

STUDII

Câteva aspecte ale conceptului *persona* în analiza creației artistice și a interpretării muzicale¹

Lena Vieru Conta

Introducere – baze: noțiunile *psyche, persona, anima, ego*
și *sine* definite de Jung. *Persona* și *anima*.

Este greu, dacă nu chiar imposibil, să vorbești despre *persona* omițând semnificațiile pe care i le-a atribuit Carl Gustav Jung. Totuși, literatura interdisciplinară – mai cu seamă cea din domeniul *persona studies* – o face cu dezinvoltură, pentru că, odată adoptat de sociologie, conceptul și mai ales utilizatorii lui și-au pierdut recunoștința față de psihanaliza jungiană, care îl extrăsese din antichitatea romană.

În psihologia jungiană, *persona* și *anima* sunt în siziege; ambii termeni, preluați din limba latină, desemnează aspecte arhetipale ale personalității umane. Dacă *anima* – sufletul – coincide, în linii mari, cu mișcările emoționale din interiorul ființei omenești, în dialectica psihicului uman care cuprinde inconștientul, preconștientul și conștientul, *persona* pare a fi o emanație a *ego*-ului, este modelul de atitudine și comportament adoptat în raport cu exteriorul, cu viața socială. Jung face o deosebire între suflet și *psyche*: în accepția lui, *psyche* include „totalitatea proceselor psihice, atât a celor conștiente, cât și a celor inconștiente”. Echivalând sufletul cu ceea ce în mod curent numim *personalitate* și studiind disocierile personalității nu doar în

¹ Text prezentat la Simpozionul muzicologic *Persona*, coordonat de muzicologul Vlad Văidean, programat în data de 5.11.2023, în cadrul ediției a 18-a a Festivalului Internațional de Muzică Contemporană MERIDIAN.

manifestările patologice, psihologul elvețian a elaborat conceptul *persona*: „un complex funcțional constituit din rațiuni de adaptare sau de comoditate necesară, dar care nu se identifică cu individualitatea”¹. Descriind atitudini diametral opuse la același om, în situații diferite – viața profesională versus viața domestică –, Jung afirmă dificultatea, chiar imposibilitatea determinării caracterului „real, adevărat” al omului, tocmai pentru că acesta conține și *persona* – masca socială, elaborată în dinamica raporturilor cu obiectele exterioare. Sub acest aspect, caracterul devine, în viziunea lui Jung, un conținut colectiv,

„corespunzând prin urmare împrejurărilor și așteptărilor de ordin general. [...] Identificându-se mai mult sau mai puțin cu fiecare dintre atitudinile sale, el (omul, n.n.) îi înșală cel puțin pe cei din jur, adesea și pe sine, în legătură cu caracterul lui real; își pune o mască despre care știe că răspunde, pe de o parte, intențiilor sale, pe de alta, exigențelor și opiniilor mediului său în așa fel încât în el predomină când elementul personal, când influența exterioară. Această mască, anume atitudinea adoptată ad hoc, o numesc *persona*. În Antichitate, acest termen denumea masca actorului”².

(În treacăt fie spus, latiniștii văd originea termenului în sintagma *per sonare*: masca de bronz, preluată de romani de la grecii antici, avea gura larg deschisă, ceea ce amplifică sunetul, permițând vocii actorului să se audă până la ultimele gradene ale amfiteatrelor).

Anima

Personalitatea interioară capătă, la Jung, denumirea de *anima/animus*: „Numesc atitudinea exterioară, caracterul exterior *persona*; numesc atitudinea interioară – *anima*, suflet”³. *Anima* și *persona* au un caracter autonom și stabil și sunt extrem de dificil de alterat. Încercarea de a schimba atitudinea exterioară sau interioară apare ca o adevărată probă de măiestrie pedagogică. Analizând

¹ C. G. Jung, *Tipuri psihologice*, trad. Viorica Nișcov, Humanitas, București, 1997, p. 515.

² C. G. Jung, *Tipuri psihologice*, p. 515.

³ C. G. Jung, *Tipuri psihologice*, p. 518.

dinamica *personei* cu *anima*, Jung consemnează și antagonismul frecvent al manifestărilor exterioare cu procesele interioare ale psihicului uman: adesea o *persona* brutală, inflexibilă este dublată de o *anima* blândă și influențabilă. Jung îi atribuie *personei* caracteristici intelectuale, iar *animei*, unele care țin de sentimental și observă manifestări compensatorii între cele două aspecte ale psihicului: o *persona* virilă ascunde adesea o *anima* sau un *animus* feminin, și invers.

„Caracterul complementar al sufletului afectează și sexul subiectului, așa cum am văzut de nenumărate ori [...]. Cu cât atitudinea sa (a bărbatului, n.n.) exterioară e mai virilă, cu atât trăsăturile feminine sunt mai deplin înlăturate și trec în inconștient. Această împrejurare explică de ce tocmai bărbații foarte virili sunt afectați de anumite slăbiciuni caracteristice: față de impulsurile inconștientului au un comportament feminin, determinabil și influențabil. Și invers, tocmai femeile cele mai feminine manifestă adesea față de unele lucruri lăuntrice o ignoranță, o îndărătnicie și o obstinație pe care, la aceeași intensitate, le întâlnim doar în atitudinea exterioară a bărbaților [...]. După cum la bărbat prevalează, în genere, în atitudinea lui exterioară, logica și concretețea, sau cel puțin acestea sunt considerate ca idealuri, tot astfel la femeie predomină sentimentul. În suflet însă, lucrurile se inversează, în interiorul său bărbatul se lasă în voia sentimentelor, în vreme ce femeia reflectează. De aceea bărbatul deznădăjduiește total în împrejurări în care femeia mai poate consola și spera [...].”¹

Astăzi, acest text poate suscita zâmbetele condescendente ale feministelor, deși este, de fapt, un elogiu adus „eternului feminin”. Jung îi atribuie un caracter universal relației de compensare reciprocă a *personei* cu *anima*:

„Tot ceea ce în mod normal ar trebui să fie în atitudinea exterioară, dar nu este, poate fi în mod sigur întâlnit în atitudinea interioară. Aceasta este o regulă fundamentală care mi se confirmă de fiecare dată. [...] După cum *persona*, ca expresie a adaptării la mediu, este de regulă puternic influențată și formată de acesta, tot astfel și sufletul este puternic format de inconștient și de calitățile acestuia.”²

¹ C. G. Jung, *Tipuri psihologice*, p. 518.

² C. G. Jung, *Tipuri psihologice*, p. 518.

Sine, ego, individuație

Din rațiuni metodologice, e important să reamintim definiția *sinelui* dată de Jung:

„ca noțiune empirică, *sinele* desemnează întreg cuprinsul fenomenelor psihice ale omului. El exprimă unitatea și totalitatea personalității. Dar în măsura în care aceasta este, în virtutea participării ei la inconștient, doar parțial conștientă, noțiunea de *sine* e de fapt în parte empirică și în parte un *postulat*. Cu alte cuvinte, ea cuprinde cognoscibil și incognoscibil. [...] *sinele* apare empiric ca un joc între lumină și umbră, deși conceptual el este înțeles ca totalitate și deci ca unitate în care contrariile sunt unite. [...] empiric, *sinele* apare în vise, basme, mituri sub formele simbolice ale unor personalități «supraordonate», precum rege, erou, profet, mântuitor, sau ca simbol al totalității, precum cerc, pătrat, *quadratura circuli*, cruce, etc.”¹

Se poate deduce așadar că *sinele* este atât totalul cât și centrul personalității, pe când *ego*-ul, pe care *sinele* îl cuprinde, este centrul conștientului². Jung consideră că *sinele* cuprinde zonele conștientă și inconștientă ale *eu*-lui, *umbra* (partea întunecată a personalității), *anima* și inconștientul colectiv „într-o extensie nedeterminabilă. Ca o totalitate, *sinele* e *coincidentia oppositorum*”³. Vom considera așadar *persona* ca parte a *ego*-ului, iar *ego* este un fel de centru conștient al *sinelui*. *Persona* este complementară *animei* și se leagă de procesul de *individuație* – detașarea de normele colective, totodată acceptate, lărgirea „sferei conștiinței și a vieții psihologice conștiente”⁴.

