

PERFECȚIA LIBERTĂȚII. GHIDUL ACTORULUI ÎN SCENĂ

DOI 10.46522/CT.2025.01.13

Alex Gabera, MA

University of Arts Târgu Mureș, Romania

alexgabera1@gmail.com

Abstract:

The Perfection of Freedom. The Actor's Guide on Stage

This article investigates the concept of freedom through a combined philosophical and theatrical framework, grounded in Baruch Spinoza's theory of knowledge and its relevance to contemporary acting practice. Drawing on Spinoza's distinctions between adequate and inadequate ideas, as well as between active and passive affects, the study argues that freedom should be understood not as the absence of constraint, but as the capacity to act in accordance with necessity through reason and knowledge. Freedom is examined as the outcome of a disciplined process of self-knowledge in which mind, body, and affect function in a dynamic relationship. The analysis situates this framework within key paradigms of actor training, including Konstantin Stanislavski's psychotechnical system, Jerzy Grotowski's laboratory theatre and *via negativa*, and Bertolt Brecht's alienation effect. These approaches are interpreted as distinct but complementary strategies for organizing the relationship between control, expression, and scenic cognition.

The article demonstrates that the actor's freedom on stage is directly proportional to their degree of discipline and understanding of theatrical laws, with spontaneity emerging only within an internally assimilated rational structure. By integrating imaginative and rational modes of knowledge, the actor may attain what Spinoza

defines as intuitive knowledge, understood here as a higher form of cognition through which freedom becomes an acquired ethical and artistic capacity, as well as a central benchmark of theatrical creation.

Keywords:

*Freedom; Acting Theory; Spinoza;
Actor Training; Intuitive Knowledge*

1. Cunoașterea libertății

Ca teorie filozofică

Călătorind în trecut, până la ideile filozofului Baruch Spinoza, putem deconstrui conceptul de libertate pentru a-i descoperi esența și a-l înțelege mai profund. Pornind, așadar, de la constructele sociale contemporane ale libertății, le vom analiza critic în spiritul lui Spinoza, până când vom ajunge la maxima admisibilă a libertății ca noțiune de sine stătător. Desigur, ideea unei libertăți absolute poate părea utopică sau chiar eronată, însă considerăm că tocmai o asemenea premisă ne poate permite să descoperim aspectele esențiale ale problemei. Prin urmare, chiar dacă pe alocuri anumite idei vor părea discutabile, ele vor fi clarificate pe parcursul lucrării.

Pentru început, considerăm esențială definirea a ceea ce libertatea *nu* este. În acest sens, vom porni de la teoria conform căreia libertatea ar însemna a face ceea ce vrem, atunci când vrem, și îi vom atribui statutul de *cunoaștere eronată*, deoarece, așa cum afirmă Spinoza, „[...] oamenii se simt liberi fiindcă își cunosc acțiunile, dar nu cunosc cauzele de care sunt determinați și nu știu că hotărârile sufletului nu sunt decât poftele lor, care, de aceea, variază în funcție de dispoziția schimbătoare a corpului”¹. În consecință, ideea de „a vrea” izvorăște dintr-un impuls de natură instinctuală care, deși face parte din condiția noastră naturală, produce un efect contrar libertății autentice, fapt pe care îl vom demonstra în rândurile următoare.



1. Baruch Spinoza, *Etica*, traducere din limba latină de Alexandru Popescu, București, Editura științifică, 1957, p. 150.

Atunci când ne ghidăm după natura sufletului, luăm decizii pe baza pasiunilor, impulsurilor și afectelor sale. Însă, așa cum arată Spinoza, afectele sunt modificări ale corpului² produse de cauze exterioare. Neavând o cunoaștere adecvată cauzelor externe care le provoacă, nu putem percepe corect afectele care se nasc în urma acestor acțiuni exercitate asupra noastră. Desigur, am putea afirma că ne putem imagina cauzele acestor acțiuni, însă, „în măsura în care sufletul omenesc își imaginează un corp extern, el nu are cunoașterea lui adecvată”³, iar, în lipsa unei cunoașteri adecvate, nu pot lua naștere decât idei neadecvate. Din aceasta rezultă că ideile provenite din afecte sunt, la rândul lor, neadecvate, iar având în vedere că „sufletul omenesc nu percepe numai afecțiunile corpului, ci și ideile acestor afecțiuni”⁴, toate ideile care își au originea exclusiv în natura sufletului sunt, de asemenea, neadecvate. Prin urmare, dacă percepția naturală a sufletului asupra factorilor externi este una eronată, din cauza lipsei de cunoaștere, în același fel mod vor fi și ideile care decurg din această percepție. În consecință, orice decizie întemeiată exclusiv pe natura sufletului nu poate fi decât neadecvată, deoarece, iar în acest caz, sufletul devine sclavul afectelor. Dacă, așadar, din însăși natura sufletului rezultă că acesta nu poate fi liber prin sine însuși, întrucât: „[...] ori de câte ori sufletul omenesc percepe lucrurile în ordinea comună a naturii, nu are o cunoaștere adecvată nici despre sine, nici despre corpul său, nici despre lucrurile externe, ci numai una confuză și mutilată. Căci sufletul nu se cunoaște pe sine decât în măsura în care percepe ideile afecțiunilor corpului [...], iar propriul corp [...] nu-l percepe decât prin înseși ideile afecțiunilor corpului, și tot numai prin ele percepe corpurile externe [...]. De aceea, cât timp are acele idei, el nu are nici despre sine însuși [...], nici despre propriul său corp [...], nici despre corpurile externe [...] o cunoaștere adecvată, ci numai una mutilată și confuză [...]”⁵.



2. *Ibidem*, p. 145.

3. *Ibidem*, p. 117.

4. *Ibidem*, p. 114.

5. *Ibidem*, pp. 118-119.

