

**Ministerul Culturii al Republicii Moldova
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
Facultatea „Teatru, Film și Dans”
Catedra „Regie”**

Lidia PANFIL, Elena GUȚU

***REGIA – ÎNTRE OCUPAȚIE
ȘI PROFESIE
(PROFESIONISM ȘI DILETANTISM)***

SUPPORT DE CURS

Chișinău, 2014

CZU: 791(075.8)

P 23

Approbat și recomandat pentru editare de Senatul AMTAP (proces verbal nr. 6 din 26.03.2014).

Redactor științific: Tatiana COMENDANT, doctor în sociologie, conferențiar universitar, prorector cu activitate științifică, artistică și studii postuniversitare AMTAP

Referenți: *Mihai MUNTEANU*, profesor universitar AMTAP, Artist al Poporului, Cavaler al Ordinului Republicii, Laureat al Premiului de Stat, Laureat al Premiului Național

Dragoș VICOL, expert în politici educaționale, profesor universitar, doctor habilitat în filologie, Catedra Filologie Romanică, ULIM

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Panfil, Lidia.

Regia – între ocupație și profesie : (Profesionism și Diletantism) : Suport de curs / Lidia Panfil, Elena Guțu ; red. șt.: Tatiana Comendant ; Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Fac. Teatru, Film și Dans, Catedra Regie. – Chișinău : AMTAP, 2014 (Tipografia Departamentului Editorial-Poligrafic al ASEM). – 39 p.

50 ex.

ISBN 978-9975-9886-8-1.

791(075.8)

P 23

Autori:

© Lidia PANFIL, profesor universitar interimar, șef catedră „Regie”, AMTAP, Artist al Poporului

© Elena GUȚU, lector superior catedra Regie, AMTAP, Artist Emerit

ISBN 978-9975-9886-8-1

CUPRINS

<i>Introducere</i>	4
§ 1. Profesionismul și etica profesională	7
§ 2. Fenomenul diletantismului în <i>arta spectacolului</i>	12
§ 3. Diletantismul superficial și diletantismul constructiv	21
§ 4. Profilul <i>profesionismului și al diletantismului</i> în actul de creație	26
<i>Concluzii</i>	36
<i>Bibliografie selectivă</i>	37

INTRODUCERE

Definirea raportului *Obiect – Metodă* în PROCESUL REGIEI

Regia, ca orice altă știință, evoluează, se dezvoltă ascendent. În timp, optica ei modifică *unghiul de vedere* asupra lucrurilor și este perfectibilă în funcție de gradul și diversitatea informației culturale, de empirismul cunoașterii științifice.

Materia poate fi organizată ludic, ca un joc agreabil, generator de surprize și revelații, ce vor stimula și deschide inedite posibilități pentru profesori și studenți.

Condiția genuină de libertate conduce la satisfacția unor eforturi artistice împlinite. Acesta este unicul climat în care se poate dezvolta personalitatea creatoare, atribut fără de care nu există conceptul de regie autentică. Deosebit de importantă se prezintă, în această ordine de idei, definirea, pe de o parte, a Obiectului disciplinei, iar pe de altă parte, stabilirea unui raport plauzibil între *obiect* și *metodele de abordare sui-generis*, astfel încât studentul să conștientizeze că Arta este obiectul intangibil al unui cult suprem de reprezentare artistică.

Definirea noțiunilor corespondente – *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 ce sunt implicați în colaborarea și realizarea propriu-zisă a actului de cultură.

Știința este determinată de *ceea* ce obțin, prin strădanii enorme, marii creatori și nicidecum de modalitatea *cum* (*prin ce metode*) obțin ei rezultatele scontate. Artiștii, exact ca și cercetătorii, filosofii sunt legitimați de rezultat, nu de procedeu. O școală bună de teatru nu învață *adevărurile* generațiilor trecute, ci metodele, căile care conduc spre descoperirea adevărurilor încă nedescoperite.

Viitorii artiști se vor revendica grație obiectelor pe care aceștia le vor crea, vor fi admirați din perspectiva calității și a originalității operelor lor, prin prisma valorificării adevărurilor propriilor lor subiectivități critice și creatoare.

Delimitări și principii

La un anumit nivel de percepere, apare ipoteza conform căreia oricare din multiplele procedee sau metode conduc inevitabil, mai devreme sau mai târziu, la aceleași finalități. În **teatru** și în **școală**, poate fi auzită o părere mai mult amatoricească, decât *înțeleaptă*, care periclitează adevărata cale a cunoașterii: *Se poate și așa, se poate și altfel... , se poate într-o mie de feluri...* Adevărul cert este că o asemenea gândire nu poate *asa sau altfel*. Acțiunea fără cunoaștere nu acceptă vocabulele *nici* sau *într-un fel*.

Diletantul are impresia că totul este simplist, este posibil și accesibil, căci el nu percepe exact implicațiile intelectuale care îl obligă să dureze o perspectivă trainică, să atingă esențe, să contureze unghiuri de vedere originale etc. Ignorând stringențele principale și necesitățile conceptuale interne ale demersului, diletantul forțează lucrurile, pentru a obține, finalmente, o *combinație hibridă*.

Pentru a deveni legitate, performanța trebuie să se edifice pe pilonii competenței și cunoașterii principiilor, fundamentelor generale, pe teoria *fenomenelor* din domeniul *Regiei*.

Regia este un vast laborator de creație. Pentru regizorii în devenire este importantă conștientizarea faptului că această profesie te determină să studiezi continuu, pentru a te menține în *formă*. Un regizor trebuie să știe a delimita *valoarea de non-valoare, profesionismul de diletantism, profesia de hobby*, iar pentru acest lucru e nevoie de CUNOAȘTERE PROFUNDĂ. Fără cunoaștere avizată, regizorul nu este apt să creeze, ci doar să reproducă lamentabil. Pentru a evita astfel de situații, e nevoie de perseverență. *Tendința spre perfecțiune* este principalul mobil de care se ghidează cel de creează.

§ 1. PROFESIONISMUL ȘI ETICA PROFESIONALĂ

- PROFESIONALISM* **s.n.** Practicare a unei îndeletniciri ca profesionist; activitate a unei persoane care face un lucru datorită meseriei pe care o are și pe care o stăpânește foarte bine; însușire, calitate a unui profesionist. [5, pag.738]
- PROFESIONISM* **s.n.** Profesionalism; p.ext. ramură a sportului, a artei etc. practică cu profesii. [5, pag.738]
- PROFESIONIST, -Ă* **s.m.** Persoană care lucrează într-un anumit domeniu de activitate, având pregătirea corespunzătoare. [5, pag.739]

Tema pe care o abordăm se referă la conotațiile conceptuale ale câmpului semantic ce înglobează noțiunile de profesionist și profesionalism, precum și felul în care intervine etica în exercitarea rolurilor profesionale.

Societățile moderne sunt societăți profesionale. Orice persoană care îmbrățișează o carieră își dorește să fie cunoscută și recunoscută ca fiind profesionistă în domeniul său.

Există numeroase definiții ale profesiilor.

O profesie este o ocupație pe care o au mai multe persoane prin slujirea directă a unui anumit ideal într-un mod moral permisibil, dincolo de ceea ce le cere nemijlocit piața și morala comună. [24]

Se pot câștiga bani dintr-o ocupație, dar asta nu înseamnă că orice ocupație cu efect pecuniar este și o profesie. *Amatorii* pot să posede veleități profesionale, dar nu obțin venituri de bază din practica de amator. În același timp, *profesiile nu sunt organizații de caritate* și nu solicită altruism din partea membrilor grupului

profesional.

Profesioniștii unui domeniu, care își exercită profesia cu dedare, cunoaștere, măiestrie, ajung să devină personalități marcante nu doar într-un anumit domeniu al Artei, dar și în viața social-culturală a unei Țări. Aceasta este proba supremă că ei dau dovadă de ceea ce este considerat *profesionism*.

Etica virtuții, coborâtoare din tradiția aristotelică cuprinsă de *Etica nicomahică*, a reconfigurat un important teren în discuțiile actuale. Ea încearcă să răspundă, în cazul nostru, la întrebarea: *ce fel de profesionist ar trebui să fii?* Care sunt virtuțile necesare unui profesionist? Această problemă derivă din faptul că împlinirea profesională este cotate ca o componentă importantă a împlinirii și dezvoltării personale (*human flourishing* în original). Realizarea profesională este considerată, pe bună dreptate, una din condițiile majore prin care o persoană poate să devină împlinită sau cel puțin utilă, să resimtă că are o activitate plină de sens și să-și sporească încrederea în forțele proprii. Profesioniștii se îngrijesc deopotrivă de succesul propriu, dar își admiră și respectă colegii pentru performanțele acestora.

Dileme standard în etica profesională survin îndeosebi în situații cruciale, atunci când starea de fapt a unei societăți se sincretizează cu valorile morale ale profesionistului. În lumea contemporană, s-a conturat o pregătire universitară, inclusiv în Artă (muzică, teatru, arte plastice etc.). Ea vizează etica profesională și se referă complementar la pregătirea profesioniștilor, presupunând o cunoaștere empirică specifică, profundă, tipică, bine conturată și articulată.