Tendințe actuale în studiul *personei*

Odată schițate poziția și rolul *personei* în dinamica psihicului uman individual, implicațiile conceptului în psihicul colectiv decurg cu destulă claritate: regulile de comportament în societate, nevoia de a fi

¹ C. G. Jung, *Tipuri psihologice*, p. 512-513.

² Thomas T. Lawson, *Carl Jung, Darwin of the Mind*, Karnac, Londra, 2008, p. 161.

³ C. G. Jung, *Mysterium Coniunctionis* (vol. 14 în *The Collected Works of C. G. Jung*), ed. & trad. Gerhard Adler & R. F. C. Hull, Princeton University Press, Princeton, 1977, p. 108.

⁴ C. G. Jung, *Tipuri psihologice*, p. 489.

acceptat, ideea de succes, adesea în răspăr cu valoarea umană și profesională, supraviețuirea profesională în societăți extrem de competitive fac din *persona* un concept la ordinea zilei. Astfel, extrapolată din domeniul psihologiei analitice în viața cotidiană, *persona* a devenit un termen folosit în mod curent.

Domeniile de aplicabilitate a psihologiei *personei* în artă sunt interesant de investigat. În ultimele două-trei decenii, s-au studiat câteva aspecte ale acestei problematici și în domeniul interpretării muzicale. De pildă, Nicholas Cook discută raportul dintre partitură și interpretarea ei publică, favorizând funcția socială a interpretării¹. Iar Philip Auslander se apleacă asupra relației dintre interpreții de muzică clasică și pop și public; muzicienii de concert sunt văzuți ca interpreți ai propriei identități, spre deosebire de actori, care joacă roluri-personaje². O analiză așezată pe teme psihologice dar și pe praxis poate fi de bun augur pentru că majoritatea studiilor legate de *persona* în muzică pun accentul pe aspectele sociologice, excepție făcând Simon Frith – sociomuzicolog care se ocupă și de vocea umană și vede legătura dintre ea și nașterea muzicii însăși – și Edward T. Cone, compozitor care analizează modul în care *persona* autorului „trece în partitură” și în interpretarea vocală, apelând și la instrumentarul psihanalitic, evocând procese inconștiente. Nu e de prisos nici critica studiului „Musical Personae” de Philip Auslander, evocat și de Charles Fairchild și P. David Marshall³.

Cartea lui Cone, *The Composer's Voice*, scrisă acum aproape cincizeci de ani, în 1974⁴, propune și face un tip de analiză muzicologică bazată pe o teorie proprie, elaborată prin analogie cu literatura. Cone distinge între *persona* compozitorului – „*persona* implicită” sau „totală, completă” –, *persona* personajelor – *persona* vocală sau *protagonistul* –, în muzica vocală și vocal-instrumentală, *persona* naratorului, pe care o

¹ Nicholas Cook, „Between Process and Product: Music and/as Performance”, *Music Theory Online*, vol. 7, nr. 2, aprilie 2001, <https://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>.

² Philip Auslander, „Musical Personae”, *The Drama Review*, vol. 50, nr. 1, 2006, p. 100-119.

³ Charles Fairchild & P. David Marshall, „Music and Persona – An Introduction”, *Persona Studies*, vol. 5, nr. 1, 2019, p. 3-4.

⁴ Edward T. Cone, *The Composer's Voice*, University of California Press, Berkeley, 1974.

identifică în acompaniamentul instrumental sau în muzica pur instrumentală. În cea din urmă, deosebește „agenți virtuali” personificați de instrumente sau motive muzicale. Analizele pe care le face unor situații muzicale sunt pertinente și interesante, chiar dacă azi separarea vocal-instrumental pare artificială. Mai mult, aceste analize oferă ajutor practic: interpretul – fie el dirijor, cântăreț, instrumentist, fie muzicolog – capătă un instrument util în descifrarea unor partituri și e stimulat să caute semnificații care să susțină sau să infirme instrumentarul propus. Oricare ar fi opțiunea, metoda stratificării conținutului muzical în roluri-*personae*, prin analogie cu literatura și teatrul, clarifică aspecte pe care compozitorii și interpreții le cunosc și le valorifică intuitiv. I se poate reproșa autorului forțarea unor demarcări între rolul vocii și cel al instrumentelor și excesul de disecție a fenomenului muzical întru susținerea teoriei propuse, exces de care autorul e conștient și pe care se străduiește permanent să-l compenseze cu referiri la întreg. Foarte util este și epilogul cărții sale, în care abordează problema gestualității în muzică. Expresia muzicală apare astfel ca simbolizarea sonoră a unor gesturi umane. Dar Cone a fost și compozitor, și pianist, și muzicolog, în timp ce Auslander e, în primul rând, om de litere și de teatru.

**Critica studiului „Musical Personae” de Philip Auslander:
analiza abordării sociologice (exterioare) în detrimentul celei
psihologice (interioare).**

**A te interpreta pe tine însuși – a-ți interpreta *persona*.
Fidelitatea față de textul muzical. Aportul personal al interpretului.**

Pentru că vine din lumea teatrului – Philip Auslander predă *performance studies* la School of Literature, Communication and Culture de la Georgia Institute of Technology și la Departamentul de Teatru și Film al Universității din Georgia –, analiza pe care o face *personei muzicale* acoperă mai ales aspecte exterioare ale conduitei și ținutei muzicianului interpret. Studiul lui Auslander are chiar pretenția de a construi o teorie a *personei muzicale*, cum a reușit să facă Edward T. Cone. Autorul ia ca punct de pornire studiul din 2001, „Between Process and Product”, criticând abordarea lui Nicholas Cook, care vede în partitura muzicală un fel de set de indicații coregrafice care vor determina procesul interpretării; în acest proces, esențiale ar fi

interacțiunile umane¹. Cook răstoarnă astfel abordările muzicologice tradiționale, în care lucrarea muzicală, partitura în sine primează asupra interpretării ei. Devenind un simplu scenariu, lucrarea muzicală își pierde din importanță; ea stabilește doar parametrii interacțiunilor sociale ale muzicienilor. În abordarea muzicologică „clasică”, partitura era obiectul ideal care trebuia adus la viață prin interpretare. Acum raportul e invers: partitura există pentru a da naștere interpretării. Auslander critică eliminarea factorului uman la Cook, înlocuirea acestuia cu abstracțiuni, mai precis, cu relația proces-produs; de asemenea, îi reproșează lui Cook absența aportului publicului. Abordarea lui Cook îi pare o fundătură produsă de dihotomia operă-interpretare. Menționând faptul că *performance studies* (studiul interpretării scenice, domeniul său de competență) neagă statutul ontologic al textului muzical, Auslander consideră totuși că acest domeniu e util ca perspectivă disciplinară în studiul interpretării muzicale și îi reproșează, într-o notă de subsol, doar neglijarea interpretării muzicale de dinaintea vremurilor actuale². Cum argumentația lui Cook pornea de la tranzitivitatea verbului „a interpreta” – e vorba de a interpreta ceva anume (un text, o partitură, un rol) –, Auslander înlocuiește aceste obiecte ale interpretării cu obiectul propriei identități.

„Multe alte lucruri pot fi înțelese ca alcătuirii interpretative (*performative constructs*): identitatea personală poate fi văzută ca ceva de interpretat, de exemplu. Se poate vorbi despre interpretarea sinelui în viața cotidiană la fel de bine ca despre interpretarea unui text într-un teatru sau într-o sală de concert. Pe scurt, complementul direct al verbului *a interpreta* nu trebuie să fie *ceva*, ci poate fi *cineva*, o identitate mai degrabă decât un text.”³

Astfel, a fi muzician interpret înseamnă pentru Auslander a juca un rol, a întrupa o identitate în „regnul social”. Toți muzicienii, de la staruri la membrii obscuri dintr-o fosă de orchestră pe Broadway sunt văzuți de Auslander ca interpreți ai *sinelui*. Astfel, acceptând interpretarea ca expresie a *personei* interpretului, dihotomia operă-

¹ Auslander, „Musical Personae”, p. 1-2.

² Auslander, „Musical Personae”, p. 101.