Prin urmare, sufletul nu este capabil de o cunoaștere adecvată a lucrurilor, deoarece, așa cum am arătat, el poate produce doar idei neadecvate și confuze. Astfel, „omul care [...] se lasă condus în viață de credințe oarbe și superstițioase, este un om denaturat, rob al unor idei false, al pasiunilor care izvorăsc din acestea”⁶. În plus, orientarea după astfel de idei are consecințe directe asupra modului de existență al omului, întrucât „din ideile neadecvate și confuze se nasc afectele în care omul este pasiv, pe când din cele adecvate se nasc afecțele în care omul este activ. Acestea din urmă sporesc puterea de viață a omului, pe când cele dintâi o înfrânează și îl fac rob al pasiunilor”⁷. Drept urmare, în ambele situații se constituie câte un circuit distinct: pe de o parte, un cerc al ideilor neadecvate și confuze care își au originea în suflet și dau naștere unor afecte ce conduc individul către o stare de pasivitate, în care voința slăbește până la cedarea sub presiunea acestui cerc vicios; pe de altă parte, un alt cerc al ideilor adecvate, care se nasc din controlul exercitat asupra propriei naturi și din care rezultă afecte ce întăresc voința individului și îi sporesc puterea de acțiune. Astfel, fie devenim robi ai unui suflet dominat de afecte, fie învățăm cum să nu ne lăsăm pradă acestora și să ne câștigăm propria libertate.

Așadar, pentru ca ceea ce dorim să facem să fie însoțit de exercitarea libertății, este nevoie ca acțiunea să izvoară dintr-o altă sursă decât natura sufletului. Acest lucru se datorează faptului că, după cum arată Spinoza, „nu există în suflet voință absolută, adică liberă; ci sufletul este determinat să vrea cutare sau cutare lucru, datorită unei cauze care, la rândul ei, este determinată de altă cauză, iar aceasta din nou de alta, și tot așa la infinit”⁸. În consecință, suntem constrânși să căutăm temeiul voinței în altă parte, și anume, dacă nu în suflet, atunci în cunoaștere. După cum afirmă Spinoza, „voința și intelectul sunt unul și același lucru”⁹. De aici rezultă



6. *Ibidem*, p. 15.

7. *Ibidem*, p. 31.

8. *Ibidem*, p. 134.

9. *Ibidem*, p. 136.

că voința noastră este cu atât mai puternică cu cât intelectul este mai dezvoltat. Prin urmare, ideile adecvate iau naștere prin cunoaștere, iar tot ceea ce izvorăște din aceasta contribuie la sporirea voinței individului și a capacității sale de a acționa liber. Totuși, pentru ca ideile adecvate, provenite din intelect, să poată fi diferențiate de ideile neadecvate și confuze, generate de suflet, este necesară intervenția judecății. În acest punct intervine procesul de raționare al individului, asupra căruia ne vom opri în a doua parte a lucrării.

În corelație cu scena

Atunci când vorbim despre libertatea actorului în scenă, nu ne referim la o formă de libertate diferită de cea analizată anterior. Dimpotrivă, putem afirma că scena constituie un mediu mult mai propice pentru dezvoltarea acesteia și, de ce nu, chiar pentru o tendință către absolut. Probabil că cel mai relevant exemplu în acest sens este *teatrul laborator* elaborat de Jerzy Grotowski. Acesta nu doar că îl ajută pe actor să își descopere libertatea, ci îi permite, în același timp, să îi identifice limitele, pentru ca, mai apoi, să le poată depăși respectându-i în continuare legile.

În acest context, vom observa o serie de asemănări semnificative între filosofia lui Spinoza și practicile teatrale elaborate de Jerzy Grotowski. De pildă, ideile neadecvate ale sufletului, provenite din afecte, pot fi echivalate, în limbaj teatral, cu ceea ce este numit „blocaj”, întrucât ambele sunt consecințe ale unor acțiuni exercitate asupra individului de cauze exterioare. Importanța acestora în munca actorului nu poate fi neglijată, iar acest lucru explică, probabil, motivul pentru care Jerzy Grotowski a dezvoltat „[...] metoda *via negativa* – nu un ansamblu de mijloace, ci o eliminare de blocaje”¹⁰. Prin intermediul acestei metode, actorul dobândește un tip de cunoaștere atât asupra sufletului, cât și asupra corpului, care nu urmărește doar combaterea ideilor neadecvate izvorâte din afecte, ci și



10. Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, coperta: Dan Stanciu, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, prefață de Peter Brook, postfață de George Banu, București, Editura Unitext, 1998, p. 10.

eliminarea manifestărilor acestora și, în cele din urmă, dobândirea unui control conștient asupra lor.

Din experiența noastră proprie, atunci când apare un astfel de blocaj, este esențial să pornim de la cea mai recentă cauză a sa, care, de cele mai multe ori, este și prima care ne vine în minte, și să urmărim apoi lanțul cauzal în sens invers, până când ajungem să îl înțelegem în profunzime. Prin acest demers reușim să identificăm sursa blocajului, iar, odată ce înțelegem cauza principală a apariției ideii neadevate, putem să ne eliberăm de influența acesteia. Așadar, una dintre cele mai mari responsabilități ale actorului este să lucreze cu sine însuși: cu corpul său, cu afectele sale și, mai ales, cu propria minte. Toate acestea deoarece actorul are nevoie de o disciplină riguroasă pentru a putea confrunta și depăși blocajele. În caz contrar, el riscă să fie dominat de un blocaj care, la rândul său, va genera altele, într-un proces ce se poate prelungi la infinit. Acest mecanism poate fi tradus, în termenii filozofiei lui Spinoza, drept căderea într-un cerc vicios care diminuează energia vitală (*conatus*-ul) și, implicit, voința de a acționa și de a munci. Într-o formulare mai accesibilă, Yuri Kordonsky numește acest fenomen „lene”. În prefața primului volum din *Munca actorului cu sine însuși* de Konstantin Stanislavski, el explică aceasta: „Lenea stă în firea omului. Abia așteptăm să respingem orice ne cere rigoare și trudă în munca de zi cu zi, pe motiv că e plictisitor și lipsit de importanță. Or, a învăța să faci teatru înseamnă sânge, sudoare și lacrimi, iar noi vrem să obținem totul ușor. Vrem să ne distrăm, cum se spune azi”¹¹.