Care sunt caracteristicile ideale ale profesionistului în domeniul Artei și care sunt valorile intrinseci ale acestuia, în ce constă, în fond, profesionalismul în Arta regizorală?

Vom prezenta doar *CÂTEVA* PRINCIPII (destinate regizorilor), extrase din *Etica* marelui estetician al culturii K. S. Stanislavskii [21], care trebuie nu doar cunoscute, ci și aplicate sistemic:

- *Arta dispune de propriile legități.*
- *Artei îi place ordinea și armonia.*
- *Talentul este suveranul și stăpânul unic al scenei.*
- *Fără aptitudini și talent, nu te apropia de Artă. Pe lângă talent mai ai nevoie și de cunoștințe temeinice.*
- *Nu există artă ce nu ar necesita virtuozitate și nu există limite telurice pentru această proprietate infinită.*
- *Arta Regizorală se „alimentează” din experiență și muncă fără preget.*
- *Regizorul trebuie să se perfecționeze continuu. Orice meșteșug solicită un talent deosebit și, doar posedând la perfecție meseria, poți atinge genialitatea.*
- *Talentul, inspirația, (sub)conștientul au prioritate maximă; tehnica există tocmai pentru a le servi magistral, urmărind aducerea la viață a creației (supra)conștiente.*
- *Cuvinte-cheie pentru spontaneitatea și autenticitatea actului artistic: Azi, Aici, Acum.*
- *Nimic să nu se deruleze pe scenă, fără ca, în prealabil, să fi fost trecut prin sита adevărului. Adevărul e mai concludent decât orice argument, deci numai o artă veridică e convingătoare prin autenticitate.*
- *În artă se pot realiza multe lucruri mărețe, însă cu condiția ca lucrul înfăptuit să fie marcat plenar de artistism și persuasiune.*
- *Simplitatea, încununată cu un bogat fond de imaginație, este lucrul cel mai dificil de obținut în artă. (Lucru de care se tem și pe care îl evită cel mai mult toți cei care sunt insuficient pregătiți.)*
- *Iubește arta din tine, nu chipul tău în artă.*
- *Orice intenție de a copia împiedică creația personală. Totuși, studiul Artei te ajută să-ți rafinezi gustul.*
- *Procesul de creație este, în primul rând, o deplină concentrare a întregii ființe fizice și spirituale (trup,*

simțuri, minte, voință, sentiment, imaginație).

- *Nodal este procesul creator, nu succesul pasager: Important nu e rezultatul însuși. El nu depinde de dumneata. Importanță e tendința de realizare a temei, importantă e acțiunea însăși, tentativa de a crea magistral...*
- *Termeni opuși: artă veșnică / artă la modă. E primejdios să te abați definitiv de la drumul principal pe care arta înaintează din vremuri străvechi. Cel care nu cunoaște drumul acesta etern riscă să piardă pe parcurs adevărate scopuri ale artei și este condamnat să orbecăiască de-a pururi pe poteci ce se înfundă în păduri dese.*
- *În lipsa tradiției, arta noastră este condamnată la diletantism.*
- *Arta e menită să „tranșeze” probleme artistice. Numai că elementul spectaculos, predica sau agitația nu pot fi confundate cu arta autentică. Tendința și Arta sunt incompatibile.*
- *Scopul adevărat al artei, al creației este Acela de „a transfigura adevărata viață a spiritului uman”.*
- *Arta teatrală are un pregnant caracter colectiv. Și pentru că presupune înglobarea realizărilor artistice ale mai multor creatori, ea reclamă existența publicului. Mai mult decât atât, dezvoltă „sensibilitatea comună, de masă, care face mai acută trăirea momentelor sublime ale intuiției”.*
- *Toți artiștii care colaborează într-un spectacol / concert (regizor, actori, interpreți, scenograf etc.) trebuie să înțeleagă bine și să fie îndrăgostiți de produsul creației lor comune. Pentru aceasta, ei trebuie inițial să atingă o compatibilitate desăvârșită: În această muncă, e nevoie de o concesie reciprocă permanentă și de un scop comun bine definit.*
- *Și creatorii spectacolului, și personalul tehnic, trebuie să se supună „unui fir creator călăuzitor unic”.*
- *E nevoie de o disciplină cazonă. Întârzierile, lenea, capriciul, toanele, mofturile, lipsa de voință, necunoașterea – toate sunt la fel de nocive muncii și trebuie deznădăcinate*

fără milă. În fond, indisciplina înseamnă nerespectarea artei, deci lipsă de talent.

- *Forțarea e un mijloc prost pentru creație! Așadar, nu fi încordat nici fizic, nici spiritual.*
- *Nu se poate lucra în artă **la rece**. Avem nevoie de un anumit grad de înflăcărare, ne e necesară o forță stihinică afectivă, ca să observăm lumea și să identificăm materialul inedit pentru creație.*
- *Câteodată, pornind de la suprafață, se poate ajunge în străfunduri. Nu este, desigur, calea cea mai facilă, totuși, deseori este și aceasta o posibilitate de acces la creația artistică.*
- *Apropiați-vă de teorie și de legile creatoare prin practică, prin exemplu, prin proprie senzație.*
- *Adevărații artiști vorbesc despre arta lor simplu, concis și pe înțelesul tuturor.*
- *În creație, trebuie, la început, să fii atras magnetic de miracol, de feerie, să simți fiorul artistic, iar, pe urmă abia, să vrei să realizezi ceva original.*
- *În artă, este deosebit de important să înțelegi la timp întrebuițarea potrivită pentru fiecare secvență și particularitate specifică.*
- *Arta corijează natura, dar niciodată n-o poate substitui.*

Aceste profunde cugetări stanislavskiene pot constitui un veritabil ghid indispensabil nu doar orientării prin labirintul creației regizorale, ci și prin întreaga paradigmă a culturii contemporane.

Avem, cu certitudine, în persoana autorului acestor rânduri, un om al Cetății Artei, un profesionist imbatabil și un intelectual de rasă, din categoria marilor gânditori ai umanității, deoarece maximele lui se înscriu organic, ca o continuitate firească, în constelația tratatelor fundamentale ale lui Voltaire, Diderot, Jean-Jacques Rousseau, în plan universal.

§ 2. FENOMENUL DILETANTISMULUI ÎN ARTA SPECTACOLULUI

DILETÁNT (Ă) s.n. Amator (pasionat) de artă, știință, tehnică, fără pregătire de specialitate. Persoană lipsită de o pregătire temeinică, cu o prestație superficială, incompetentă.
[5, pag.259]

DILETANTÍSM s.n. Faptul de a avea preocupări în domeniul artei, al științei sau al tehnicii numai din plăcere, fără o pregătire specială. Lipsă de competență și de seriozitate profesională.
[5, pag.259]

Păzea! Vine *DILETANTUL*. Atenție! Ne paște *DILETANTISMUL*, dacă *suntem*, dacă *rămânem și ne complacem în continuare* în superficialitate.

Diletantul a fost perceput, la început, ca o figură onorabilă, respectabilă, ba chiar admirabilă. *Societatea Diletanților*, fondată la Londra în secolul al XVIII-lea, promova gustul rafinat pentru literatură și artele frumoase. Începând din secolul al XIX-lea, lucrurile se schimbă. Diletantul nu se mulțumește doar cu ceea ce fac artiștii, se vrea el însuși un mare artist, dar fără sacrificiile impuse de un atare statut. El este *pictor de duminică, poet ocazional*, în orele de inspirație. Nu lucrează constrâns de nevoi, nici obligat de termene *de predare*.

Diletantismul a ajuns un termen peiorativ, care desemnează lipsa de expertiză, lucrul după ureche, contrariul profesionalismului serios. Nimeni nu este mai sever cu diletantismul decât diletantul inteligent, și aceasta dintr-un sentiment explicabil al urii de sine. Herzen, el însuși un diletant, se răfuieste cu diletantismul, care confundă cunoașterea cu pasiunea pentru cunoaștere și arta cu gustul pentru artă – subliniază Adrian Mihalache în lucrarea Cu Herzen, despre diletantism. [1]

Semnificația termenului diletantism (provenit din latinescul „delectare” și italianescul „dilettante”, și care înseamnă „a amuza”, „a distra” pe cineva) se referă la o anume manieră de amatorism, de veleitarism cras în ultimă instanță. Ca și structură ideatică, „substanța” amatorismului își inițiază începuturile în crepusculul secolului al XVI-lea, în perioada de consolidare și, ulterior, finalizare a conceptului renescentist de devenire a personalității culturale și a statornicirii dialogului european civilizațional.