³ Auslander, „Musical Personae”, p. 101.

interpretare, problema fidelității interpretării față de operă devine superfluă pentru el:

„Adăugarea celui de al treilea termen, *persona*, la dihotomia operă-interpretare evidențiată de Cook schimbă semnificativ dezbateră despre primatul acestor termeni în interpretarea muzicală. Nu mai e vorba de a argumenta dacă interpretările trebuie să fie reprezentări fidele (și, ca atare, esențialmente superflue) ale lucrărilor muzicale, sau în mod alternativ, de a stabili dacă interpretările există ca să prezinte opere muzicale sau, mai degrabă, lucrările muzicale există pentru a da interpreților ceva de interpretat. În schema mea, atât lucrarea muzicală cât și interpretarea ei servesc interpretării unei *persona*.”¹

Din păcate, spre deosebire de Edward T. Cone, Auslander pare a eluda problematica adecvării interpretului la presupusa ori declarata voință a compozitorului, deși, desigur, nici *persona* interpretului în actul interpretativ nu poate fi ocolită. În lumea muzicii se știe foarte bine, mai ales din practică și din pedagogie, că există diferite abordări ale interpretării; că orice travaliu asupra unei interpretări muzicale începe cu o citire a partiturii respectând indicațiile compozitorului. Aportul personal al interpretului vine în cadrul unor constrângeri stilistice, al unor parametri relativ stabili. Temperamentul interpretului, datele lui biologice, concepția lui asupra lucrării și, într-o anumită măsură, *persona* lui se vor manifesta într-un mod unic, individual. Știm și că există interpreți pentru care „fidelitatea față de text” este un deziderat sine qua non. Acest tip de interpreți realizează voit estomparea propriei persoane în fața presupusei voințe a compozitorului, ceea ce nu deranjează câtuși de puțin existența *personei* lor. Ar fi vorba, în acest caz, de dinamica *ego*-ului interpretului cu emanația acestui *ego*, *persona*. *Persona* se va supune imperativului de a căuta un deziderat superior: imaginea muzicală închipuită și proiectată în partitură de compozitor. Ca interpret, avantajul de a putea lucra cu compozitorul e imens; când compozitorul nu mai e în viață, partitura însăși și o anumită tradiție a interpretării indică o direcție pe care interpretul e liber să se exprime oricât de nuanțat. Originalitatea interpretării va depinde nu

¹ Auslander, „Musical Personae”, p. 102.

atât de *persona* lui, cât de combinația fericită dintre funcțiile psihicului descrise de Jung (senzorială, intuitivă, afectivă și intelectuală) puse în acțiune, precum și de stilul gândirii lui, cum se va deduce la sfârșitul acestei expuneri. Dacă opera ar exista doar ca să-i dea interpretului ceva de interpretat, creativitatea însăși ar fi redusă doar la funcția interpretativă a artistului. Or, creatorul ca arhetip precede interpretul. Sau, în nașterea sincretică a artelor, creatorul a fost și interpret.

Expresia personalității și expresia *personei*

Dacă în artele reprezentative – artele vizuale, dans și teatru – *mimesis*, imitația naturii, a domnit până relativ recent, în muzică și în poezie, capacitatea de a imagina ceva ce nu a existat înainte a fost și este motorul creației. „Schema” lui Auslander, în care opera și interpretarea există în principal pentru a-i permite *personei* interpretului să se manifeste, reflectă și ea mult discutata desacralizare a artei, cu accentul mutat întâi pe autor (proces manifest deja în Renaștere, ca ecou al gloriei poezilor-muzicieni din Grecia antică), apoi pe interpret, în epoci mai recente, cu accent pe masca impusă de așteptările publicului.

Tema întâietății expresiei personalității apare în secolul XV în Italia, și în proverbul toscan „*ogni pittore dipinge se*” („fiecare pictor se pictează pe sine”). Abia începând cu mijlocul secolului XVI, dictonul a devenit elogios, subliniind necesitatea originalității stilistice. În secolul XV, proverbul avea conotații negative – se folosea în sensul compulsiiei de a repeta deprinderi blamabile, sau de a fi ranchiunos¹. Leonardo da Vinci respinge conceptul *automimesis*-ului, considerând rațiunea superioară pulsiunilor².

¹ Frank Zöllner, „«Ogni pittore dipinge sè». Leonardo da Vinci and «automimesis»”, în *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989*, ed. Matthias Winner, VCH, Weinheim, 1992, p. 137-160, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/161/>.

² Vezi Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270*, trad. & ed. Heinrich Ludwig, Wilhelm Braumüller, Viena, 1882, §50 (*Treatise on painting, Codex Urbinas Latinus 1270*, trad. Philip McMahon, Princeton University Press, 1956, no. 74). Citat și în Zöllner, „«Ogni pittore dipinge sè». Leonardo da Vinci and «automimesis»”, p. 143; și în Edmondo Solmi, *Le Fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*, Loescher & C., Torino, 1908, p. 158.

Interesante sunt atât problematizarea expresiei personale în Renaștere, cât și atitudinea ostilă și psihanalizabilă a lui Leonardo față de automimesis. Zöllner propune, ca explicație, nevoia de autocontrol și de singurătate a lui Leonardo. Inflația personalității (termen jungian) artistului începând din Renaștere a dus, evident, la poziții ca cea prin care se consideră aportul interpretului ca fiind mai important decât cel al autorului.

Evident, în postmodernism a devenit laxă interdependența interpretării și normelor în mod tradițional „impuse” de însăși opera în chestiune: teatrul de regie – *Regietheater* – e un exemplu grăitor. Să nu uităm, totuși, că noțiunea *personei muzicale* analizate de Auslander e dedusă mai cu seamă din domeniul muzicii pop, pe care autorul îl cunoaște mai bine (și doar ca spectator!), sau din zonele unde interpretul e și compozitor. Auslander se delimitează și de Stan Godlovitch, autorul cărții *Musical Performance – A Philosophical Study*¹, pentru care interpretarea muzicală este o expresie a personalității (*self-expression*); dar personalitatea include și *anima*, iar pentru Auslander interpretarea pare a fi doar expresia *personei (self-presentation)*², ceea ce eviscerează actul artistic de importante zone ale psihicului uman. Nu e exclus ca Auslander să confunde noțiuni, în speță *persona* cu *sinele* – sau cu *eu-ul, Ich-ul* lui Freud –, ceea ce contrazice termenii fundamentali ai psihologiei analitice: structurile *ego*-ului conțin tendințe inconștiente, care implică și raportul cu idealul de sine – modelul de conduită care corespunde și exigențelor *supraeului*. În schimb, *Persona*, în sens jungian, e „intelectuală”, conștientă. Auslander se sprijină și pe ideile lui Erving Goffmann (1922-1982), sociolog, psiholog, scriitor american, enunțate în cărțile *The Presentation of Self in Everyday Life [Prezentarea Sinelui în viața cotidiană]*, 1956 (ediție revizuită în 1959), bazată pe observarea interacțiunii actorilor în teatru, și *Frame Analysis*, din 1974, care pune bazele acestei științe sociale multidisciplinare³.

¹ Vezi Stan Godlovitch, *Musical Performance – A Philosophical Study*, Routledge, Londra, New York, 1998.

² Auslander, „Musical Personae”, p. 103.

³ Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor Books, Doubleday Anchor Books, Garden City, New York, 1959 (ed. princeps: 1956); și *Frame Analysis: an Essay on the Organization of Experience*, Northeastern University Press, Boston, 1986 (ed. princeps: 1974).

Teoria *framing*-ului în sociologie; *keying* și *transforming*

Pentru Goffman, o experiență devine inteligibilă atunci când e percepută printr-o ramă, un cadru. Ramele sunt definite ca principii sociale ce guvernează evenimente pe care indivizii le internalizează ca structuri cognitive¹. Orice experiență e încadrată în rame cu multe straturi. (Apare de la sine paralela cu *mise-en-abyme*, termen preluat din heraldică și folosit de André Gide în critica literară. Vine în minte și pasajul din *În căutarea timpului pierdut*, de Proust, despre îndrăgostitul pentru care contează și tot fundalul, aureola din jurul persoanei care îl preocupă. E vorba aici tot de principiul înrămării.) Pentru Goffman, ramele „primare” sunt fundamentale; acțiunile din cadrul lor sunt „acte netransformate”. Goffman distinge două tipuri de rame: naturale (produse de evenimente exterioare omului) și sociale (produse prin acțiune umană).