Astfel, înainte de a prezenta ce înseamnă, în termeni practici, pentru Jerzy Grotowski, „sânge, sudoare și lacrimi”, este necesar să discutăm pe scurt modul în care această formulă este înțeleasă din perspectiva „sistemului” stanislavskian. Este necesar, mai întâi, să cunoaștem „legile scenei”, pentru a putea cunoaște corect libertatea actorului, așa cum este necesar să ne cunoaștem pe noi înșine pentru a ieși din „robia” sufletului.



11. Konstantin Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, Vol. I, ediția a III-a, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, Prefață de Yuri Kordonsky, București, Editura Nemira, 2021, p. 9.

După cum am menționat anterior, disciplina este unul dintre cei mai importanți piloni ai muncii actorului. În absența acesteia, nimic nu poate fi realizat, iar pentru a-și dezvolta și consolida disciplina, actorul trebuie, înainte de toate, să își cunoască propriul suflet, astfel încât să știe cum să facă față ideilor neadecvate atunci când acestea tind să preia controlul. Putem observa, așadar, că disciplina este condiționată de o formă profundă de cunoaștere de sine, de unde rezultă că munca actorului începe întotdeauna în afara scenei, mai precis în interiorul său. Având în vedere faptul că ideile sufletului se reflectă asupra trupului, următorul pas constă în extinderea acestei cunoașteri de sine către exterior, adică spre corp. Este esențial ca actorul să înțeleagă modul în care funcționează propriul trup și suflet pentru ca, ulterior, să se poată servi de acestea asemenea unor „instrumente”. Prin urmare, disciplina constă în stabilirea unei căi de comunicare între cele două, într-o transmitere coerentă de la suflet la trup și invers, într-un echilibru dinamic, imposibil de atins în absența cunoașterii.

Odată ce înțelegem acest principiu al disciplinei, putem trece la dezvoltarea „pașilor” pe care actorul îi parcurge atunci când intră pe scenă. Cu ajutorul rigorii dobândite prin cunoaștere, actorul poate investi credință în „situațiile date”, reușind astfel să adopte o atitudine adecvată personajului pe care îl interpretează. În acest mod, el „se va transpune în pielea altcuiva” pentru a identifica scopul și motivația mișcării interioare care determină personajul să acționeze. După cum subliniază Stanislavski, „pe scenă nu trebuie să acționezi «în general», de dragul acțiunii în sine, ci trebuie să acționezi *«în general, cu o motivație, cu un scop și eficient»*”¹². Totodată, pentru a evita această acționare „în general”, Stanislavski propune ca instrument de lucru magicul „dacă”: „datorită lui «dacă» [...] ochii încep să privească altfel, urechile, să asculte altfel, mintea, să aprecieze după alte criterii lumea înconjurătoare și, ca urmare, născocirea provoacă, în mod firesc, o acțiune reală, adecvată, necesară pentru atingerea scopului propus”¹³. Acest



12. *Ibidem*, p. 98.

13. *Ibidem*, p. 111.

„dacă“ funcționează ca un imbold al imaginației, ajutându-ne să ne transpunem într-o situație determinată. Odată realizată această transpunere, disciplina acționează sub forma unor ghidaje interioare care orientează procesul de construcție a personajului prin intermediul cunoașterii de sine a actorului.

Atunci când reușim să ajungem la stadiul utilizării imaginației, putem începe să conturăm interiorul personajului. Cu cât aceste linii sunt definite mai clar, cu atât trăirile vor deveni mai bogate, iar acestea, la rândul lor, vor îmbogăți spațiul scenic, manifestându-se prin acțiuni exterioare ale corpului. Totodată, pentru ca aceste contururi să fie cât mai precise, limitele imaginarului trebuie căutate în cunoașterea sa, ceea ce poate fi realizat prin investigarea justificărilor oferite de textul dramatic. Astfel, procesul de cunoaștere de sine trebuie să se răsfrângă în același mod asupra textului, până când actorul devine la fel de conștient de fiecare fragment și situație scenică precum este de propria viață, întrucât „în natură totul se succede logic (cu anumite excepții) și atunci născocirea imaginației trebuie să fie la fel“¹⁴. Ulterior, dacă investim această cunoaștere cu credință, disciplina ne va ghida spre orizontul muncii actorului în scenă și anume, spre ceea ce putem numi *prezența în situație*.

Manifestarea acestei prezențe se realizează prin atenție. Odată ce ne transpunem în totalitate în situația scenică, simțurile noastre încep să funcționeze diferit. Tot ceea ce vedem și auzim este filtrat prin imaginație și credință, transformându-ne interiorul în acord cu ceea ce știm despre viața personajului. Prin urmare, prin atenție putem începe să relaționăm activ cu obiectele din jur și cu partenerii de scenă, iar din această relaționare se nasc ideile sufletului care, susținute de disciplină și de legile scenei, pot genera acțiuni capabile să exprime interiorul personajului prin prisma actorului aflat în proces de formare.

În tot acest demers, blocajele pot apărea în orice moment. Iar când se manifestă, actorul trebuie să le identifice cât mai rapid posibil. Astfel, revenim din nou la rolul disciplinei, căreia îi mai putem asocia elementele memoriei emoționale, precum și cele ale dinamicii corporale. Dezvoltarea acestora îl



14. *Ibidem*, p. 146.

ajută pe actor să își formeze un „reglator“ interior, prin intermediul căruia poate depista ideile neadecvate ce provoacă tensiuni musculare și le poate elimina pentru a-și putea continua procesul de creație în mod coerent. Pe scurt, „[...] dacă stai relaxat și nu te forțezi, poți să vezi totul, în cel mai mic detaliu“¹⁵. Totodată, cunoașterea acestor elemente conduc disciplina către o zonă de control al echilibrului dintre trup și suflet, oferind actorului stabilitate în situație și, în același timp, spontaneității un spațiu real de manifestare. Prin însușirea tuturor acestor aspecte, actorul dobândește bazele necesare unui proces de creație autentic. Chiar dacă nu vom aborda aici exhaustiv toate elementele psihotehnicii din „sistemul“ stănislavskian, cele discutate până acum sunt suficiente pentru a observa modul în care, prin intermediul lor, actorul poate ajunge stăpân pe propriul trup și pe propria viață interioară, devenind liber prin procesele de cunoaștere și conștientizare. Cu toate acestea, să nu uităm care „[...] este condiția *sine qua non* a teatrului. Teatrul există pentru ca spectatorii să privească la scenă și la singurătatea în public a personajului“¹⁶.