Autorul impresionantei exegeze *Originile, autenticitatea și reprezentarea artelor frumoase*, savantul german J. G. Zulzer, reputat istoric al culturii, afirmă, argumentat, că scopul diletantului, marcat de un exces de curiozitate infantilă, este *de a explora doar superficial unele fațete ale actului cultural, imboldul acestei tentative primare fiind de origine ludică, deci nimic mai mult.*

Aserțiunile pregnante ale lui Zulzer au suscitât un viu interes din partea membrilor comunității academice, provocând dezbateri ardente și polemici incendiare. Larma comentatorilor viza „statutul” actului cultural în percepția diletantului, nemaiîntâlnit până atunci, și anume practicarea artei de dragul amuzamentului, a distracției, și nicidecum pentru a da dovadă de originalitate și seriozitate pansivă.

Pastișa, imitarea (îndeosebi în cazul artistului plastic) genera un val de dispreț față de individul ce se deda unor asemenea practici descalificante. Nicidecum nu exista loc pentru o receptare mai îngăduitoare a „activității” diletante, cea de a sistematiza și a populariza în mase vârfurile creației artistice, având la îndemână mijloace și procedee accesibile stratului obscur al societății, semidoctilor, în definitiv.

Arta, potrivit iluștrilor reprezentanți ai Școlii clasiciste de la Weimar, în accepțiunea ei antică, din perspectiva valorilor neperisabile elino-romane, nu admite ambiguități și disfuncționalități de concepere și realizare. Legitățile ei vizează o încadrare etico-estetică exactă, un suport moral de nezdruncinat și

un statut sempitern inalienabil. Îndeosebi, acest fapt poate fi lesne detectat în artele plastice, dar și în literatură, ambele entități spirituale barând tentativa de năruire a planurilor ideatice și conservând prin omogenitate edificiul artistic, construcție somptuos durată cu multă abnegație și jertfire de sine, astfel încât adevărul artistic să fie rostit întreg, fără denaturarea conotațiilor sale sapiențiale.

Esența DILETANTISMULUI constă în faptul că diletantul nu pătrunde în miezul lucrurilor și nu este apt să perceapă amploarea efortului pe care și-l asumă. Superficialitatea, care-l caracterizează întotdeauna, îl determină să trateze lucrurile superficial, în definitiv, totul finalizându-se cu un eșec lamentabil. [15]

Viziunea complexă a lui Goethe asupra fenomenului diletantismului poate fi defibrată în lucrarea *Despre diletantism*, studiu pansiv scris de autorul *Suferințelor tânărului Werter* împreună cu F. Schiller. Aici Goethe identifică resorturile care îl determină pe epigon să „practice” activitatea de diletant, printre acestea numărându-se necesitatea interioară de a genera „mostre” artistice, de a-și exprima prin exteriorizare sensibilitățile creative proprii. Astfel, poezia îi provoacă stări delirante de bucurie bezmetică; muzica și dansul – de empatie superfluă; artele plastice, pictura și sculptura – de autosatisfacere intelectuală prin imitație; arhitectura și designul grădinăritului – de autoconstrucție și edificare a egoului introvertit.

Pledând fervent pentru primatul elementului obiectiv în artă, Goethe opinează că diletantismul nu este într-atât de nociv în acele arte în care supremația revine laturii subiective, ținând cont îndeosebi de faptul că, în aceste cazuri, se atestă premise reale pentru aprofundarea profilului educativ-instructiv al artelor frumoase, fără a fi afectată originalitatea demersului artistic propriu-zis.

Mai mult decât atât, diletantismul poate exercita, în anumite condiții, până și efecte pozitive asupra artei, în sensul că impulsionează procesul de identificare a formelor de reprezentare

artistică, constituind o bază solidă pentru asimilarea și statuarea acestora în (sub)conștientul publicului-receptor.

Aptitudinile artistice. În concepția lui Em. Kant, aptitudinile artistice țin în totalitate de nativitate și nu pot fi deprinse sau exploatare ca atare. Așadar, fenomenul cunoașterii în artă nu reprezintă izvorul forței de creație. Anume în aceasta rezidă specificitatea artei, în comparație cu știința, în care paradigma cunoașterii este atottriumfătoare și atotcuprinzătoare. Potrivit autorului „Criticii rațiunii pure”, geniul este irepetabil, însemnul respectiv fiind, de departe, unul de netăgăduit, or eventuala lipsă de originalitate se soldează totdeauna cu un fiasco, cu un nonsens paralizant.

Opera de artă este atributul Creatorului Divin, Naturii Eterne. Autorul ei, Omul, fiind un intermediar fericit, un interpus sublim, asupra căruia s-a revărsat Harul Culant. Chiar dacă capodopera în artă apare ca fiind creația divinității, nu vom uita nici de cel care a materializat și direcționat aceste forțe ierurgice – Artistul.

Autenticitatea în artă, consideră Kant, trebuie cu obligativitate disociată de conceptul de meserie, de breaslă. Geniul își revendică dreptul inalienabil de a fi totalmente infailibil și, prin această „stihie”, devine original până la sacralitate, adoptând maniere convenționale și hieratisme simptomatice de transformare a elementului anodin în element celest, în element pe cât de simplu, la prima vedere, pe atât de neaoș, în reprezentare artistică.

Și diletantul, și geniul activează într-un spațiu care sfidează orice legitate logică, uniformitate și convenționalitate. Cu precizarea că ultimului îi revine primatul autenticității de structură și de exprimare, rod al impetuozității genuine. Sfidarea „încorsetării” terne reprezintă atuul inalienabil al geniului, dreptul lui firesc de a pleda în favoarea eliberării dogmatice, or libertatea sa de creație nu are cum fi secundată de o permanentă încolonare și îndocinare, raliată diverselor mișcări, curente sau școli programatice.

Totuși, respingerea unor forme sau modalități consacrate de exprimare artistică, în cazuri ordinare, poate suscita doar apariția

unor „mostre” anemice de artă, de pseudo-artism, în aceste situații putând fi lesne deconspirată „activitatea” subversivă a diletantului[17].

Diletantul este inapt de a lucra laborios, de a sistematiza materialul vast și de a conferi o greutate artistică tuturor componentelor valorice artistice constitutive. Herzen considera această caracteristică una din cele mai evidente elemente din „parcursul” diletantului. Încadrarea în structura operei și absorbția totală a materialului de creație nu constituie pentru diletant o necesitate, el tratează aceste legități cu maximă indiferență și chiar cu neglijență sfidătoare.

Obiectul muncii diletantului se referă la autocomplacerea, la satisfacerea propriului statut de creator, și nimic mai mult. Opera este pentru diletant ceva secundar, o „senzație” marcată de platitudini și truisme, tot ce contează fiind „insașiabilitatea de a se delecta necunten cu propria persoană, „plaisir-ul” identificării ubicuu a egoului, ca atribut al unei false măreții și atotputerniciei fade, afișate imperios, cu nestăvilită dezinvoltură ” [14].

Diletantul este atras magnetic de filosofie și estetică, în virtutea faptului că respectivele științe sunt deosebit de vaste și speculative din punct de vedere interpretativ. Cel puțin din aceste rațiuni diletantul se avântă în diverse „analize” sentențioase și „meditații” nebuloase, rezultatul scontat fiind cel de a se impune și a deveni, implicit, consacrat datorită unor reprezentări alambicate, marcate de prețiozitate.

Materiile în discuție (filosofia și estetica) reprezintă terenul propice de „parvenire” intelectuală a diletantului, subiectivismul fiind punctul-forte al unor dezbateri superflue și explicitări fragmentate în exces, tocmai pentru a crea imaginea unor valențe meditative îndelung decantate și rostite cu înfrigurare sacramentală. Diletantul se autoexclue din ecuația reprezentării științifice tocmai datorită caracterului său egolatu, dorinței de a domina cu orice preț, de a trona autoritar și a răzbi rapace, prin orice metode, la lumina adevărului parcimonios divulgat.

Speculativ prin excelență, diletantul respinge cu ostentație orice formă de materialitate, preferând spațiile abstracționismului fățiș, hrubele tenebrelor idiomatice și pseudo-gândirea în toate câte le întreprinde, fiindcă el „își aude și își vede doar propria faptură, nevrând în ruptul capului să aplece urechea la sfatul bătrânilor înțelepți” [14].

În lucrarea *Știința între vocație și profesie*, M. Weber situa fenomenul diletantism între fruntariile autonome ale devenirii intelectuale.[13]. Semnificația activității diletantului trebuie catalogată, ca atare, drept o formă amatoricească de creație, un proces lipsit de orice profesionalism, ce tinde să-și formeze propriul univers de cunoștințe și deprinderi circumscrise popularizării științei și nimic mai mult.

Potrivit aserțiunilor emise de M. Weber și A. Herzen **ideea, ca noțiune integratoare**, se naște în efervescenta muncii intelectuale fără preget, ceea ce însă nu este valabil în cazul diletantului, care (pre)luând „de-a gata” o idee, fie și în stare incipientă, poate genera mișcări „tectonice” palpabile pentru știință și inovare, deseori contribuția diletanților, în această ordine de idei, fiind chiar mai pregnantă decât în cazurile clasice consacrate. Delimitarea, totuși, survine atunci când contemplăm complexitatea activității profesionistului, contrapusă penuriei de metodologie și de creație, în cazul diletantului. Iată de ce elementul „inovativ”, prezentat ca atare de diletant, își depreciază autenticitatea, chiar dacă, în primă instanță, părea bine conturat și fixat în tipare corespunzătoare. Diletantul nu dispune nici de experiență de cercetare, nici de capacități de a „transforma” teoria în practică, deci de a-i conferi o funcționalitate, o viabilitate și o aplicabilitate inerentă, rămânând, în cele din urmă, ostaticul propriilor ambiții.