Aplicând teoria lui Goffman domeniului interpretării muzicale, Auslander consideră muzica o ramă primară socială: a asculta un muzician care se produce voit în fața unui public este un act social. Nuanțările ramei primare – care este faptul de a emite sunete muzicale – abia urmează. Ele sunt punerea în cheie (*keying*) și alterarea (*transforming*). *Keying* – termen preluat din telecomunicații, care desemna inițial cheia la codul Morse – se poate referi la situațiile în care se petrece actul muzical: procesul studiului, exersării la instrument, predarea muzicii, repetițiile, demonstrațiile muzicale etc. *Transformarea* se referă la schimbarea destinației unui obiect, de exemplu transformarea unui cântec dintr-un musical într-o piesă instrumentală de jazz, prelucrări, orchestrații etc. Mixajul sunetului în concerte *live* e considerat de Auslander tot o alterare a evenimentului real la care publicul nu mai are acces direct. Auslander exemplifică principiul înrămării în interpretarea muzicală dând exemplul unui concert *live*. Alegerea acestuia (și nu a unei înregistrări, de pildă) e deja o punere în cheie, o formă a laminării actului muzical, suprapunerea unei noi rame peste rama primară, care e cea a actului muzical în sine. Înregistrarea din concert reprezintă o transformare, reascultarea ei este încă o

¹ Goffmann, *Frame Analysis*, p. 10, citat de Auslander, „Musical Personae”, p. 104.

laminare a ramei inițiale. Actul muzical este astfel pus într-o multitudine de paranteze¹.

Nu putem decât să fim de acord și cu ideea că dialogul uman e posibil prin puneri în ramă – referințe sociale, convenții de înțelegere a actelor omenești și a realității în general. Trebuie să înțelegem ce e o înregistrare ca să o putem discuta, așa cum, pentru a putea comenta un concert simfonic, trebuie să știm ce este un concert. În acest sens, ar putea fi edificatoare reacția unui tânăr inginer, fără vreo pregătire muzicală, ajuns din întâmplare la un concert simfonic de la Ateneu: văzând o orchestră care cânta sincron, frumos, un Concert brandenburgic de Bach, inginerul și-a exprimat nedumerirea față de necesitatea unui dirijor. Muzicianul de alături a înțeles atunci de ce o minimă punere în ramă, o elementară cunoaștere a convenției e necesară pentru înțelegerea actului artistic. Un nativ dintr-un trib Amazonian ajuns într-o sală de teatru nu va înțelege că acțiunea de pe scenă e o convenție, că e „pusă în rama spectacolului” și poate că va reacționa defensiv sau agresiv sau va înlemni de spaimă sau de mirare. Metafora, metonimia, aluzia, vorbirea indirectă, jargonul ș.a. sunt tot forme de „înțărâmare”, de alterare a unei forme primare. Ele au rol de măști, cum are și *persona* vizavi de *anima*, căci masca are două funcții principale: aceea de a camufla și aceea de a substitui.

Preocupat de manifestările exterioare ale *personei* artistului, Auslander eludează aspectele mai subtile ale actului interpretativ – dinamica *personei* cu *anima*, a semnului cu semnificatul ș.a. – și se concentrează aproape exclusiv pe cele sociale. Astfel, *frame analysis*, de regulă folosită în studiile comunicării, îi este utilă în diferențierea genurilor, hotărâtoare pentru validarea *personei* artistului. Punând interpretarea muzicală între „ghilimelele” ocaziei, genului, stilului, sau între „parantezele” clasificărilor, Auslander afirmă că muzica intră în viața cotidiană mult mai ușor decât alte tipuri de artă, în special mai ușor decât teatrul și că adesea viața intră în *performance-art* mai mult decât ar impregna arta viața². Or, pentru creator, lucrurile stau exact invers: aproape că nu există aspect al vieții care să nu fie procesat pentru a deveni, la un moment dat, produs artistic. Arta însăși devine subiect de inspirație: de atâtea ori, la ieșirea dintr-un muzeu de artă, oamenii din metrou apar ca o galerie de portrete, străzile și casele par

¹ Auslander, „Musical Personae”, p. 104-105.

² Auslander, „Musical Personae”, p. 105.

peisaje coborâte de pe pereții galeriilor, actul de a merge printre ele pare un soi de coregrafie fantastică ce așteaptă să fie tradusă în sunete, imagini, versuri, mișcare.

**Influența genurilor muzicale asupra *personei*.
Ritualuri scenice în muzica clasică. Studii de caz.**

Auslander sugerează că genurile și subgenurile muzicale sunt „laminări” ale actului muzical; considerând rock-ul *gen* muzical, iar hard-rock-ul, punk-rock-ul, rock-ul psihedelic etc. *subgenuri* (aici intervine ambiguitatea noțiunilor de *stil* și *gen*, adesea confundate), el insistă asupra punerii în ramă anticipate a fiecărei experiențe muzicale, pentru a elimina confuziile: așteptările la audiția unei piese de jazz sunt diferite față de cele de la piesele clasice. Astfel, încercările *cross-genre* pot crea neînțelegere și reacții eronate. Aplicând ideile lui Goffmann analizei faptelor muzical-scenice, Auslander analizează decorul, „rama” generală a unui concert-eveniment muzical protocolar, în care participanții sunt împărțiți în două echipe – interpreții și spectatorii, supuși unor convenții de atitudine sau de comportament care obligă la adoptarea unei *persona*. Cele două echipe trebuie să ajungă la un consens mutual, un *modus vivendi* satisfăcător pentru amândouă: interpretul are de efectuat un management al impresiei asupra spectatorului, care trebuie să accepte această impresie ca parte a realității interacțiunii. Astfel, întreg concertul devine un ritual care începe cu mult înaintea producerii sunetului. Pregătirea interpretului pentru eveniment ca și cea a spectatorului urmează niște norme comportamentale și vestimentare care cer manifestarea *personei*: orchestranții intră pe scenă cu o anumită atitudine sobră, într-o anumită costumație; publicul știe că nu va interacționa cu ei, nu va fredona, nu va fluiera, nu-i va interpela etc. Un anumit cod al conduitei e stabilit în concertele clasice, diferit de cel al concertelor rock sau de jazz. Convenția stabilește anumite așteptări, a căror satisfacere nu e garantată¹.

În ultimul timp, tot mai mult public se plânge de aplauzele dintre părți la concertele simfonice; oamenii obișnuiți cu ritualul concertului clasic deploră decăderea deprinderilor culturale. S-a văzut cum la Festivalul „Enescu” din 2023 se tot repetau aplauzele dintre părți sau cum o alertă telefonică a perturbat desfășurarea a două ore de muzică.

¹ Auslander, „Musical Personae”, p. 107.

Modul imperturbabil în care au reacționat muzicienii, dirijorul și orchestra, care au continuat să cânte, arată profesionalism și, în cheie psihanalitică, forța *personei* omului de scenă, care știe că trebuie să-și ducă până la capăt jocul, oricare ar fi împrejurările. Pe de altă parte, aplauzele dintre părți arată, în plan psihologic, o schimbare în *persona* colectivă a publicului, dar și o manifestare spontană a entuziasmului, a *animei*. Cert e că, în timp, se produc schimbări ale comportamentului colectiv, schimbări ale *framing*-ului, pregătite demult de încrucișările dintre genuri.

Vestimentația acceptată în concertele de jazz a pătruns în sălile filarmonicilor, la operă nu se mai merge în rochii lungi și smoching, ca în anii 1950-1960; rochia lungă a solistei clasice nu mai e obligatorie etc. Când, în anii 1980, un cântăreț și-a permis să pună un pahar de apă pe pian în concert pentru a traversa mai lesne ciclul *Winterreise* de Schubert, a făcut-o după îndelungi ezitări, în timp ce Thelonius Monk avea, de decenii, un pahar pe pian din care sorbea din când în când chiar în concertele din săli de vază. Când Yuja Wang a apărut în rochii foarte scurte, mulate și lucioase, cu tocuri imense, poate că lumea a fost șocată, dar vestimentația de discotecă a devenit parte din *persona* ei în asemenea măsură încât publicul ar fi dezamăgit să o vadă îmbrăcată în alt stil. Este evident că mersul, vestimentația, modul de a saluta publicul, comportamentul scenic, expresia feței, mimica și gestică fac parte din *persona* artistului și au impact asupra publicului. Și comportamentul din culise, după concert, atitudinea din timpul repetițiilor sau față de mass-media sunt manifestări care țin de *persona* artistului. Fracul sau costumul dirijorului sunt „echipamente expresive”, cum spune Auslander, alegeri menite să transmită o anumită imagine. Atitudinea atent-intimă a lui Charles Dutoit față de Martha Argerich e un rol asumat pe scenă, face parte din manifestările unei *persona* coerente, menite să sporească succesul la public.