În acest sens, este necesar să discutăm pe scurt modul în care Jerzy Grotowski a îmbinat cunoașterea și controlul într-o formă de expresie care nu se limitează la transmiterea unui gest inteligibil pentru spectator, ci care comunică, în același timp, esența spiritului uman al personajului. Astfel, Grotowski îl îndeamnă pe actor să recurgă la control și să identifice, prin intermediul cunoașterii, modalitățile de a acționa prin puterea sugestiei, întrucât „*semnul organic*, și nu gestul comun, este pentru noi expresia elementară“¹⁷. În consecință, „[...] semnele pe care le utilizăm noi formează scheletul acțiunii umane, cristalizarea unui rol, articularea procesului organic și personal al actorului individual“¹⁸. Fără a duce în mod concret până la capăt o acțiune, actorul poate transmite, printr-un gest, senzația împlinirii ei. Sugestiile



15. *Ibidem*, p. 185.

16. *Ibidem*, p. 204.

17. Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, ed. cit., p. 9.

18. *Ibidem*, p. 15.

pătrund în imaginația spectatorului cu o intensitate mai mare decât ar putea-o produce reprezentarea literală pe scenă. Pentru ca actorul să poată realiza acest tip de expresie, este necesară o cunoaștere aprofundată a modului în care propriul suflet și propriul corp se raportează la spațiul scenic și la actul performativ.

Reamintind din nou despre *via negativa*, putem afirma că, dincolo de rolul său în eliminarea blocajelor, Jerzy Grotowski conferă libertății actorului o nouă dimensiune. El a demonstrat că legile scenei pot fi cunoscute mai profund prin identificarea a ceea ce nu trebuie făcut, decât prin simpla lor definire. În consecință, antrenamentele sale au fost concepute în jurul depășirii limitelor actorului, ajungând uneori la forme extreme, întrucât, asemenea unei fundături, limitele sunt vizibile atunci când sunt atinse, și nu la începutul drumului. Mai mult, prin aceste antrenamente, actorii au învățat nu doar să recunoască blocajele, ci și să găsească modalități de a le depăși: „Chiar și în timpul acestor exerciții de încălzire, actorul trebuie să justifice fiecare detaliu al acestui antrenament printr-o imagine precisă, reală sau imaginară. Exercițiul este corect doar când corpul nu mai opune nicio rezistență în timpul realizării imaginii alese”¹⁹. Acest proces se traduce printr-o asimilarea organică a cunoașterii și a controlului, dobândite prin antrenamente menite să conducă aceste două dimensiuni dincolo de limitele obișnuite ale experienței corporale și expresive.

Din toate cele discutate până acum rezultă că libertatea scenică a actorului este direct proporțională cu nivelul său de disciplină. Altfel spus, spontaneitatea și creativitatea sunt condiționate de gradul de autocunoaștere și de cunoașterea legilor scenice. În consecință, libertatea nu poate fi exercitată decât prin intermediul cunoașterii și, implicit, al rațiunii. Având în vedere aceste concluzii, vom continua cu un capitol dedicat analizei modului în care libertatea este utilizată prin intermediul rațiunii, urmărind, în final, ceea ce Grotowski numește „[...] adevărata lecție a teatrului sacru: [...] această recunoaștere a faptului că spontaneitatea și disciplina, departe de a se slăbi una de cealaltă, dimpotrivă se întăresc reciproc; că ceea ce este



19. *Ibidem*, p. 64.

elementar hrănește ceea ce este construit și invers, pentru a deveni adevărata sursă a unui mod de acțiune care iradiază²⁰.

2. Rațiunea cunoașterii

Din perspectivă filozofică

După cum am demonstrat în partea anterioară, dezvoltarea și exercitarea libertății depind în mod esențial de utilizarea rațiunii, care, la rândul ei, este condiționată de procesele intelective. Întrucât evoluția intelectului și, implicit, a voinței, poate avea loc prin și cu ajutorul cunoașterii, rezultă că aceasta constituie baza libertății. Observând, așadar, că aplicarea rațiunii este necesară pentru împlinirea condiției de libertate, iar prin rațiune izvorăște, cu necesitate, dezvoltarea intelectului care, la rândul său, generează nevoia de cunoaștere, putem afirma că necesitatea se află într-o relație reciprocă cu libertatea individului. De aici rezultă că toate ideile care izvorăsc din necesitate nu pot fi decât adecvate și, invers, toate ideile adecvate se vor naște din condiția necesității. După cum știm, condiția de libertate constă în orientarea individului după idei adecvate și în capacitatea sa de a deveni stăpân asupra ideilor contrare, susceptibile de a prelua controlul. Pentru aceasta, însă, este necesar să le putem distinge. Așadar, pentru a diferenția ideile sufletului de cele ale rațiunii, trebuie să înțelegem clar diferența dintre ceea ce vrem și ceea ce avem nevoie. Pentru a clarifica cele expuse de mai sus, ne vom sprijini pe următorul argument: „Omul liber este acela care se conduce numai după rațiune. Rațiunea însă ne învață că tot ce se întâmplă urmează cu necesitate din însăși natura sau legile lucrurilor, deci libertatea și necesitatea sunt corelative. Cunoscând natura lucrurilor, omul înțelept va ști să se ferească de tot ce-i poate slăbi puterea de viață și va săvârși acele acțiuni care îi sporesc această putere și-l ridică pe o treaptă superioară de desăvârșire. În felul acesta, el nu va fi sclavul pasiunilor, ci se va bucura de libertate”²¹.



20. *Ibidem*, p. 56.