Diletantul, în viziunea lui B. Asafiev [11], poate fi concomitent un amator și un cunoscător avizat al artei, care posedă cunoștințe durabile de specialitate și aptitudini artistice pregnante, totuși nu se poate ridica la un nivel constant de reprezentare ontică a propriilor sentimente și trăiri interioare, nu

stăpânește suficient tehnicile și formele de exprimare originală a viziunii integratoare asupra lumii. Profesionistul este integrat totalmente în procesul de creație, arta reprezentând pentru el unicul sens al vieții, pe când diletantul consideră actul cultural un banal hobby, o pasiune efemeră, o ocupație secundară oarecare, ludică, câștigându-și existența cotidiană în alte sfere de activitate.

Marele compozitor rus P. Ceaikovski întrevedea în diletantism o stare simptomatică proprie doar condiției sociale precare a artiștilor plastici. Această stare, potrivit distinsului autor al *Lacului lebedelor*, indică asupra unei atitudini frivole și a unei neseriozități crase în raport cu actul autentic de creație, evident fiind, în consecință, gradul minor de profesionalism artistic.

Impulsivitatea este carența cea mai pregnantă din activitatea diletantului. De ea se servește exclusiv pentru a se impune și a-și impune necondiționat demersul estetic al preconizatei opere de artă. Diletantul afișează porniri meschine, meditănd primordial la glorie, la autoafirmare subită, la poziționarea selectă în societate, uitând, în definitiv, de esența creației, de rosturile ei ontologice. De aceea eforturile disperate ale diletantului nu par sincere, nu izvorăsc din adâncul inimii și sunt susceptibile de frondă și superficialitate artistică.

Reactualizarea conceptului de **contracultură** își propune să reanimă patosul respingerii normelor de instituționalizare culturală, de abolire a preceptelor inoperaționale în care se zbătea umanoidul încorsetat de prejudecăți, interdicții și teme tabu. Eliberarea din „robia” dogmaticului urmează a se produce prin intermediul expresivității mijloacelor artistice de reprezentare a fiecărui individ, în parte, dar și a societății postmoderne, în ansamblu.

Conceptul de contracultură, ca un dat de sorginte romantistă, conține programatic doleanța omului de „a fi” subiectiv, de a nu se supune canoanelor, de a abandona spațiile „gata”, create pentru existența lui. Creatorul de artă urmează să fie absolut liber: și în decizii, și în exprimare, de a crea independent ce dorește și, mai ales, cum dorește, fără a ține cont de opinii impuse și tendințe

manipulatorii din exterior. Așa sau altfel, anumite contiguități, în acest plan, pot fi trasate între diletantism și conceptul de contracultură, exploatat la maximum în ultima vreme.

Fiind cunoscute resorturile diletantismului, poate fi detectat cu precizie caracterul lui socio-cultural și pot fi decodificate, prin urmare, caracteristicile intrinseci ale acestei manifestări rudimentare (diletantismul ca formă de organizare pretins culturală), atributele sale indicând un statut afectat grav din punct de vedere al realizării artistice a operei de artă/cultură/ știință.

Diletantismul și amatorismul sunt termeni interșanjabili, purtători de semnificații comune – lipsă de pregătire și de seriozitate într-un domeniu de activitate. Fenomenul diletantismului a apărut odată cu abordarea profesionistă a artei și științei, astfel, calificativele *PROFESIONISM – DILETANTISM* pot exista în tandem, avându-și rădăcinile în antichitate. Dacă e să urmărim istoria evoluției artei și a științei, vom identifica repere care ne confirmă existența diletantismului încă în perioada antică. Un exemplu relevant ar fi împăratul roman Nero, care se complăcea în postura de actor și, deseori, se dădea în spectacole în fața publicului, care-l aclama cu ovații ore în șir. Bineînțeles, a fi diletant în antichitate era un mare lux.

Ulterior în Europa, diletantismul cunoaște o importantă supradimensionare, devenind, practic, o normalitate. Filosoful și poetul german Friedrich Schiller a fost printre primii care a elaborat un studiu aprofundat asupra acestui fenomen reflectat în artă, calificând-ul astfel: *Amatorul (diletantul) niciodată nu transcende dincolo de subiectivitatea sa; el se exprimă pe Sine în Artă. Pentru diletanți, Arta nu este scopul vieții, ci o modalitate de a evada de cotidian.* [22]. Acest criteriu și poate disocia sistemic profesionismul de diletantism. Rezultă, deci, că nu *talentul* și *măiestria* se autoexclud, dar faptul că profesionistul consideră arta vocație și se dedică completamente ei, pe când diletantul creează sporadic, arta fiind pentru el *un moft*.

Din aceste considerente, profesionistul se află într-o

permanentă căutare febrilă de motive artistice, tinzând spre atingerea perfecțiunii, iar diletantul – nu resimte asemenea necesități interioare.

Perfecționându-și perpetuu măiestria, profesionistul își dezvoltă și aptitudinile, își fortifică talentul. În același timp, diletantismul nu exclude talentul, cu specificarea că nici nu exploatează vocația și nu consideră acest lucru menirea principală a vieții sale. Profesionistul însă, viceversa, arde ca o flacără, se mistuie în interiorul talentului său.

Un exemplu relevant, în acest sens, este A. S. Griboedov, care poate fi considerat un diletant neordinar, extrem de talentat. A scris o singură piesă – *Prea multă minte strică*, dar o lucrare genială. În una din discuții, A. S. Griboedov afirmă că a scris această piesă absolut accidental, fiind o modalitate de a-și petrece timpul liber, iar rezultatul a fost inopinat.

Noțiunea de diletantism este apriori considerată una peiorativă, înglobând conotații negative și fiind interpretată prin grila unei activități profund depreciative. Este, în fond, definită ca o „meserie” aflată la frontiera profanului și care exercită un impact nefast asupra actului de creație veritabil.

Profesionistul și diletantul nu reprezintă doar două efigii absolut distincte, aplicate pe harta sufletului artistic, fiind antinomice; se exclud reciproc, în virtutea faptului că primul slujește binele și frumosul, iar cealaltă – răul, cu toate măștile sale fatidice.

Diletantul acționează premeditat nu ca un creator autentic, ci ca un devorator de artefacte, ca un profitor de bunuri, ca un impostor care își etalează calități străine. Mobilul activității sale „de creație” ține de un egocentrism sfidător, de surpare a legităților firii artistice, de demolare grosieră a tuturor principiilor etice și estetice. Firește că acest comportament arbitrar îl absolvă de orice responsabilitate, dar și de orice atitudine autocritică, fiind considerat de comunitate un saltimbanc, un individ veros, un parvenit și un intrus în paradigma civilizațională a începutului mileniului al III-lea.

§ 3. DILETANTISMUL SUPERFICIAL ȘI DILETANTISMUL CONSTRUCTIV

Diletantismul (*amatorismul*) și superficialitatea nu sunt termeni echivalenți din punct de vedere semantic, nu repetă aceeași idee, nu au același înțeles. Iată de ce sintagma „diletantism superficial” nu poate fi categorisită univoc drept pleonasm. Superficialitatea se află în contradicție flagrantă cu plăcerea și mai cu seamă cu iubirea spirituală. Plăcerea însă e pasivă, ne place ceva, ne uităm la acel ceva. Numai iubirea e activă, adică e generatoare de ceva.

Rodul creației se naște din iubire, și numai iubind putem da naștere unei creații. Supremația în *Artă* revine iubirii și nicidecum superficialității. Cel de creează, nicidecum nu poate fi superficial, de altfel lucrarea lui n-ar mai avea nicio semnificație și nicio valoare. *Or, omul superficial nu poate crea ceva, pentru că nu iubește. Superficialitatea te scoate din sfera iubirii, ea te plasează în sfera invidiei și a urii distructive. Numai aparent superficialitatea e pasivă; în ea mocnește ura, se acumulează energii negative și distructive și apoi explodează...* [2]. Într-un anume sens am putea conchide că superficialitatea este echivalentul sentimentului de ostilitate față de lume. Cel care iubește cartea o iubește toată viața, nu doar ca să termine o facultate. Cel care se preface a o iubi, o îndrăgește doar până se vede cu o diplomă. Odată obținută diploma, cartea poate deveni cel mult pierdere de timp, cum e televizorul sau Internetul, sau, și mai rău, o pasiune cartoforă.