Setting-ul (decorul) și influența lui asupra *personei*

Continuând aplicarea teoriei *framing*-ului la analiza psiho-socială a vieții de concert, Auslander preia ideile lui Goffman despre dinamica *setting*-ului – anume, a decorului în care se petrec evenimentele scenice și a *front*-ului, adică a fațadei personale construite de interpret. Ei remarcă faptul că sălile de concert simfonic și catedralele au dimensiuni și o solemnitate care impun respect, în timp ce în barurile în care se

cântă jazz domnește o atmosferă intimă care predispune la interacțiunea interpreților cu publicul. Alegerea unor ambianțe inedite pentru anumite tipuri de muzică (pop în săli protocolare, clasică în spații neconvenționale) a contribuit și continuă să servească ștergerii granițelor dintre convenții. În privința „fațadei”, Goffman distinge două tipuri de „semne” – fixe (rasa, sexul) și mobile (expresia feței). În rădăcinarea semnelor fixe în psihicul colectiv a dat naștere unor prejudecăți: o vreme, muzicienii de jazz albi erau priviți cu suspiciune, ca și muzicienii afro-americani în genul clasic; cunoaștem această situație și din ideile peconcepute despre femeii-chirurg, femeii-pilot, femeii-dirijor. Azi, la 17 ani după publicarea studiului lui Auslander, realitatea e mult schimbată și femeii-dirijor nu mai sunt rare, cum nu mai e insolită nici migrarea aceluiași artist prin diferite genuri, stiluri și domenii interpretative. Faptul că maniera interpretului poate diferi de la o ocazie la alta, depinzând de repertoriu, gen, pretext interpretativ, e văzut de Goffman nu ca o expresie a personalității interpretului, ci ca un „set de stimuli meniți să atragă atenția asupra rolului interactiv pe care acesta intenționează să-l joace în împrejurarea dată”¹.

De fapt, articolul lui Auslander explică situații și stări ale lucrurilor cu care artiștii înșiși sunt atât de obișnuiți încât nici nu le observă – pentru ei sunt subînțelese. Toți interpreții știu că unii dintre ei au o mimică exagerat de „expresivă” în timpul interpretării muzicale, iar că alții rămân impassibili. În categoria „semnelor” mobile intră, de pildă, tendința spre mimică excesivă a cântăreților folk, expresiile extrem de dramatice care însoțesc interpretarea. Dramatizarea, spune Auslander, contribuie la idealizarea interpretului de către spectatori².

Schimbările *personei* – cauze. Stilul – abordări.

Stilul ca manifestare a *personei*.

Studii de caz. Problema autenticității. *Meta-persona*.

Există, așadar, o *persona* colectivă a muzicienilor de jazz cool care manifestă sobrietate, atitudine detașată, a tenorilor, a chitariștilor etc. Descrierea pe care Auslander o face „*guitar-face*”, feței de chitarist, preluată de la Godlovitch, e deosebit de amuzantă: este consemnat un repertoriu întreg de expresii, de la „suferință, posesie satanică, la uimire

¹ Auslander, „Musical Personae”, p. 107-108.

² Auslander, „Musical Personae”, p. 111-112.

în fața propriei virtuozități”; aflăm și alte atribute, ca „mersul legănat, statutul de *sex-symbol*, spiritualitatea și stoicismul”¹. În Conservatoarele anilor 1940-1990 se știa că studentele de la canto se îmbrăcau altfel decât colegele de la instrumente: erau foarte elegante, purtau pantofi cu tocuri, veneau la cursuri totdeauna frumos coafate și machiate, în timp ce colegele instrumentiste păreau mai puțin dichisite. Și aici poate fi vorba de o *persona* dictată în parte de scena de operă, de rolurile din teatrul muzical și de statutul de divă, care obligă la altă ținută decât cea a instrumentiștilor care muncesc cu mâinile, ca sculptorii și chirurcii. Se impune aici comparația cu mentalitatea antică grecească: poeții și cântăreții erau văzuți ca mesageri ai zeilor, în timp ce pictorii și sculptorii erau văzuți ca meseriași, lucrători manuali. Cu toate acestea, în timp, și mentalitatea antică s-a schimbat. Instrumentiștii câștigători ai concursurilor Panathenaia erau recompensați generos².

Transformările statutului și implicit ale *personei*, spune Goffman evocat de Auslander, sunt favorizate de transformarea genurilor muzicale. În acest sens, ar exista trei tipuri de schimbări: „mișcarea laterală” de la o poziție la alta, într-un cadru și moment anume, artistul păstrându-și identitatea stilistică (e vorba aici mai ales de schimbarea numelui, impusă adesea de impresari), trecerea de la un cadru la altul, de pildă de la country la rock, de la jazz la jazz-rock (dar muzicianul vede doar o evoluție stilistică, precum în cazul lui Miles Davis) și „schimbări în același cadru” care sunt, de fapt, tot evoluții stilistice. Acolo unde sociologul vede „mișcări între situații-cadre”, esteticianul, istoricul de artă și artistul însuși percep migrație de la un stil la altul, evoluție, asimilarea unor noi tendințe, autodepășire sau, uneori, restricționare a limbajului artistic. Desigur, schimbările drastice stilistice între, să zicem, perioada arhaică și cea clasică în Grecia antică se explică și social-economic; schimbarea idealului de expresie între clasicism și elenism se justifică și prin evenimente istorice, dar artistul, din interiorul meseriei, e frapat în primul rând de schimbarea stilistică în sine, de modalitățile în care forma va susține conținuturi asemănătoare sau noi.

¹ Auslander, „Musical Personae”, p. 112.

² Vezi „The Olympic Games in Ancient Greece. Information for Teachers”, The British Museum, https://www.britishmuseum.org/sites/default/files/2019-09/british_museum_olympic_games.pdf; și site-ul „Ancient Olympics”, http://ancientolympics.arts.kuleuven.be/rings_eng.html.

Și aici ajungem la stil. Ce este stilul? Este el o manifestare a *personei* artistului? În celebrul său eseu *Style* din 1962, în încercarea de a defini stilul, istoricul și teoreticianul artei Meyer Schapiro consemnează anumite trăsături constante ale expresiei în arta unui individ sau a unui grup. Pentru arheolog, stilul are funcție pragmatică – poate ajuta la localizarea și datarea unui artefact; stilul devine, astfel, un diagnostic. În mod asemănător, psihologul va diagnostica un individ în funcție de constanța manifestărilor lui caracteristice. Istoricul de artă va pune accentul pe corespondențele stilistice dintre epoci, va aborda problematica formării și schimbării stilurilor; filosoful și istoricul culturii vor vedea în stil o manifestare a culturii ca întreg, ca semnul unității unei epoci; criticul va sublinia sensul normativ al stilului, va recunoaște în el și o măsură a realizării artistului. Ca istoric al artei, însuși Schapiro definește stilul astfel:

„mai presus decât orice, un sistem de forme cu calitate și expresie semnificativă, prin care personalitatea artistului și perspectiva largă a unui grup sunt vizibile. Este, de asemenea, un vehicol al expresiei în cadrul grupului, comunicând și stabilind anumite valori ale vieții religioase, sociale și morale prin sugestivitatea emoțională a formelor. Este și un teren comun cu ajutorul căruia inovațiile și individualitatea unor anume opere poate fi măsurată”¹.

