redefini*, pe care și-o manifestă în timpul receptării operei³.

Că orice lector, la fel și actorul va completa și împlini mental zonele de indeterminare ale textului dramatic, respectiv ale reprezentării schematice a personajului său. Numai că, spre deosebire de cititorul obișnuit, el va trebui să transpună și să materializeze această imagine a sa asupra personajului într-o modalitate scenică expresivă, care s-o facă sesizabilă și inteligibilă și publicului. Personajul se constituie astfel scenic într-o individualitate concretă, definită univoc și multilateral, așa cum el *nu a existat niciodată pînă atunci*. Contribuție creatoare deosebit de importantă din partea actorului, deoarece în cazul textului dramatic personajul apare și mai schematic, fiind reprezentat doar prin replicile pe care le rostește și prin remarcile pe care le fac ceilalți asupra lui, și nu ca în cazul prozei, prin comentarii ale

³ Roman Ingarden, *op. cit.*, p. 80—81.

autorului, descrieri minuțioase, sau cu ajutorul unor imagini simbolice ori metaforice. Caracterul inedit și imprezvizibil al imaginii finale, concrete, a personajului, reconstruit în planul *existenței* dramatice, va fi astfel și mai accentuat, el datorându-se tocmai aportului creator al interpretării dramatice, ca *act de lectură*, specifică, a literaturii dramatice.

Rezultatul unei astfel de „lecturi creatoare“ este de pildă personajul Trahache, așa cum îl păstrăm în memorie din interpretarea magistrală datorată lui Al. Giugaru. Imaginea sa concretă, în toate detaliile și nuanțele din care se compune grotescul său suculent, nu a existat înainte și nici nu va mai exista ca *atare*. Ca individualitate umană, această creație actoricească reprezintă o realitate vie, unică și irepetabilă, precum orice creație.

De regulă, interpretarea creatoare a actorului se bazează, pe o capacitate profundă de a depista și fixa, în imagine vie, concretă, esențialul din semnificația textului, ceea ce explică posibilitatea actorilor valoroși de a obține creații mari și în roluri mici. În calitate de receptor, de „lector“ al textului dramatic, prin care el actualizează „zonele de indeterminate“ ale eroului, actorul nu este numai un interpret al rolului scris, ci și coautor al personajului. Dacă am încerca să rescriem (respectiv să descriem), de pildă, în formă literară, ceea ce a adăugat actorul prin interpretare, textul s-ar dubla sau tripla, și încă s-ar pierde neconservate o mulțime de nuanțe de gest sau vorbire. Acest „surplus“ de semnificație se mai datorează și faptului că în interpretarea și redefinirea scenică a textului dramatic actorul este un *producător de sens*, activitate în care el se bazează — cum demonstrează semioticianul Tadeusz Kowzan — pe nu mai puțin de 13 sisteme de semne cu valoare de reprezentare specifică, *dintre care numai unul — cuvântul — este semnul literar*, aparținând „partiturii“ dramaturgice. Să ne gândim numai la imposibilitatea de a reduce la semnul literar una dintre creațiile de referință ale regretatului Tudorel Popa, în rabinul din *Incident la Vichy* de Arthur

Miller, personajul fiind conturat și individualizat de actor cu un impresionant dramatism, fără ca acesta să rostească o singură replică, deși este prezent pe scenă un act întreg.

Concluziile ce se conturează în finalul acestor considerații privind tipologia aptitudinilor creatoare ale actorului, mecanismele integrării lor în procesul creator, precum și condițiile atitudinale și motivaționale, de climat, ce favorizează descătușarea și stimularea creativității, ne permit acum formularea unei teze cu valoare pragmatică și operațională pentru stilul și strategia activității artistice a colectivelor dramatice. Și anume, faptul că, și în domeniul artei, *respectiv al celei dramatice, creativitatea nu reprezintă un dat înnăscut, decurgând în mod automat din aptitudinile potențial creatoare ale personalității, ci o STRATEGIE și o TEHNICĂ de utilizare eficientă a înzestrărilor native, a cunoștințelor teoretice și practice ale profesiei și a condițiilor sociale și de climat favorabile.*

În raport cu această înțelegere funcțională a creativității ies în evidență și două dimensiuni umane noi ale creativității, puțin sau deloc amintite în discuțiile pe această temă cea *autoconstructivă* și, decurgând din ea, cea *morală*. Prima dimensiune plasează creativitatea ca țel, niciodată deplin și definitiv atins, al unui proces de continuă perfecționare controlată a actorului, ca instrument și obiect al creației dramatice. Efort pe care individul și-l poate asuma (sporindu-și astfel șansele de a-și transforma aptitudinile din potențialitate în realitate) sau nu, ceea ce implică aspectul *moral* al chestiunii, respectiv responsabilitatea fiecărui artist față de propria sa înzestrare, față de modul în care o conservă și o dezvoltă, aducându-și astfel contribuția, în plan social, la sporirea orizontului de valori spirituale. Iată pentru ce *ratarea* solicită nu numai o judecată estetică, ci și una etică. Ea este nu numai urfă sau dezlantă sub raportul performanței artistice, ci și profund *imorală*.