În același eseu amintit, Anton Vasile oferă o categorisire a superficialității, ca stare naturală a omului tiranic: *Superficialitatea e starea naturală a omului tiranic. Omul tiranic îl include pe insul arogant, pe snobul ignar, în general pe diletantul superficial. Omul superficial nu poate iubi. Omul, care iubește ceva în mod autentic, trăiește viața mai din plin decât acela care nu iubește nimic sau care doar se iluzionează că*

iubește. A iubi înseamnă a trăi; a trăi înseamnă a iubi. Viața umană ne obligă să trăim în acest cerc al iubirii. Cel care nu iubește nimic sau care se iluzionează doar, trăiește pur și simplu, iese din cercul umanului. [2].

Actul creativ presupune din prima – dedare, aprofundare în esența lucrurilor; pe când omul superficial nu este sau nu vrea să se sacrifice de dragul a ceva. El mai degrabă se complăce egoist în postură de creator, decât creează. Este inadmisibil să ne iubim pe noi în Artă, trebuie să iubim Arta în noi, a definit sacramental această „stare” K. S. Stanislavskii, ilustrul regizor și fondator al Școlii Teatrale rusești. [21] Un diletant face un anume lucru din plăcere. Englezul spune că insul care face ceva din plăcere are un *hobby*. A avea un hobby înseamnă a fi pasionat de ceva, a-ți consacra o mare parte de timp acestei pasiuni, de regulă, în afara profesiei. Un profesionist, care nu-și exercită profesia sa din plăcere, ci doar în scop pecuniar, este asemenea diletantului superficial. Lumea Occidentală, și îndeosebi cea americană, nu pune atât de mult preț pe profesionismul acoperit cu diplome, cât mai ales pe profesionismul real. Fie și diletant, dar absorbit până la identificare cu pasiunea sa, acest statut este mai apreciat decât profesionistul cu diplomă.

Diploma însă nu înseamnă, neapărat, *CUNOAȘTERE* și *MĂESTRIE*. *A trece prin școală și a face școală* sunt lucruri diametral opuse. *Regia*, ca orice știință, evoluează, la fel evoluează și multitudinea de forme ale *Artei Scenice*. Bineînțeles că *unghiul de vedere* asupra lucrurilor se schimbă și este perfectibil în funcție de gradul de cunoaștere. De aceea tendința spre *cunoaștere* trebuie să fie imperativă pentru un regizor care tinde să devină profesionist. Această profesie nu trebuie făcută decât de dragul adevăratei arte, aceea din noi: *Iubește arta în tine, iar nu pe tine în artă* [21] – regizorul trebuie să urmărească *procesul de creație, nu succesul*, chiar dacă succesul este șarmant și energizant; el trebuie să fie stăpânul profesiei sale. Deci, fără cunoaștere, nu le reușește prea multor să se afirme, să dăinuiască

în timp. În caz contrar: au existat doar *pe moment* sau au fost *regizori de moment*. Întâmplător ceva le-a reușit, dar să nu uităm, pe de altă parte, că *nimic întâmplător nu se întâmplă*.

Pentru a evita diletantismul, fie și constructiv, cel de pretinde a fi profesionist este obligat să studieze în profunzime toate materiile ce țin de meserie (*Teoria regiei, Teoria dramei, Bazele dramaturgiei, Scenaristica, Istoria teatrului, Filozofia, Literatura etc.*).

Diletantul constructiv se consacră unei activități din pasiune și pentru asta pune suflet în tot ceea ce întreprinde. Un lucru cu adevărat frumos și viabil este când omul pune un dram de suflet în ceea ce face. A pune o picătură de suflet în ceea ce creează înseamnă a pune un strop de iubire în opera de artă. Orice creație reprezintă pecetea unei mari iubiri. Iubirea creează, ura distruge!

Din aceste considerente, diletantul nu poate fi superficial, decât asumându-și calificativul de *diletant superficial*. Diletantul superficial este și profesionistul lipsit de talent, de pasiune (*căci până la urmă talentul se identifică cu pasiunea, cu fiorul de a găsi „adevărurile esențiale”*, Mircea Eliade) [6]. Mihai Eminescu îi definește „*adunători de coji*”, genul acela de profesioniști lipsiți de har, care „*caută în lume și în vreme adevăr, /De pe galbenele file el adună mii de coji, /A lor nume trecătoare le înseamnă pe răboj...*” (*Scrisoarea I*). Lipsa de talent este un oprobriu pentru *Creator*. Imaginați-vă un regizor lipsit de imaginație... nu prea e posibil acest exercițiu virtual, căci atunci el nu mai este, pur și simplu, regizor. Această meserie presupune primordial inventivitate, plasticitate a gândului etc. Dar, cu toate acestea, atestăm cazuri când unii grafomani se *autointitulează* regizori, de fapt fiind străini profesiei. Mulți își imaginează că regia nu este decât o meserie și greșesc amarnic. Pe lângă faptul că trebuie să cunoști anumite tehnici ale profesiei, mai întâi de toate trebuie să fii înzestrat și cu pregnante calități artistice.

Nu este suficient să iubești **ceva** ca să crezi **ceva** durabil. Drept suport al iubirii **de ceva** trebuie să statueze mobilul

cunoașterii. Și el poate fi conferit doar de iubire, prin spiritul solar al cunoașterii. Sunt diletanți care, fără a fi profesioniști într-un anumit domeniu, au realizat mai mult decât profesioniștii acelui domeniu. Există, prin urmare, *diletanți constructivi* care trăiesc această satisfacție spirituală în mod autentic, și în contrapondere, *diletantul superficial* – echivalentul snobului ignar. Este și cazul lui Socrate, pentru care filosofia a fost totul în viață, dar și cauza *sinuciderii* sale. Pe de altă parte avem exemplul lui Phaidros, care doar pretinde că este îndrăgostit de înțelepciune, el este, în acest caz, prototipul „diletantului superficial”, pentru că toată pasiunea sa pentru cunoaștere se reduce la epatare, la a fi în bontonul protipendadei ateniene din acele vremuri. Phaidros este, așadar, diletantul superficial, snobul ignar, a cărui gândire se manifestă bipolar, caracteristici specifice diletantului superficial – entuziasmul până la exaltare și denigrarea până la profanare (*Phaidros cel real a profanat misteriiile Demetrei*).

Ca orice diletant superficial, Phaidros este geniul mediocrității. El, adeptul modei spirituale, afișează aidoma unui *dandi* moda vestimentară a epocii. El nu creează noul, el este un receptor ordinar al noului, un catalizator de spirit novator. Este mai degrabă un spirit selenar, care reflectă spiritul epocii, îl propagă fără însă a (i)lumina prin propria sa creație.

Diletantul superficial, spre deosebire de diletantul constructiv, nu poate să iubească. El poate doar să urască. Prin asta se deosebește de diletantul constructiv. Dacă diletantul constructiv, mai presus de orice, iubește moșirea adevărului, cel superficial „iubește” și el, însă mascarea adevărului. [2]

Dar nu se poate crede decât în adevăruri, în adevăruri pe care trebuie să le simți și să le găsești...[8] – K. S. Stanislavski se referea aici la adevărul sentimentelor și senzațiilor, al atitudinii față de viață. În artă, se pot realiza foarte multe, cu condiția ca „atributul” să fie artistic și peremptoriu. De aici, concluzionăm că, în *creație*, totul ce apare se naște din iubire pentru elementul ontologic suprem, de dincolo de materialitate. Cotidianul,

materialismul – abrutizează gândirea, și atunci nu mai este loc pentru creație autentică.

Mircea Eliade face o distincție netă între două categorii de diletanți – *sceptici, uşuratici, suficienți și diletanții constructivi*. [6]. Suplinim termenii uzitați de Mircea Eliade prin termenul *superficial*. Asta pentru a delimita pe diletantul arogant și ignar de cel constructiv.

Diletantul superficial este, prin excelență, un narcisist incurabil. De aceea el nu acceptă critica, ci doar laudele excesive. Grandomania este distructivă, fenomenul în discuție fiind foarte periculos în Creație. Trufia este un sentiment de superioritate care caracterizează societatea actuală, în definitiv fiind un sentiment profund negativ. Grandomania este un sentiment indus de mintea unor indivizi preocupați de *cine este cel mai bun!* Există întotdeauna persoane dornice de epatare, de afirmare facilă, de a se crede „cele mai tari” și de a-i privi cu aroganță pe ceilalți, pe care îi consideră mult inferiori lor. Semeția este „atragerea” unor merite imaginare, închipuite. Majoritatea personalităților autentice din varii domenii sunt într-atât de Mari, încât nu au nevoie să se admire în oglinda gloriei, să-și treacă în revistă necunten meritele și calitățile distincte. Pe când diletanții, nu doar că-și fac publicitate, vociferând cât de geniali sunt, în realitate nerealizând mai nimic, dar îndrăznesc să se compare cu somitățile timpului, chiar mai mult – să le dea cazon note și ordine. Este evident că numai forțând semnificația expresiei „diletantism”, deviind de la semantica de bază, cea de amatorism, o putem echivala cu „superficialitatea” și depista inadvertența sintagmei. Or, diletantismul, ca hibă, poate fi regăsit și în cazul *profesionistului cu diplomă*.