21. Baruch Spinoza, *Etica*, ed. cit., p. 271.

Altfel spus, prin cunoașterea propriei naturi cu ajutorul rațiunii, putea distinge ceea ce este necesar de dorințele care dau naștere ideilor neadecvate. Totodată, prin înțelegerea legilor după care se desfășoară lucrurile, putem controla manifestările care decurg din necesitate, fără a încălca aceste norme fundamentale. În consecință, libertatea fiecărui individ este direct proporțională cu demersul intelectual și poate fi exercitată doar în interiorul limitelor rațiunii. De aici rezultă că știința cunoașterii lucrurilor, așa cum se petrec ele în natură, devine o condiție necesară a existenței libere a individului.

Ca o mică paranteză, să subliniem o altă eroare frecvent întâlnită, și anume aceea conform căreia se afirmă că „toți indivizii se nasc liberi”. În lumina celor demonstrate până acum, ar fi absurd să admitem că un nou-născut se ghidează după altceva decât nevoile și instinctele sale primare, și, în consecință, ar fi la fel de absurd să admitem că acesta este capabil de exercitarea libertății. Dimpotrivă, pe măsură ce individul se dezvoltă, el poate dobândi o cunoaștere a lucrurilor care să îl ajute să devină liber, învățând cum să devină stăpân asupra propriei naturi umane. Pentru a clarifica, orice individ se naște doar cu dreptul la libertate, însă condiția de a deveni sau nu liber depinde în totalitate de procesele rațiunii sale: „Adică este fals că oamenii se nasc liberi. Numai cunoașterea duce la libertate. Deci oamenii, născându-se neștiutori, sunt conduși la început de pasiuni și numai prin educație și studiu ajungând la cunoașterea naturii lucrurilor, devin liberi, deși majoritatea rămân toată viața sclavi ai pasiunilor din lipsă de cunoaștere”²².

Ca atare, „omul liber, trăind după porunca rațiunii, știe că toate se întâmplă în virtutea unor legi necesare, deci știe că nimic nu este bun sau rău decât relativ, și anume, relativ la faptul că ceva îi mărește sau îi micșorează puterea de a trăi și de a acționa”²³. Pentru a se menține liber, individul va urmări doar ceea ce îi sporește voința și, implicit, intelectul, adică



22. *Ibidem*, p. 271.

23. *Ibidem*, p. 271.

ideile adecvate. Acestea, după cum am arătat deja, izvorăsc din cunoaștere și se manifestă prin controlul asupra naturii proprii cu ajutorul rațiunii. Totodată, pentru a putea realiza acest proces, individul este nevoit să înțeleagă mai întâi modul în care această creștere sau diminuare a voinței se manifestă prin experiență practică. Prin urmare, pentru a duce la bun sfârșit această autoanaliză, este necesar să ne folosim de rațiune pentru a identifica și înțelege cauzele din care provin ideile neadecvate, modul în care din acestea se nasc afectele și felul în care toate aceste manifestări se răsfrâng asupra corpului. Odată ce înțelegem modul în care ideile acționează asupra realității noastre, realizăm că „[...] afectul nu poate fi nici înlăturat nici înfrânat decât printr-un afect contrar și mai puternic”²⁴. Înțelegând mecanismele prin care afectele funcționează și pot fi contracarate, devenim capabili să le controlăm. Așadar, calea către stăpânirea propriei naturi și, implicit a sufletului, se regăsește, nu doar în cunoaștere, ci și în procesul de conștientizare a acesteia.

De altfel, prin procesul de conștientizare ajungem să înțelegem că granițele libertății noastre se opresc la limita propriei gândiri, ceea ce conduce la ideea că „[...] o gândire este mărghinită de altă gândire”²⁵. Altfel spus, libertatea fiecărui individ se încheie acolo unde începe libertatea celui alt. Dincolo de această constatare nu vom merge de această dată, însă vom încheia această parte apelând la câteva afirmații ale lui Spinoza: „Fiecare există în virtutea dreptului suprem al naturii și, în consecință, în virtutea acestui drept suprem al naturii, fiecare săvârșește ceea ce izvorăște din necesitatea naturii sale proprii. Astfel, în virtutea dreptului suprem al naturii, fiecare judecă ce este bun și ce este rău, apreciază după firea sa ceea ce-i este de folos [...], se apără [...] și năzuiește să păstreze ceea ce iubește și să distrugă ceea ce urăște [...]. Dacă oamenii ar trăi conduși de rațiune, fiecare [...] ar fi stăpân pe acest drept al său, fără niciun neajuns pentru altul. Dar, fiindcă oamenii sunt supuși afectelor [...], care depășesc cu mult puterea sau virtutea omenească [...],



24. *Ibidem*, p. 224.

25. *Ibidem*, p. 39.

adesea ei nu trăiesc în armonie [...], ci se dușmănesc unul pe altul [...], pe când, de fapt, au nevoie de ajutor reciproc [...]. Prin urmare, pentru ca oamenii să poată trăi în înțelegere și să-și fie de ajutor unul altuia, este nevoie ca ei să renunțe la dreptul lor natural și să se încredințeze reciproc că nu vor face nimic din ceea ce ar putea fi în paguba altuia²⁶.

Pe scenă

Motivul pentru care am ales să dezvolt analogia cu nou-născutul în partea anterioară ține de faptul că libertatea actorului pe scenă se concretizează într-un mod similar celui ce vine pe lume. Actorul este nevoit să dobândească legile scenei într-o manieră asemănătoare cu cea în care individul învață legile după care se ghidează în viață. El este nevoit să învețe din nou cum să respire, să pășească, să simtă și să gândească, adică să învețe cum să existe pe scenă pur și simplu, doar că, de data aceasta, în fața spectatorilor. După cum menționează și Jerzy Grotowski, „actorul este un om care lucrează în public cu corpul său, oferindu-l în mod public”²⁷. Astfel că, odată ce pășește pe scenă, actorul trebuie să înțeleagă că trupul său nu îi mai aparține decât în calitate de instrument de expresie. Pentru a putea susține un asemenea act de dăruire, el are nevoie să își construiască o disciplină scenică prin elementele psihotehnicii, învățând treptat să le controleze astfel încât trupul și sufletul său să îi răspundă în mod deplin. Dispunând de acest control, dublat de cunoașterea legilor scenei, actorul poate dobândi o libertate în interiorul unui spațiu de acțiune predeterminat. Din această perspectivă înțelegem afirmația potrivit căreia „expresivitatea este întotdeauna legată de anumite contradicții și discrepanțe. O eliberare nedisciplinată nu este o eliberare, ea este percepută ca o formă de haos biologic”²⁸. Prin urmare, controlul exercitat prin intermediul judecății, respectiv al rațiunii, devine un instrument fundamental în munca actorului.