Evident, Schapiro are în vedere stilul unor anumite perioade, în anumite societăți. Ce se întâmplă dacă vorbim de stilul unei anumite persoane, al unui anumit creator sau interpret, pornind de la afirmația contelui de Buffon „*le style c’est l’homme*”? Îi putem atribui stilul *personei* artistului? În ce măsură *persona* marchează stilul cuiva? Cu alte cuvinte, stilul este deliberat sau spontan? Când devine marcă a interpretului sau a creatorului? Și în ce măsură reflectă *anima* lor? Apoi, putem aplica *personei* definițiile stilului date de Schapiro? Empiric, stilul apare ca rezultatul unor încercări repetate de a crea, în care porniri spontane – le putem atribui *animei* – sunt evaluate, filtrate, selectate și consolidate de conștiință, într-un mod asemănător formării *personei*. Odată găsit un stil care corespunde unor năzuințe și preferințe

¹ Meyer Schapiro, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society (Selected Papers, vol. 4)*, George Braziller Inc, New York, 1994, p. 51-52.

personale – mai ales dacă este validat de public, dacă are succes –, artistul este tentat să-l mențină, exact cum își păstrează *persona*.

Ne putem întreba și dacă stilul maschează adevăratele mișcări ale *animei* sau, dimpotrivă, le exprimă. La Van Gogh, de pildă, se poate vedea o schimbare drastică între perioada din Nuenen și Antwerp (1883-1886), când pictează realist în culori pământii, și lucrările făcute la Paris, începând din 1887, când inovează coloritul și pensulația și își dezvoltă stilul specific. Cunoscând biografia lui Van Gogh, e greu de suspectat la el predominanța *personei* asupra *animei*, elaborarea conștientă a unui stil de succes, mai ales că acesta nu i-a venit în timpul vieții. Mai degrabă, contactul cu arta altor pictori parizieni ai epocii și practica în sine au contribuit la schimbarea stilului său. După Goffman și Auslander, ar fi vorba de „schimbarea cadrului”, pentru istoricul de artă e evoluție.

Dar Mondrian, care trece de la realism la quasi-expresionism și apoi, treptat, la non-figurativ? În cazul lui, dinamica *persona-anima* este deosebit de interesantă: un soi de ascetism protestant decelat în opțiunea stilistică redusă la culori primare, non-culori și forme geometrice pure – aparent, manifestarea unei *persona* asumate – e contrabalansat de pulsuni ale *animei* care se manifestă în preferința pentru jazz, care numai ascetic nu e. În recenta biografie *Piet Mondrian: A Life*, din 2022, Hans Janssen contrazice viziunea consacrată a ascetului cu imaginea unui om plin de viață, căruia îi plăceau compania feminină, mâncarea bună și plimbările cu bicicleta¹. Putem considera stilul de maturitate al lui Mondrian, cel care a pus bazele abstracției geometrice, o formă de manifestare a *personei*, în contradicție jungiană cu *anima* lui?

Dar ce putem spune despre artiștii versatili, de tipul lui Stravinski sau Picasso, gata să absoarbă tot ce e nou, pentru a produce capodopere proprii? În ce măsură schimbările stilistice ale lui Picasso reflectă schimbările *personei* lui artistice? Aparent, *persona* lui Picasso era constantă. Trebuie spus aici că mult mai importantă decât *persona* vizibilă, cea care se manifestă prin comportament social, stil vestimentar și excentricități, pare a fi *persona* răspunzătoare de constanța sau versatilitatea stilului. Deși stilul artistului pare a fi elaborat tocmai prin

¹ Hans Janssen, *Piet Mondrian: A Life*, Ridinghouse / Kunstmuseum den Haag, 2022. Vezi și Terence Trouillot, „10 Facts That Change the Way You See Piet Mondrian, from His Inventive New Biography”, *Artnet*, 3 iulie 2017, <https://news.artnet.com/art-world/piet-mondrian-new-biography-1007222>.

dinamica *animei* cu *persona*, dar și din stilul gândirii lui, produs de activitatea subeurilor, cum vom vedea mai jos, stilul se naște și în raport cu publicul, cu spectatorul, căci orice artist, chiar în intimitatea creației, se adresează unui public virtual. Un caz-limită este Salvador Dali, al cărui stil e legat de vis, deci de inconștient, de imaginația spontană și care și-a construit conștient o *persona* atipică de mare succes.

O dinamică interesantă a celor două realități psihice complementare se poate decela și în interpretările de maturitate ale lui Emil Ghilels și ale lui Sviatoslav Richter, unde frapează mici detalii revelatoare: simți la apolinicul Ghilels, în *crescendo*-uri către culminații, o nerăbdare care se manifestă în agogică și care îi contrazice reputația perfecte stăpâniri de sine. La vulcanicul și imperfectul Richter, momentele de acest tip sunt realizate, surprinzător, cu o voință de fier. Să fie aici o manifestare a *animelor* lor, opuse *personei* fiecăruia, așa cum observă Jung la alte persoane?

Dar muzica lui Boulez, în care adesea *anima* pare a fi obnubilată de *persona*? Ce se întâmplă cu *persona* artiștilor multilaterali – a dirijorilor-compozitori, a interpreților care produc și clasic și jazz, a balerinilor care dansează și clasic și modern? Considerând aparența (care include și vestimentația) un simptom important, Auslander găsește că artiștii polivalenți au tendința să-și separe *personele*: unii apar în costume diferite în funcție de ocazie, alții, ca David Amram, nu amestecă stilurile în același disc, ceea ce pentru un muzician profesionist nu e decât semnul unei demarcări stilistice firești¹. Totuși, s-a putut vedea Friedrich Gulda cântând Mozart în costumația cu care improviza jazz – cămașă colorată și tichie pe cap; desigur, acest fapt s-ar putea explica și prin dorința pianistului de a șterge granițele dintre diferitele lui ipostaze.

Auslander consideră că artiștii multilaterali au o *meta-persona* care acoperă, ca o umbrelă, multiplele roluri pe care aceștia le asumă public, în funcție de împrejurarea artistică². Aici are dreptate, pentru că există o continuitate între diferitele ipostaze pe care același artist le asumă, o coerență asigurată și de participarea *animei* și de limitele biologice. Un actor explica de ce, oricât de diferit ar fi în roluri cât se poate de felurite, anatomia lui, caracteristicile fizice îi limitează numărul efectelor posibile: o mână de o anumită lungime va produce un anumit tip de gesturi. (Dar chiar și aceste limite s-au văzut depășite de actori

¹ Auslander, „Musical Personae”, p. 116.

² Auslander, „Musical Personae”, p. 116.

care deveneau absolut de nerecunoscut.) Și, vorbind despre actori, nu putem să nu consemnăm un fapt banal: există actori care se joacă mereu pe ei înșiși, oricare ar fi rolul, și sunt convingători prin forța personalității lor, cum există și actori cu o *persona* atât de flexibilă, încât reușesc să se identifice de fiecare dată cu alt personaj. În interpretarea muzicală, o personalitate foarte puternică, originală, își va pune amprenta pe orice piesă interpretată, oricare ar fi stilul acesteia, dar afinitățile vor juca și ele un rol. Glenn Gould e mai convingător în Bach decât în Mozart, Bernstein poate să placă mai mult în Mahler decât în Ravel. Se mai spune uneori că un interpret ar fi mai „autentic” în cutare repertoriu; dar ce înseamnă „autentic”? Autenticitatea presupune o fidelitate față de sine, o sinceritate în interpretare, asupra căreia Auslander nu își asumă competența judecății proprii. El îl citează pe Simon Frith, care consideră că „sinceritatea [...] nu poate fi măsurată căutând ce e în spatele interpretării; dacă suntem emoționați de un interpret, ne mișcă ceea ce auzim și vedem în imediat”¹. Într-o anumită măsură, așa este: publicul e impresionat de impactul direct al interpretului. Totuși, în muzică, mai mult decât în alte arte, falsul se simte nu numai la nivelul înălțimilor sunetelor. Fiind un domeniu care atinge în modul cel mai direct afectivitatea umană, receptorul sensibil va percepe intuitiv poza, afectarea, neconcordanța adevărului interior cu pretenția la el.

Talentul. Relevanța pentru interpret a studiilor despre *persona*.