Diletantul superficial poate fi echivalentul profesionistului deprofesionalizat, ce se complăce în rutină. Este, în fond, o cramponare, o inerție ce derivă din abilitatea gândirii mecaniciste a ambilor categorii. Diletantul nu posedă viziunea ineditului, el este ostaticul schematismului unei gândiri eminamente

reproducătoare. Diletantul superficial este artizanul „locului călduț”. Spre deosebire de diletantul constructiv, cel superficial, la fel ca și insul care își practică fără implicare profesia, nu resimte o pasiune autentică pentru filozofie, arte, științe, ci se complăce în „pozarea” pentru creduli. El se simte confortabil în postura simulăcră de *a părea*, camuflând această ipostază cu mare pricepere. Categorie, falsul *a părea* este antipodul lui *a fi*. Și dacă profesionistul și-a creat un cult al muncii, dacă apologia succesului îi domină întreaga activitate, atunci diletantul, semidoctul rămâne încătușat de spiritul metafizic, nu vrea să producă mai mult decât să nu moară de foame, așteaptă să i se dea totul de-a gata.

Dacă profesionistul cugetă mai mult decât îi trebuie pentru a trăi, diletantul nu gândește nici minim din cât are nevoie pentru a-și asigura existența artistică. Absența activismului practic, lenea de a cugeta îl fac pe diletant incapabil de a crea mari valori. Diletantul, astfel, este indiferent față de propriul destin, față de viitorul său!

§ 4. PROFILUL PROFESIONISMULUI ȘI AL DILETANTISMULUI ÎN ACTUL DE CREAȚIE

Diletantismul și profesionismul, aceste noțiuni sunt cele două fațete antinomice ale procesului de creație, chiar dacă, se pare, inseparabilitatea lor nu este atât de categorică. Voci avizate susțin că atât artele frumoase, cât și științele umane și cele reale, își trag sevele anume din nucleul diletantismului imemorabil, referințele referindu-se la sinuozitățile devenirii socio-culturale a societății, cunoscute pe parcursul dezvoltării umane multimilenare.

Termenul de *profesionist* este unanim recunoscut drept un câmp noțional care indică asupra crezului intangibil al unui individ în reușita devenirii sale profesionale. Transformarea

numelui în renume, „trăirea” exclusivă din meseria practică cu jertfire de sine este sinonimă absolută cu cuvântul *profesionist*. A fi profesionist, în diferite domenii, vizează, de la caz la caz, o elementară instruire de cultură generală sau virtuozitate și un nivel sublim de realizare artistică/științifică/socială/economică/sportivă etc. De remarcat, în același timp, că deținerea anumitor certificate academice, diplome, adeverințe de calificare, atestate de maturitate nu indică expres asupra nivelului real al competențelor achiziționate și abilităților de care se dă dovadă efectiv.

Însuși F. Enghels, în lucrarea *Anti-During*, se autodefinia drept un diletant în materie de științe ale naturii, perseverând în acest domeniu, pe care dorea să-l studieze în profunzime. Astfel, grație eforturilor depuse și a abnegației de care a dat dovadă, a reușit să lase posterității un tratat de excepție, de referință internațională, intitulat *Dialectica naturii*.

Societatea noastră, marcată de procesul unei globalizări trepidante, resimte o lipsă acută de oameni talentați, de persoane înzestrate cu calități alese, cu cunoștințe temeinice din diferite domenii, care și-ar îndrăgi atât de mult profesia, încât ar fi gata să se sacrifice pentru idealurile ei sapiențiale, și-ar dedica întreaga existență cercetării materiei predilecte și făuririi de noi concepte operaționale și mostre viabile de cultură și artistism. Este cert faptul că în viitor nu vor putea deveni veritabili oameni de creație acei tineri care se vor complăce în ipostaza inertă de a fi „veșnic întreținuți” de diverse mecanisme și subterfugii cu existență limitată în timp.

Următoarele caracteristici funcționale își lasă adânc amprenta asupra devenirii personalității umane: **elementul punitiv**, beligerant, altfel zis dorința de a domina; **elementul triumfalist**, plăcerea de a savura victoria obținută, satisfacție direct proporțională cu gradul de dificultate cu care a fost atinsă. Respectivele repere emoționale se răsfrâng atât pozitiv, cât și negativ asupra construcției caracterului uman. Relevanța acestor trăiri depinde determinant de viziunea proprie asupra lumii, de

poziționarea față de anumite fenomene din societate. Ele, sentimentele în discuție, posedă, de cele mai multe ori, proprietatea vaselor comunicante.

Urmărind cu atenție „corespondența” caracteristicilor funcționale în contextul devenirii personalității umane, traseul interdependenței și al completării reciproce, sechelele lăsate de această confluență, putem lesne conchide că Natura reprezintă unicul model viabil pentru știință și artele frumoase. Anume, în această simbioză, în această interacțiune organică se evidențiază plener, în exprimare artistică, sincretismul generat de culmile atinse de structurile materiale și imateriale: arhitectură, datini, tradiții și obiceiuri ancestrale, muzică, arte plastice, sculptură, literatură etc.

Este evident că Modelul integraționist al Naturii poate și trebuie urmat *ad radices*, acolo, la izvoarele firii divine, putând fi descifrate chintesențele artistice lăsate pe răbojul istoriei. De acolo, de la izvorul sapiențial al genezei, se adapă științele toate, artele frumoase, îndeosebi, în triumful lor imbatabil.

Acest concept monadic cunoaște însă anumite particularități distincte, care acordă primatul anume artelor frumoase, or elementul punitiv și cel triumfalist se impregnează atât în memoria individului, cât și în cea a colectivității. Astfel, personalitatea individului devine una creatoare, intens spiritualizată, universalizată prin pătrunderea unor noi viziuni existențialiste și teorii/practici integratoare, capabilă să disocieze și să asocieze, în același timp, diverse paradigme fenomenologice, să trăiască intens contopirea cu frumosul estetic, desprins din natura frematândă. Iată de ce „itinerarul” fenomenologiei culturale vizează două direcții care se intersectează permanent în procesul de creație: prima se referă la suavitatea și frenezia ambianței naturale, ca factor ordonator primordial de decodificare și de receptare a „urmelor” civilizaționale de feeric și de eroism genuin; cea de-a doua privește modul filosofal de a integra toate „beneficiile” artei și a științei în „fibra” actului de creație,

înnobilând prin aceasta existența artistică. În această ordine de idei, investigarea elementului triumfalist deschide noi orizonturi de descifrare a complexului traseu al creației artistice și științifice.

Empirismul, discernerea propriei experiențe de viață, influențează apariția unor benefice trăiri asociative pentru creatorul de frumos. Indiferent de debordanța fanteziei manifeste, orice artist plastic nu va fi în stare să reproducă decât acele senzații circumscrise elementelor punitiv și triumfalist, existente în natură și în mediul social concret. Așa ori altfel, „tapiseria” sa de creație se va compune din elementele deja consacrate. Pulsațiile vieții sunt infinit mai puternice decât imaginația, fie chiar și vulcanică, a artistului. Este adevărat, reprezentarea artistică a acestor elemente viabile ține de forța ficțiunii artistice, de modul în care se metamorfozează anodinel în senzațional sau evenimential în cadrul operei preconizate.

Viața trebuie „fructificată” în scenă – iată exercițiul de luciditate pe care trebuie să-l aplice, în procesul devenirii sale profesionale, un actor sau un regizor dotat. Există însă o serie de diferențieri capitale între viață și scenă. Viața este, potrivit lui K. Stanislavski, un grandios roman, de genul monumentalei opere tolstoiene *Război și pace*. Viața se „pretează” de minune interpretării scenice, învolburării artistice, cu elemente artistice ce vizează metafizic binele și răul, conținând toate resorturile necesare surprinderii și derulării unei drame social-umane de proporții inimaginabile [9].

În aceste condiții, actorul are datoria sacră de a deosebi fațetele existenței umane, de a deosebi frumosul de urât, de a îmbrăca, pe rând, hainele bucuriei și ale tristeții, de a deveni credibil în toate ipostazele reprezentării scenice, de a se dedubla impetuos și a se contopi totalmente cu rolul interpretat.

Pentru această fructificare artistică, sunt necesare calități alese, rafinate, dintre care cea dintâi proprietate urmează să fie prezența unui talent viguros, apt să „emane” prin toți porii artistici emoțiile și vibrațiile stenice inerente unei trăiri paroxiste în scenă. [21]

Paradoxal, dar cel mai dificil pentru un actor este să fie firesc, să se manifeste natural în scenă, să rămână cognoscibil și în viața cea de toate zilele, să reacționeze aieva, ca în cotidian, fără a cădea în capcana unor falsități sau jocuri scenice calpe. Specificitatea respectivă, de a rămâne neaș în orice circumstanțe scenice, reprezintă însemnul de noblețe al unui actor talentat, aflat în perpetuă căutare de desăvârșire artistică.

