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** şi 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, occiden-

tală, 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 eclectismul 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 şi filmul secolului XX, absolventul unei academii trebuie să fie pregătit să abordeze şi 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 semințiii cu vocația paradoxalității, forjată în decursul unor dure și complexe experiențe istorice și culturale care au început din timpuri imemoriale și continuă și azi.

Ecoul operei, mută azi, a celor mai mari actori ai teatrului românesc, de la Millo, Brezeanu, Bălțățeanu, Vraca, Fintești eanu, 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 şcolilor de teatru instituţionalizate după modelul învăţământului 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 aceluiași an de studiu.

Diversitatea stilurilor personale ale maeș-trilor conduce implicit la o diversitate de „ritualuri", la o diversitate de modalități și astfel aceeași disciplină devine practic **altceva**, e 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.

Învăţământul de artă, şi mai cu seamă cel de artă dramatică, se găseşte în permanenţă, în practica de fiecare zi, prin natura sa specifică faţă în faţă cu aspectele complexe şi extrem de delicate – uneori insolubile – pe care le generează **opoziția 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 la trasat, tinde, urmând o înclinare naturală, către un anumit dogmatism"**[1].

[1] Louis, de Broglie (descoperitorul undelor asociate particulelor în mișcare), *Certitudinile și*

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 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 învăţământul artei dramatice, doar şcolile care şi-au putut asigura o totală autonomie şi s-au putut organiza numai pe criterii specifice, începând cu spaţiul, climatul ambiental specific, şi terminând cu principiile, ideile, tezele, concepţiile, criteriile şi 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** şi **preluare (învățare** în sensul direct al cuvântului), ci **cercetare** şi **descoperire**, proces de **autodescoperire** și **autocunoaștere**, e un proces de **inițiere**, şi de **despecializare** de obișnuințele comportamentale convenționale, dobândite în familie, în școală, în societate,

incertitudinile științei, Editura Politică, București, 1986, pag. 233.

dominate de ideile preconcepute, mai cu seamă cele referitoare la **teatru** şi **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 nformațiilor 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 procesualobiectivă care determină în mod natural**, **organic și comportamentele adecvate**.

Cu alte cuvinte, ea înseamnă **cercetare** şi **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 şi 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"[2], 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"**, **„Ştiința este conducătorul**, **iar practica reprezintă soldații"**, **„căci întotdeauna practica trebuie să fie construită pe o teorie bună"**[3].

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.

---

[2] Henry Wald, *Expresivitatea ideilor*, Cartea Românească, București, 1986, pag. 262.

[3] Apud Ian Bielostocki, *O istorie a teoriilor despre artă*, Ed. Meridiane, București, 1977, pag. 31 36–37.

CUPRINS

Un punct de vedere modern.....5

I. *Argument*.....9

II. *Introducere* 13

III. *Ce este arta actorului*.....19

IV. *Arta actorului şi mecanismele logice*.....*29*

V. *Ana actorului și structura logică a mentalității primitive*.....33

VI. *Arta actorului este un mecanism logic specific*.....41

VII. *O necesară redefinire*.....45

VIII. *Unitate și diversitate în arta actorului*.....57

IX. *Obiect și metodă în pedagogia artei actorului*.....95

X. *Definirea celor două obiecte specifice: teatrul și școala de teatru*.....101

XI. *Delimitări și principii*.....105

XII. *Conținutul disciplinei „arta actorului”*.....*121*

XIII. *Nevoia de imaginar*.....*125*

XIV. *Imaginația*.....131

XV. *Principiul mimesis și arta actorului*....137

XVI. *Identitate și alteritate*.....153