26. *Ibidem*, p. 247.

27. Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, ed. cit., p. 20.

28. *Ibidem*, p. 24.

De altfel, întrucât disciplina scenică nu vizează doar persoana actorului, ci și construcția actorului-personaj, aceasta trebuie antrenată în așa fel încât să răspundă gândurilor și trăirilor celui pe care actorul încearcă să îl întruchipeze. Bazele acestuia din urmă sunt construite, de asemenea, prin intermediul cunoașterii: din text și din situațiile date pot fi extrase informațiile necesare pentru a înțelege parcursul personajului, iar odată ce este clarificat, elementele psihotehnicii pot fi utilizate pentru a dezvolta modul în care actorul-personaj respiră, pășește, gândește și simte pe scenă. Dincolo de acest fapt, Bertolt Brecht atrage atenția asupra faptului că acest proces este, de cele mai multe ori, incomplet. În măsura în care personajul este abordat exclusiv doar prin prisma gândirii și a experienței personale a actorului, există riscul de a atribui excesiv de subiective, ratând astfel realitatea obiectivă a acestuia. De aceea, Brecht recomandă ca actorul să nu se limiteze la cunoașterea de sine, ci să apeleze la o cunoaștere sistematică a comportamentelor și relațiilor dintre oameni, incluzând observația naturii umane ca parte esențială a pregătirii sale pentru scenă. Prin urmare, pentru ca spectatorii să poată înțelege cât mai bine un personaj, este necesar ca, în ceea ce face actorul pe scenă „să devină vizibile legile care guvernează desfășurarea proceselor vieții”²⁹.

Pornind de la ideea că „necunoscutul se dezvoltă numai din cunoscut”³⁰, Bertolt Brecht a preluat efectul de distanțare din teatrul chinezesc și l-a adaptat propriilor sale nevoi teatrale. Ca urmare a aplicării acestuia pe scenă, actorul ajunge să devină conștient de propriile emoții, nu doar la nivelul recunoașterii lor, ci și la nivelul controlului impus acestora. În acest fel, el reușește nu doar să nu se lase condus de emoții, ci să le și gestioneze astfel încât să le transforme în funcție de cerințele scenice. Prin utilizarea efectului de distanțare, actorul devine conștient de faptul că se află pe scenă și că nu este necesar să se identifice cu personajul. Acest lucru nu presupune, însă,



29. Bertolt Brecht, *Scieri despre teatru*, texte alese și traduse de Corina Jiva, traducerea versurilor – în colaborare cu Nicolae Dragoș, prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1977, p. 107.

30. *Ibidem*, p. 135.

abandonarea emoțiilor. Dimpotrivă, actorul dobândește un control sporit asupra modului în care conduce expresiile corporale pe baza afectelor, prin gesturi capabile să exprime mai mult decât ar putea face emoțiile lăsate să se manifeste spontan. Rezultatul îl constituie un limbaj corporal plastic, apt să redea esența naturii umane. Astfel, sarcina actorului nu este de a renunța la propriile emoții pentru a le substitui cu cele ale personajului, ci, așa cum afirmă Brecht, „ceea ce are de făcut este să realizeze o interferare a celor două chipuri”³¹.

Totodată, prin efectul de distanțare, actorul devine conștient de faptul că este privit și își controlează expresia astfel încât să facă vizibil pentru spectatori ceea ce este necesar să fie văzut, pentru o înțelegere cât mai clară a personajului și a situației scenice. În acest sens, în concepția lui Bertolt Brecht putem observa dispariția noțiunii „celui de-al patrulea perete”, aceasta fiind înlocuită de acceptarea faptului că teatrul este o convenție care nu trebuie să reproducă viața în mod mimetic, după legile care o guvernează. Așa cum afirmă Brecht, „actorul critică aici viața, iar spectatorul se transpune în critica lui”³². Prin urmare, ceea ce spectatorul vede pe scenă trebuie să fie un produs realizat conștient, a cărui meniri este de a prezenta esența naturii lucrurilor, și nu simpla redare a lucrului în general. În acest sens, Brecht subliniază că „nu are niciun sens ca actorul să prezinte un personaj pe deplin pus la punct. N-ar putea și n-are nevoie. El nu redă numai critica adresată unui lucru, ci mai ales lucrul însuși. Nu trebuie să aibă păreri gata confecționate despre tot ce prezintă. El extrage dintr-un rezervor lucruri văzute și trăite”³³.

De altfel, cu cât acest rezervor este mai dezvoltat, cu atât actorul poate extrage mai mult din el. Dezvoltarea acestuia devine, astfel, una dintre misiunile principale ale actorului. Pentru a o îndeplini, actorul este nevoit să-și însușească legile scenei asemenea unui nou mod de a trăi și de a simți, dar, mai ales, de a gândi. Cu ajutorul elementelor psihotehnicii stanslavskiene, printr-un antrenament constant, precum cel propus



31. *Ibidem*, p. 131.

32. *Ibidem*, pp. 153-154.

33. *Ibidem*, p. 154.

de Grotowski, și prin conștientizarea tuturor acestor procese în contextul spațiului scenic, așa cum sugerează Bertolt Brecht, actorul trebuie să revindică, în cele din urmă următoarea afirmație: „gândirea mi se pare acum pur și simplu un mod de comportare, și anume o comportare socială, la care participă corpul în întregime, cu toate simțurile”³⁴.