În viața reală trebuie să trăiești jucând, pe când scena îți oferă rarissima ocazie de a juca un rol, trăindu-l la cote înalte. Este vorba despre o uluitoare experiență ludică, o „mascaradă” care îți rezervă oportunitatea de a te afla concomitent în ambele ipostaze: cea reală și cea de ficțiune artistică. Oscilarea între cele două posturi ale unui tot indivizibil decurge trepidant: cu cavalcade, cu răsturnări frecvente de situații, cu înfrângeri dezolante și victorii nesperate, ori, în anumite cazuri, și cu reveniri la punctul inițial de pornire și/sau armistiții prevestitoare de e „confruntări” ale ego-ului recalitrant. Și cu cât sunt mai accentuate în viață confruntările vicistitudinale, cu atât devin mai expresive reprezentările scenice ale acestor „intemperii” interioare și exterioare, cu atât tribulațiile se transformă în forță motrice de energizare a materialului faptic, în mizanscenă „explodând” elementele punitiv și cel triumfalist.

Viața nu este decât un evantai de aventuri inopinate și de întâmplări insolite. Depășind obstacolele vieții, dând piept cu dificultățile majore ale existenței, omul se fortifică, devenind puternic, stenic. A picta un tablou este la fel de dificil, afirma Van Gogh, ca și a găsi pe fundul mării un briliant de mari sau mici dimensiuni. Dar cel mai dificil rămâne, totuși, autoconstrucția intelectuală plenară în pofida tuturor animozităților. Pas cu pas, efort după efort, omul își cristalizează egoul, îl integrează armonios în climatul social al epocii. În aceasta și constă specificitatea distinctă a artei de trăi, de a îndura lipsuri și nevoi doar pentru a învinge și a zămisli opere nemuritoare. Van Gogh credea că este nevoie de o răbdare spartană (*răbdare de asin*),

astfel o definea marele pictor postimpresionist pentru a putea explora dimensiunea incomensurabilă a artei.

Fiecare om dispune de energii latente, ascunse, care predispun spre înclinații artistice. Însă cu regret, remarca Stanislavski, atunci când actorul urcă în scenă el își pierde deseori din autenticitatea vieții intens trăite, din naturațea genuină, preferând să se îndepărteze nepermis de mult de realitate, de obiectivitate, se dedublează fățiș, astfel falsând și căzând într-o desuetudine lamentabilă, într-un simulacru de cea mai joasă speță. [8]

Să remarcăm expres că Stanislavski s-a impus ca un extraordinar actor și regizor grație faptului că și-a identificat propriul profil de creație, ancorat puternic în realitatea vieții. Iată de ce educația aleasă și talentul său nativ au putut fi valorificate din plin, cu mult discernământ și dedare profesională până la capăt. „Pentru a deveni un bun regizor, trebuie să deții calități native de actor”, conchidea magistral Stanislavski în volumul memorialistic *Viața mea în artă*. Marele actor și regizor a rămas consecvent și fidel acestui ideal existențial până în cea din urmă clipă a vieții sale. Deseori prefera, în locul unor actori consacrați, tineri neexperimentați, care abia băteau sfios la porțile afirmării. Și aceștia, înaripați de șansa nesperată de a se produce în spectacolele lui Stanislavski, „ardeau” totalmente în scenă, ridicându-se mult peste așteptările maestrului, se autodepășeau magistral. Astfel, Stanislavski a crescut generații întregi de actori talentați, demonstrând scepticilor și criticilor săi acerbi că tinerețea și cutezanța sunt cele mai propice „elemente” pentru materializarea unor idei artistice temerare și insolite. Când și aceste argumente irefutabile lăsau reci asistența, atunci Stanislavski și Vl. Nemirovici-Dancenکو urcau ei înșiși pe scenă, demonstrând cu fără tăgadă viabilitate proiectelor și metodelor artistice propuse, exemplificând prin propriile „execuții” actoricești de excepție dreptul la existență a unor formule inedite și absolut revoluționare, în sens creativ, pentru acele timpuri.

Dorința ardentă de a deveni actor nu atrage *sine qua non* talentul. Pentru a trăi, a te „mistui” vulcanic, a te consuma până la urmă, pentru a întruchipa în scenă diverse personaje care se confruntă cu varii situații de viață, trebuie să pozezi la perfecție tehnicile dedublării artistice organice, să muncești cu asiduitate zilnic asupra autoconstrucției intelectuale și actoricești, la fel cum o fac, istovindu-se până la sacrificiu, marii pianiști, pictori, sculptori, scriitori etc. Or, talentul este singura călăuză dreaptă spre cucerirea piscurilor înalte ale creației. Munca titanică, până la refuz, este condiția unică a desăvârșirii artistice.

Este extrem de dificil să te pronunți avizat referitor la sistemul teoretic și metodologic al artei spectacolului, elaborat de Stanislavski. Dificultatea este, în primul rând, de ordin simptomatic și vizează o serie de elemente obiective de percepție intuitivă.

Primo. Respectivul sistem este într-atât de complex, încât depășește structura liniară și substanța obișnuită a unei cercetări fenomenologice ordinare, străpunge învelișul conotațiilor de suprafață și chiar străbate dedesubturile psihologiei creației actoricești. Acest sistem poate fi contemplat din perspectiva unui sincretism constituit armonios din elemente analitice aparținând esteticii, eticii, logicii, fiziologiei etc.

Secundo. Inteoritatea oricărei arte presupune identificarea acelor energii solare care vizează depunerea unor eforturi supraumane pentru atingerea rezultatului scontat și, implicit, savurarea gustului victoriei, altfel zis, a triumfului artistic. Respectiv, „traseul” devenirii artistice a actorului este indispensabil coroborat cu implementarea elementelor deja enunțate (punitiv și triumfalist), care asigură o receptare adecvată a mesajului artistic din partea publicului spectator. Discipolul și, ulterior colegul, marelui regizor Stanislavski, actorul V. Toporkov (cel care a contribuit eficient la elaborarea și formularea teoriei și practicii măiestriei artistice) și-a întrebat odată maestrul în ce constă esența artei supreme. Stanislavski a oferit un răspuns

sacramental: „este un fenomen care te obligă să-ți pui în față mereu problematici insurmontabile, care la prima vedere sunt absolut imposibil de dezlegat, este un *end-to-end* perpetuu. Acolo unde lipsesc asemenea abordări, nu putem vorbi de esența artei supreme”. [7]

Descoperind de unul singur, sau cu ajutorul regizorului, chintesența încifrată a operei, actorul își propune, de acum înainte, un singur scop mobilizator: să escaladeze, rând pe rând, toate „treptele” acestei problematici inițiatice, să asigure vivacitate a ceea ce numea Stanislavski *end-to-end* perpetuu. Dorința ardentă și, deseori, precipitată de a escalada „zidurile” *problematicii insurmontabile* îl apropie pe actor de triumful interpretării scenice, dar cu o condiție obligatorie – dedublarea rolurilor (ceea ce numea T. Vianu „poetica rolurilor” în contrapunere cu „poetica măștilor”) să se producă alternativ, în funcție de obiectivele situaționale ale fiecărui rol în parte.

Tertio. Există încă un temei plauzibil de a defibra adecvat înțelesul deplin al teoriei și metodologiei artei spectacolului, elaborate de Stanislavski. Fiind o fire foarte modestă, Stanislavski ezita să-și catalogheze propriul sistem drept fundament științific, preferând să-l denumească doar ca fiind un simplu suport destinat orientării artistice a actorilor și regizorilor talentați. În realitate, însă, este vorba despre un veritabil tratat de teorie și metodologie a artei scenice, care surprinde și definește în profunzime toate „resorturile interioare, tribulațiile și sentimentele adânci în transformarea lor exterioară reprezentată pe scenă”. De remarcă, în același timp, că limbajul cercetării este unul pe cât de profesionist, pe atât de accesibil, plastic, lesne de înțeles și de asimilat pentru actorul talentat.

Există un raport de intersanjabilitate, de continuă „corespondență” artistică între actor și regizor. Cel de-al doilea are misiunea de a constitui un univers artistic în scenă de comun acord cu primul, ambilor fiindu-le necesare o înțelegere mutuală, o conlucrare fructuoasă, or, în definitiv, și unul, și altul, au

obligățiunea de a aduce intacte mesajul și viziunea artistică a dramaturgului în fața spectatorului. De aceea și regizorul, și actorul vor anima toate procedeele, mijloacele de exprimare și măiestria artistică, apte să contureze universul de creație al autorului piesei.