Există o doză de inefabil în acest proces; e nevoie de intuiție, de inteligență emoțională și de experiență umană pentru a putea decela falsul în atitudine și dezacordul dintre ce este omul și ce pretinde a fi. În acest sens, o anumită *persona* poate fi mai convingătoare decât alta, o opțiune interpretativă mai reușită decât alta. Iar în ce privește creația, care este aportul talentului și ce este talentul? În arta actorului, talentul sare în ochi și prin capacitatea de a părea „autentic” – un actor care pare „ca în viață” fură show-ul. În interpretarea muzicală, virtuozitatea, coerența, originalitatea opțiunilor țin și de talent și de măiestrie, dar în creație? Cum se măsoară talentul? Ușurința e un criteriu, dar nu

¹ Simon Frith, *Performing Rites – On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, p. 215; citat de Auslander, „Musical Personae”, p. 112.

singurul. Autenticitatea – noțiune greu de definit, lipsind referința absolută –, imaginația și disponibilitatea, numite adesea „inspirație”, capacitatea de sinteză, fulguranța, profunzimea gândirii și a simțirii, intuiția și manevrarea senzației, combinațiile cele mai neașteptate dintre acești factori și alte criterii, probabil, ajută să conturăm noțiunea de talent, care, evident, are un grad de transcendență. Dacă Auslander și autorii la care face referință se ocupă cu o anumită detașare, obiectivitate a *outsider*-ului în special de aspectele sociologice ale *personei* muzicianului-interpret, un factor important fiind și acțiunea publicului asupra formării și menținerii constanței *personei*, din interior lucrurile se văd un pic altfel. Pentru interpret, problematica *personei* nu are aceeași relevanță. Important, pentru el, e praxisul. *Persona* evidentă, masca socială, și-o va construi în mare parte conform *feedback*-ului primit de la profesori, mentori, public, critici. În interpretarea muzicală propriu zisă, va fi mai preocupat de ce are de făcut, concret, în fiecare moment al interpretării. În teatru și în zona teatrului muzical, desigur, rolul asumat îl va preocupa: artistul îl va gândi și îl va crea. Iar în ceea ce privește specific interpretarea instrumentală a muzicii clasice, problematica *personei* poate interesa în special în pedagogie și în critică. Un profesor de interpretare muzicală va căuta să modeleze imaginea de sine a discipolului, va veghea asupra posibilei inflații a personalității acestuia, va căuta să dezvolte calitățile celui pe care e merit să-l ajute și să-i atenueze hibe. Dacă o va face ținând cont sau nu de teoria *persona-anima* sau pur și simplu bazându-se pe talentul său pedagogic, pe inteligența sa emoțională, pe empatie, pe cunoștințele și experiența pedagogică, pe propria sa competență în interpretare – rămâne tot la latitudinea jocului dintre factorii care constituie psihicul uman. Criticul muzical cunoscător al psihologiei umane, conștient de raporturile ei cu rezultatul unei interpretări, va fi favorizat față de cel care știe doar repertoriu și istoria muzicii.

**O teorie alternativă: tipurile de gândire și subeurile personalității.
Definiții ale gândirii.**

O teorie alternativă celei a lui Jung și foarte utilă în practica pedagogică precum și în analiza și auto-analiza interpretării scenice este cea elaborată de Terente Robert și Sorin Vieru, în cartea *Riscul gândirii*. Cei doi autori, unul matematician, celălalt filosof, logician și ocazional poet, analizează gândirea și construiesc un sistem al personalității care

poate rivaliza, fără tăgadă, cu cele „clasice”. În „Preludiul” cărții sunt definite, sub forma unor întrebări, ființa (individ și colectivitate) și șase ipostaze ale gândirii: filosofia, logica, matematica, psihologia, știința naturii și politica.

„1.2.1. Să numim filozofie gândirea care încearcă să cuprindă totul în una, unul în toate, încearcă să se cuprindă pe sine însăși – către acolo se îndreaptă, de acolo pornește – și care astfel ajunge să se certe cu sine, să se împace cu sine, să certe lumea odată împăcată cu sine.

1.2.2. Să numim logică gândirea ce nu admite conflicte – sau nu vrea să știe de ele? – decât extra-muros. Uneori poticnită, alteori energizantă, dintotdeauna bătrână, câteodată întinerită, zburătoare fără aripi, necruțătoare fără răutate [...]

1.2.3. Să numim matematică gândirea care pornește de la Pitagora, a avut o bună întâlnire cu Arhimede și una proastă cu Napoleon, l-a scos din minți pe Cantor, îi deranjează pe mulți și promite altora multe? [...]

1.2.4. Să numim psihologie gândirea care se caută și se găsește pe sine, când se caută nu se găsește, când se găsește nu se recunoaște, când se recunoaște, adoarme? Evazivă, evazionistă, activă și excesivă, are ea ori nu are o bună întâlnire cu filozofia, logica și matematica? [...]

1.2.5. Să numim știință a naturii gândirea neliniștită și neidolatră, de trei veacuri în permanentă ofensivă și în permanentă pendulare între observație și ipoteză? [...]

1.2.6. Ce vom numi însă politică? Să numim politică arta de a domina? Sau să numim politică gândirea care nu vrea să cucerească toată lumea (adică adevărul), nici concretul (adică utilul), ci doar binele – la care, eventual, să anexeze frumosul?”¹

Aceste întrebări sunt explicitate prin note și comentarii la „Preludiul”, unde foarte interesantă e și conturarea limitelor tipurilor de gândire non-conservativă și non-reacționară. Filosofia, de pildă, năzuiește dintotdeauna la autosuficiență dar nu reușește să-și pună propriul statut în joc. „Totul în filozofie se rotește în jurul înființării și ieșirii din ființă a ceea ce este ori stă să fie. Apetitul pentru tot și toate al filozofiei au făcut din ea, tradițional, un mijloc ancilar al

¹ Terente Robert & Sorin Vieru, *Riscul gândirii*, Humanitas, București, 1990, p. 11-13.

totalitarismelor”¹. Științele naturii sunt născute din neliniște și din respingerea idolatriei:

„nimic să nu rămână neexplicat și mai ales neacuzat, nicio aparență luminoasă să nu întunece obscura esență; nicio dezordine să nu subordoneze ascunsă ordine frumoasă a lucrurilor, nicio întrebare cu miez (trimițând la cauze, naturi și ordine) să nu rămână fără răspuns, nicio datorie de a da răspuns (la ceea ce în genere admite răspuns) să nu rămână neonorată [...] A înțelege înseamnă a-ți asuma răspunderea pentru lucrul cunoscut, a-ți însuși ethosul său. [...] desigur că știința naturii înțelege multe lucruri, dar nu tot ce descrie, modelează și fructifică ne aduce la starea de complicitate fericită cu lucrurile firii și în starea de responsabilitate cerută de ethos.”²

Sunt puse similar în discuție cele șase tipuri de gândire evocate la începutul *Introducerii-Preludiu*.

Modalitățile gândirii. Cultura ca îngrijire a gândirii.

În Capitolul „Gândirea comună: grija, îngrijorarea și îngrijirea”, sunt detaliate cauze și mecanisme ale gândirii – din pricina spaimei sau a grijei instinctive, adică a instinctului de supraviețuire, ființa a început să-și îngrijească gândirea, ajungând la starea de grijă: „sursa grijei este îngrijorarea, sursa îngrijorării este responsabilitatea, sursa responsabilității este nevoia de îngrijire. Lucrurile se află în cerc și, așa cum stau, stau admirabil”³. Cultura este văzută ca formă primordială a îngrijirii gândirii. Autorii deosebesc gândirea comună de cea specializată, gândirea satisfăcătoare de cea nesatisfăcătoare și pun problema relației gândirii cu sentimentele. Stările de grijă și îngrijorarea gândirii sunt „colorate” de *sentimente* – care sunt „interpretări ale unor expresii (și situații care exprimă) și care pot fi de-a dreptul măsurate. [...] Sentimentele conțin gânduri, gândurile sunt colorate de sentimente [...]”⁴. Spre deosebire de îngrijire, care este gândire pură, separată de sentimente și emoții, grija, „chiar distanțată de sentiment, este iradiată

¹ Robert & Vieru, *Riscul gândirii*, p. 17.

² Robert & Vieru, *Riscul gândirii*, p. 21-22.

³ Robert & Vieru, *Riscul gândirii*, p. 31.

⁴ Robert & Vieru, *Riscul gândirii*, p. 41.

de acesta – fie în spectrul vizibil, [...] fie în afara acestuia, când sentimentele refuză să se manifeste ca atare, fiind preluate de o parte ascunsă din noi înșine, de un subeu al eului ființei umane”¹.