Ulterior, revenind la noțiunea conform căreia afectele reprezintă acțiuni externe exercitate asupra individului, putem înțelege că tot ceea ce provine din exterior are potențialul de a îmbogăți viața actorului-personaj într-o măsură mult mai mare decât ar putea-o face un proces exclusiv interior. Se poate vedea că „fiecare personaj se construiește din raporturile cu celelalte personaje. În consecință, actorul este interesat, în egală măsură, de jocul partenerilor săi, ca și de propriul său joc”³⁵. Fiind ghidat de o conduită liberă, întemeiată pe rațiune, actorul nu va întreprinde nimic care să dăuneze partenerului de scenă și, implicit, să îi încalce libertatea. Actorul, conștient de rolul său în structura scenică și de legile după care trebuie să se ghideze, devine capabil să preia ceea ce primește din exterior, să proceseze aceste influențe în interiorul său, iar apoi să redea în exterior reacția adecvată situației, în limitele propriei libertăți.

Din controlul reacțiilor se naște încrederea dintre partenerii pe scenă, care, la rândul ei, oferă siguranța de care actorul are nevoie pentru a putea pași din ceea ce cunoaște în necunoscutul personajului. „Misterul” artei sale se naște din știința lucrurilor, iar „[...] cunoașterea se manifestă mai ales în dorința de a cunoaște mai bine, deci în contradicție”³⁶. Stăpânindu-și deci cunoașterea imaginativă, cât și pe cea rațională, actorul ajunge să se ghideze după ceea ce știe deja că nu trebuie să facă, dobândind astfel o formă de cunoaștere instinctivă, care îi permite să exploreze necunoscutul. În cadrul acestui proces descoperim că „din presimțire se naște cunoașterea și din cunoaștere presimțirea. [...] Prin urmare, să nu arătăm doar ceea ce știm [...],



34. *Ibidem*, p. 153.

35. *Ibidem*, p. 137.

36. *Ibidem*, p. 152.

să arătăm și ceea ce presimțim“, întrucât „spectatorul ar putea cunoaște câte ceva din ceea ce nu știți!“³⁷. Astfel, prin efectul de distanțare, Brecht propune actorului nu doar o modalitate de a-și controla exprimarea emoțiilor prin manifestările corpului, ci și o formă de stăpânire activă a realității reprezentate scenic.

Așadar, așa cum cunoașterea legilor naturii ne arată că acestea sunt, în esență, contradictorii, în același mod actorii sunt nevoiți să preia aceste contradicții și să le stăpânească în scenă, pentru a putea să redea, la rândul lor, esența vieții. În acest sens, este „[...] mai bine să consideri omul ca fiind ceva neterminat, și să-l lași să se nască încet, frază cu frază, acțiune cu acțiune [...] dar trebuie să știți și să vă bazați pe faptul că omul deosebit va fi luat ființă și va fi devenit vizibil când toate replicile și acțiunile sale sunt prezentate într-o continuitate logică, într-o manieră expresivă și veridică“³⁸. Prin urmare, odată ce cunoaștem elementele psihotehnicii și ne ghidăm după legile scenice, ne putem antrena în sensul descoperirii a ceea ce nu trebuie făcut, iar apoi, prin conștientizarea tuturor acestor procese, putem conduce cunoașterea către alte nivele ale înțelegerii.

3. Absolutul libertății

Ghidul cunoașterii

După cum am menționat și la finalul capitolului anterior, odată ce suntem capabili de o stăpânire totală, în timp real, a organismului nostru de expresie, putem dobândi un tip de cunoaștere care să ne conducă spre cea mai înaltă formă de libertate. Din cele discutate până acum, observăm că nivelul libertății este condiționat de gradul cunoașterii, care, potrivit lui Spinoza, se manifestă sub trei forme: opinia și imaginația, pe care le desemnează drept cunoașterea de prim gen; rațiunea, corespunzătoare celui de-al doilea gen; și, în cele din urmă, știința intuitivă, care constituie cel de-al treilea gen de cunoaștere³⁹. Până în acest punct, am analizat modul în care



37. *Ibidem*, pp. 155-156.

38. *Ibidem*, p. 165.

39. V. Baruch Spinoza, *Etica*, ed. cit., p. 127.

se formează primele două tipuri de cunoaștere și felul în care acestea ajung să dezvolte o relație de reciprocitate în vederea constituirii celei de-a treia. În continuare, ne vom concentra atenția asupra modalităților prin care reciprocitatea poate fi orientată și condusă spre punctul său maxim de realizare.

Pentru a putea deveni liberi în scenă, este necesar ca rațiunea să stabilească anumite granițe în interiorul cărora să putem dezvolta forma precisă a personajului. Totuși, „orice constrângere inhibă procesele spontane iar «limitele formeii terorizează spiritul»⁴⁰. Pentru a putea da viață acestei forme, devine necesar să renunțăm, într-o anumită măsură, la ea, pentru a descoperi necunoscutul, întrucât „procesele psihice nu se pot repeta aidoma, nu pot fi aceleași, nu se pot *tipiza* sau *formaliza*, ele neajungând a fi vreodată identice”⁴¹. În consecință, pentru ca personajul nostru să devină și să rămână viu, este necesar să căutăm constant modalități prin care să generăm noi procese ale gândirii, capabile să nască spontan forme inedite de expresie. Atunci când folosim termenul „metodă”, spontan modalități noi de exprimare, iar când folosesc cuvântul „metodă”, îl înțelegem în sensul formulat de Ion Cojar și anume: „[...] *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”⁴². Astfel, observăm că, atunci când tindem către o libertate absolută, suntem nevoiți să renunțăm, într-o anumită măsură, chiar la ceea ce ne-a ajutat inițial să îi conferim o primă formă. În acest fel, descoperim că perfecția libertății constă într-un paradox al cunoașterii necunoscutului: cu cât cunoaștem mai mult, cu atât se deschide un teritoriu mai vast al necunoscutului, iar cu cât avem mai mult de explorat, cu atât posibilitățile de cunoaștere se multiplică. Această afirmație poate părea, la prima vedere, contradictorie și asta din cauză că „[...] natura



40. Ion Cojar, *O poetică a artei actorului*, ediția a IV-a, cuvânt înainte de Radu Beligan, București, Editura Paideia, 2020, p. 25.

41. *Ibidem*.