Fără un maxim efort, fără strădanii, nimic nu-ți reușește să realizezi în plan artistic. Și cu cât este mai dificil să răzbești, cu atât ajungerea la potou este mai valoroasă. Și acest destin ți-l asumi cu ostentație și onerozitate, menționa K. Stanislavski. [21] Apoi, în aceeași ordine de idei, continua: *Fără să devii o autoritate unanim recunoscută, nu te poți impune în conștiința epocii, medita părintele memoriei afective și a magicului dacă, precizând că își surclasa colegii printr-o capacitate de muncă ieșită din comun, dar și printr-o dragoste nețărmurită față de profesia aleasă, la care se adăuga o atitudine extrem de strictă și responsabilă pentru obiectul muncii efectuate.* [7]

În opinia fondatorului Societății de Artă și Literatură, practicarea unei activități artistice semidocte, generarea de subproducții dramatice sunt inerente acelor perioade istorice în care societatea se confruntă cu „problematici” de „likbez” artistic și profanează, prin mostre descalificante, repertoriul, montând spectacole cu iz comercial, ușor de digerat de către anumite categorii ale publicului. În atare vremuri, se înmulțesc peste măsură „lichelele” artistice, care nu au nici cea mai mică tangență cu teatrul veritabil.

Așa-ziii revoluționari-inovatori ard de nerăbdare să surpe ierarhii, să se impună autocrat. Ei acționează cu o rapiditate uluitoare, tind să atingă culmi artistice fulminante, să se cocoțeze pe piedestal și să savureze de acolo ovaționările și aclamațiile delirante. Astfel se explică faptul că așa-zisul „teatru nou” nu a dat niciun artist-creator, nu a dăruit scenei niciun actor memorabil, care ar fi putut aprinde inimile și sufletele spectatorilor, conferind vieții artistice din lumina reflectoarelor o inimă mare, palpitând de sensibilități și trăiri interioare

debordante. Nu a fost capabil acest „teatru insolit” să introducă niciun procedeu inedit, nicio mișcare scenică originală, nicio tehnică specială, fondul său artistic rămânând, finalmente, searbăd și impotent în fața durării unui ansamblu teatral monumental, rezistent la toate intemperiiile vremii. Asemenea soi de „demiurghi-inovatori”, afirma justificat K. Stanislavski, profânează actul cultural, necinstesc literatura clasică rusă, o supun unui permanent sacrilegiu, în deplinul sens al cuvântului[8]. Este regretabil faptul că premonițiile reputatului estetician al culturii, în scurtă vreme, s-au adeverit.

Stanislavski credea neclintit că adevărata artă culminează doar în condițiile unui travaliu oneros de vast, în procesul unei munci jertfelnice, dusă până la epuizare, în luptă crâncenă cu propriile convingeri desuete, puteri îndoielnice și prejudecăți. *Doar astfel vine triumful, pe drum șerpuitor, cu stavile abrupte și obstacole majore*, conchide celebrul filosof al culturii în lucrarea „Munca actorului asupra propriei personalități”.

În unul din interviuri, Dumitru Matcovschi spunea: *Ascult radioul... două doamne făceau ordine în Arta scenică, sus și tare declarau care e cel mai mare dramaturg și care e cel mai mare regizor basarabean... Este voia lor, doar că șapte ani, cei de acasă, tot se cuvine să-i avem, să nu trișăm, să nu îndrăznim să credem că cei de ne ascultă, sunt mai puțin versați decât noi.* În această ordine de idei, maestrul îi îndemna pe ambițioșii atotcunoscători să cerceteze enciclopedia *Literatura și Arta Moldovei*, pentru a se convinge că în Basarabia, în anii '60 – '80 – '90, doi regizori autohtoni, numai doi, au avut studii speciale – A. Pânzaru și V. Apostol, au terminat facultatea de profil, și nu cursuri speciale: *Contează, domnii mei. Actoria și Regia sunt lucruri diferite. Nu pot exista dubii. Cel mai bun regizor basarabean al ultimului sfert de veac a fost Veniamin Apostol. Și-a dat obolul aici, în Basarabia. A făcut spectacole pentru omul de alături. Cu el, teatrul nostru a rezistat... Om de bună-credință a fost Valeriu Cupcea. Dar și Gherlac n-a fost un oarecare...*

O luptă-i și Teatrul! Poetul martir mai susținea că un dramaturg, un creator, ca și un poet, ca și un actor, ca și un regizor, ca și un compozitor, de altfel, nu poate fi stăpânit de aviditate, cum se întâmplă azi. Unul e bolnav de bani, altul e ahtiat după glorie, după slavă deșartă, teatrul propriu-zis pe nimeni, dar pe nimeni nu-l mai interesează, nu-l mai doare, de care profesionalism se mai poate vorbi?...

Azi Teatrul nu mai e viață. *E criză, oamenii sunt afectați din toate punctele de vedere. A proteja cultura, teatrul în acest moment este un mof?*..., se întreabă Marius Manole, actor la Teatrul Național din București.

CONCLUZII

Suntem într-o situație în care se pare că Arta chiar e un moft. Trăim niște timpuri foarte grele. E clar că trebuie identificat de urgență un sistem care ar reforma cultura. Într-adevăr cultura e un moft în momentul acesta. Poate că ar trebui făcut un sistem mai eficient. Să se sprijine, de exemplu, proiectele independente, să se susțină teatrul independent. Să se investească în oamenii talentați, dar, preponderent, în profesioniști... și abia mai târziu, dacă chiar e nevoie, în diletanți.

Sinuosul traseu al identificării propriului destin al creației, atingerii culmilor nebănuite ale gloriei, presupune cucerirea universului artistic. În pofida tuturor vicisitudinilor și intemperțiilor, această luptă de supraviețuire, de posesie și de deținere a primatului major fortifică ARTISTUL AUTENTIC, îi conferă puteri miraculoase, îl mobilizează în demersul dificil de a învinge stereotipii și balasturi, îl apropie iremediabil de izbânda artistică și, finalmente, îl ridică în slăvile cerului artistic, acolo unde îl așteaptă ierurgic recunoașterea și aprecierea unanimă pe tărâm spiritual.

Bibliografie selectivă

1. MIHALACHE, Adrian. *Cu Herzen, despre diletantism*, 1990.
2. ANTON, Vasile. *Diletantismul superficial și limba de lemn.* / <http://www.poezie.ro/>
3. ARISTOTEL. *Etica nicomahică*. IRI, 1998.
4. BEȚIU, Mihaela. K. S. Stanislavski și fundamentarea psihologică a artei actorului, 1987.
5. Dicționarul enciclopedic, ediția a VI-a. Chișinău, Editura „Cartier”, 2008.
6. ELIADE, Mircea. *Profetism românesc*. București, Editura „Roza Vânturilor”, 1990.
7. GORCEACOV, N. *Lecțiile de regie ale lui K. S. Stanislavski*. București, ESPLA, 1955.
8. STANISLAVSKI, K. S. *Munca actorului cu sine însuși*. București, ESPLA, 1955.
9. STANISLAVSKI, K. S. *Viața mea în Artă*. București, Editura „Cartea Rusă”, 1958.
10. TONITZA, Michaela și BANU, George. *Arta teatrului*. București, Editura Enciclopedică, 1975.
11. АСАФЬЕВ, Б.В. *Путеводитель по концертам*. М.: Советский композитор, 1978.
12. БОДРИЙЯР, Ж. *Система вещей*. М., 1999.
13. ВЕБЕР, М. *Наука как призвание и профессия* // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Политиздат, 1991.
14. ГЕРЦЕН, А.И. *Дилетантизм в науке* // Собр. соч.: В 30 т. Т. 3. 1842–1846. М.: АН СССР, 1954.
15. ГЕТЕ, И.В. *О дилетантизме* // Статьи и мысли об искусстве: Сб. статей. М.; Л.: Искусство, 1936.
16. ГЕТЕ, И.В. *Об искусстве*. М.: Искусство, 1975.
17. КАНТ, И. *Критика способности суждения*. М.: Искусство, 1994.
18. ОРТЕГА-И-ГАССЕТ, Х. *Избранные труды*. М., 1997.

19. СЛАВОВ, И. *Дилетантизмът*. София: Наука и изкуство, 1984.
20. СОХОР, Л.Н. *О специфике самодеятельного искусства* // Проблемы музыкальной самодеятельности. Л.: Музыка, 1965.
21. СТАНИСЛАВСКИЙ, К.С. *Этика*. Москва: Издание Музея Московского Орденов Ленина и Трудового Красного Знамени Художественного Академического Театра СССР им. М. Горького, 1947.
22. ШИЛЛЕР, Ф. *Собрание сочинений в 7-ми томах*. Т. 6. М., 1957.
23. ХАЙЕК, Ф.А. *Пагубная самонадеянность: Ошибки социализма*. М.: Новости, 1992.
24. DAVIS, Michael. *Is Higher Education a Prerequisite of Profession?* International Journal of Applied Philosophy, 1999.

Redactor literar: Dragoș Vicol
Corector: Vera Chiruță
Procesare computerizată: Natalia Ivanov
Redactor tehnic: Feofan Belicov

Redactor responsabil: Mihai Mereuță

Semnat pentru tipar 12.04.2014
Coli editoriale 2,1. Coli de autor 1,5.
Coli de tipar 2,25. Format 60 × 84 1/16.
Tirajul 50 ex.

Tipografia Departamentului Editorial-Poligrafic al ASEM
tel. 022-402-986