42. *Ibidem*, p. 14.

actorului și a fenomenului specific creației scenice nu se lasă explicată prin mecanismele logicii binare clasice⁴³. În acest context, libertatea este cea care conduce și structurează procesul de creație al actorului pe scenă.

Prin urmare, actorul este nevoit să dezvolte o *logică polivalentă* și diferite tipuri de gândire, pentru ca, ulterior, să poată integra „reminiscențele «gândirii în imagini», ale «gândirii concrete cu obiect dat», în imagini «saturate de elemente psihice», în care prevalează «logica afectivă» [...]»⁴⁴. Totuși, acest lucru nu înseamnă că actorul se lasă condus de afecte, ci că își dezvoltă natura organică astfel încât să funcționeze în acord cu ceea ce cunoaște deja, pentru a putea intui ceea ce aparține încă necunoscutului. În acest sens, capacitatea de a presimți trebuie să devină pentru actor un ghid al formării percepției, permițându-i, prin știința intuiției, să atingă un nou mod de a gândi cu întreaga sa natură organică. Așadar, „în teatru, «actorul» autentic înfăptuiește, realizează (aduce în sfera realului ceea ce e doar *potențial*), deci actorul *actualizează* virtualități latente din sfera posibilului propriei sale individualități polifonice”⁴⁵ în acord cu tot ceea ce simte, cunoaște și intuieste. Datorită acestui proces de actualizare, observăm că drumul către știința intuitivă trece întotdeauna prin sinele actorului și se dezvoltă din relația reciprocă dintre minte, trup și suflet, având ca scop ridicarea lor simultană către un nivel superior de desăvârșire a individului. Cu alte cuvinte, calea către o libertate absolută pe scenă este pavată de interdependența dintre cunoaștere, conștientizare, control și simțire, fiind, în același timp, condiționată de depășirea constantă a propriilor limite, aspect care devine parte integrantă a procesului de construcție a unui rol.

De asemenea, acest fenomen este însoțit de curajul de a se expune, deoarece, așa cum observa și Ion Cojar, „toate personajele sunt în noi înșine”⁴⁶, iar „calea spre *celălalt* (spre orice



43. *Ibidem*, p. 27.

44. *Ibidem*, p. 40.

45. *Ibidem*, p. 46.

46. *Ibidem*, p. 90.

«personaj») trece prin *mine* însumi. Numai fiind eu însumi pot fi *ceilalți* posibili din mine⁴⁷. Din acest motiv, știința intuitivă nu se naște doar din corelația dintre libertatea gândirii și cunoașterea sufletului, ci, trecând constant prin filtrele acestora, devine capabilă să genereze o libertate absolută de exprimare, în măsura în care absolutul ține cont de condiția umană a fiecăruia dintre noi. După cum exprimă și Spinoza, „cine are un corp în stare să facă foarte multe este foarte puțin frământat de afecte rele [...]”⁴⁸, adică, în alte cuvinte, se ghidează după cunoașterea ideilor adecvate. Ca urmare, tot ceea ce a fost discutat de-a lungul acestei lucrări devine parte integrantă a pregătirii actorului, atât înainte de intrarea pe scenă, cât și în timpul spectacolului. *Metoda* prin care să poate fi atins absolutul libertății constă în descoperirea unor mijloace proprii prin care actorul să dobândească un mod de a gândi cu și prin întreaga sa ființă. În consecință, prin cunoaștere putem dobândi libertatea de a fi vulnerabili, iar, în mod paradoxal, această vulnerabilitate face posibilă extinderea libertății dincolo de limitele cunoașterii raționale, acolo unde absolutul devine obiectul principal al creației.

4. Concluzii

Ceea ce am observat, așadar, este faptul că prin cunoașterea interdependenței elementelor psihotehnicii, putem oferi imaginației libertatea necesară pentru a crea o lume nouă, iar apoi, cu ajutorul rațiunii, putem conferi acestui univers un grad sporit de realitate. Acest demers este necesar deoarece „[...] cu cât natura unui lucru are mai multă realitate, cu atât el are în sine mai multă putere ca să existe [...]”⁴⁹. Ulterior, prin intermediul empatiei cognitive, putem extrage elementele necesare construcției personajului, iar, prin efectul de distanțare, devenim conștienți de afectele identificate, pentru a le putea controla în vederea redării esenței naturii



47. *Ibidem*, p. 90.

48. Baruch Spinoza, *Etica*, ed. cit., p. 48.

49. *Ibidem*, p. 50.

personajului. Totodată, pentru a dobândi și a menține acest tip de control, este necesar un antrenament constant, ceea ce conduce la dezvoltarea unui nou mod de a ne comporta și, implicit, de a gândi și de a fi liberi. Astfel, actorul trebuie să devină conștient de faptul că „după cum se orânduiesc și se înlănțuie în suflet gândurile și ideile despre lucruri, tot astfel se orânduiesc în corp afecțiunile lui sau imaginile lucrurilor”⁵⁰, fiind necesar să cunoască aceste mecanisme pentru a-și atinge scopul artistic. Putem observa că, prin îmbinarea cunoașterii imaginative și cea rațională, actorul poate să aspire la libertate, o libertate manifestată prin cunoaștere intuitivă.

Bibliografie:

- BRECHT, Bertolt, *Scrieri despre teatru*, texte alese și traduse de Corina Jiva, traducerea versurilor – în colaborare cu Nicolae Dragoș, prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1977.
- COJAR, Ion, *O poetică a artei actorului*, ediția a IV-a, cuvânt înainte de Radu Beligan, București, Editura Paideia, 2020.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, coperta: Dan Stanciu, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, prefață de Peter Brook, postfață de George Banu, București, Editura Unitext, 1998.
- SPINOZA, Baruch, *Etica*, traducere din limba latină de Alexandru Popescu, București, Editura științifică, 1957.
- STANISLAVSKI, Konstantin, *Munca actorului cu sine însuși*, vol. I, ediția a III-a, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, prefață de Yuri Kordonsky, București, Editura Nemira, 2021.

© Alex Gabera, 2025. Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY).

50. *Ibidem*, p. 290.