Teoria subeurilor; efectele combinațiilor lor asupra stilurilor de gândire

Teoria subeurilor apare în capitolele „Gândirea comună: o tentativă de a-i inspecta culisele și „Inspectarea culiselor (continuare)”, scrise sub formă de dialog al celor zece gândiri: *ofensivă, evazionistă, evazivă, fluidă, chibzuită, relativ lucidă, cuminte, leneșă, modestă și gândirea fără calificativ* – „cea chinuită de vital, de pofte, răzvrătiri, exaltări, depresii, bucurii și dureri efemere, care nu tolerează nici grija, nici îngrijorarea, cu atât mai puțin vreo afiliere”². În acest dialog extrem de viu sunt discutate *sinele*, ca parte a pregândirii, schimbul (de substanțe cu mediul natural și de informații cu mediul social) ca trebuință fundamentală a ființei și se conturează cele patru *subeuri* ale eului.

Eul, intersectat cu *sinele*, are o zonă comună cu *subeul ascuns* (intersectat și el cu *sinele*). *Subeul ascuns* e un fel de parte primordială a personalității, responsabilă cu activitatea de autoconservare (să o numim îngrijorare, poate și grijă, stare permanentă) dar și cu mecanismul reprimării descris de Freud. Subordonate acestuia, apar *subeul autor, subeul actor și subeul regizor*. *Subeul autor* este cel responsabil cu creativitatea, imaginația, este gândirea – sau partea personalității – care produce noul. *Subeul actor* este cel care pune în act gândirea, este actor-operator, iar *subeul regizor*, apărut din necesitatea de a ghida sau de a ține în frâu actorul, este legat de mentalitate și cultură. Din raporturile și interacțiunile *subeurilor* sunt deduse stilurile gândirii – „felul de a fi al acesteia, predominanța preocupărilor (sursa de griji, felul de a răspunde, prin îngrijire) și nepăsărilor, raportarea gândirii la ființa purtătoare, «distribuția accentelor», felul în care gândirea își înțelege situația, afilierile, perspectivele, posibilitățile”³.

În tabelul oferit de *gândirea relativ lucidă* (prin dialog, tipurile de gândire capătă statut de personaje) la pagina 78 se poate vedea ce stiluri de gândire produc ipostazele și combinațiile *subeului autor*, celui

¹ Robert & Vieru, *Riscul gândirii*, p. 41-42.

² Robert & Vieru, *Riscul gândirii*, p. 51-52.

³ Robert & Vieru, *Riscul gândirii*, p. 48, subcapitolul 2.1.

ascuns (denumit și „paznic”), *subeurilor actor* și *regizor*. Astfel, dacă toate patru subeurile sunt puternice, stilul gândirii va fi ofensiv; dacă toate patru sunt slabe, stilul va fi amorf; dacă *subeul autor* și *subeul actor* sunt slabe, iar celelalte, *subeul ascuns* și *regizorul* sunt tari, stilul gândirii devine de „elev model”. (E limpede că lipsa creativității și imaginației și a capacităților de exprimare și/sau de acțiune vor lăsa să lucreze mecanismele de apărare, de conservare și de organizare și va rezulta un model de gândire *studios*, aplicat, fiind slabe atât sursa de idei cât și capacitatea de a le exprima.) Următoarele stiluri ale gândirii apar în tabelul propus, ca rezultate ale combinațiilor și ale forței subeurilor: *ofensiv* (când toate subeurile sunt puternice), *evazionist* (cu actor slab), *evaziv* (cu regizor slab), *fluid* (doar cu autor și paznic puternici); dacă numai *subeul ascuns* este tare iar celelalte sunt slabe, stilul va fi *ipocrit*. (Bineînțeles, unde nu e nici imaginație, nici putere de exprimare/acțiune, nici regie, dar primează instinctul de autoapărare și zona reprimărilor, gândirea va mima gândirea.) Când *subeul autor* e tare iar celelalte subeuri sunt slabe, apare *gândirea fără calificativ*, cea dominată de pulsuni care nu se supun niciunei regii, niciunui instinct de autoconservare și nu reușesc nici să fie bine exprimate de *subeul actor*. Când *autorul*, *paznicul* și *actorul* sunt slabi dar *regizorul* e tare, gândirea va fi *amabilă*. Combinațiile subeurilor produc și stilurile gândirii *chibzuite* (cu *paznic* slab), *relativ lucide*, *cuminți*, *leneșe*, *neastâmpărate*, *modeste*, *mâhnite* (aici doar actorul e tare) și *amorfe*. Cartea explorează și probleme ale gândirii colective, ale gândirii empirice și artistice, cele două din urmă fiind dominate de *subeul autor*. Gândirile religioasă, filozofică, politică, științifică, matematică, istorică, economică, precum și praxisul și multe alte aspecte conexe sunt și ele investigate.

Persona ca produs al subeurilor

Problema stilului, care revine mereu, a fost abordată și de alți iluștri precursori: dacă Meyer Schapiro a definit-o în plan formal și social, Georges-Louis Leclerc, conte de Buffon, căruia i se atribuie dictonul „le style c’est l’homme”, a definit stilul astfel: „stilul nu e decât ordinea și mișcarea ce se pun în gânduri” („Le style n’est que l’ordre et le mouvement que l’on met dans ses pensées”)¹. Deși nu se referă la

¹ Buffon, *Discours sur le style*, Paris, Lecoffre fils, 1872 (ed. princeps: 1753), p. 15, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k937176g/f21.item#>.

stilul gândirii ci la raporturile dintre gândire și expresia ei literară, contele de Buffon vede limpede că stilul nu ține doar de formă ci, mai ales, de raporturile acesteia cu conținutul ideatic, cu gândirea.

Cum se intersectează modelul subeurilor, oferit de Terente Robert și Sorin Vieru, cu problematica jungiană a *personei*? Din punctul nostru de vedere, *persona* apare ca un produs al celor patru *subeuri*: al celui *ascuns*, din nevoia protejării ființei, al *subeului autor*, cel care inventează o imagine pe care *subeul regizor* o va ajusta ghidând, eventual moderând pornirile *subeului actor*, care o prezintă publicului, în sală de concert sau acasă. Eul include *persona*, *sinele* are tangențe cu ea. În praxis, gândirea care se autoanalizează, gândirea psihologică, cea pedagogică, cea critică, cea politică – toate, *gândiri specializate* – vor opera ținând, stimulând *subeul autor*, activând când *subeul actor*, când *subeul regizor*, spre satisfacția *subeului ascuns*, *paznicul* personalității. Așadar, *persona* este modelată în grade diferite de cele patru subeuri, acțiunea principală revenindu-i *subeului regizor*. Pentru artiști-interpreți, sistemul e cu atât mai util, cu cât (auto)diagnosticul unei deficiențe la nivelul *subeului actor* (inhibiție sau, dimpotrivă, histrionism sau chiar exhibiționism exagerate – cazul lui Fazil Say) poate duce la compensarea deficienței prin stimularea conștientă a *regizorului* interior. Invers, excesul de regie, care poate provoca impresia de fals, de ipocrizie în contactul cu publicul și în general cu semenii, poate fi combătut dezvoltând *actorul* interior. Un slab *autor* interior e mai greu de compensat, dar se poate spera remedierea măcar parțială a acestei stări de lucruri prin stimularea imaginației în contact cu cultura, printr-un anumit tip de educație. Rămâne misterioasă problema talentului. În mare parte însă, o posibilă cheie a succesului în relațiile interumane este buna coabitare a *subeului actor* cu *subeul regizor*, a *subeului autor* cu *subeul ascuns*. Ca mască, *persona* se opune cumva adevărului, îl camuflează și îl substituie cu un provizorat susceptibil de ipocrizie, de creație preconștient sau semi-conștient interesată. În măsura în care arta ar fi creație dezinteresată iar *persona* ar fi un produs în parte „interesat” al psihicului uman, se poate crea, în anumite tipuri de gândire, o disonanță cognitivă care va putea fi eliminată prin ideea coexistenței contrariilor. Finalmente, comentariul pe care Terente Robert și Sorin Vieru îl fac psihologiei rezumă și condiția studiului *personei*:

„Problema este de a detașa din rândul forțelor esențiale ale omului, acelea pe care el le interiorizează sub formă de impulsuri, efecte, idei, valori, scopuri, decizii și sensuri, tot bagajul muabil, disponibilitățile, rutinele și avânturile inovative care s-ar numi «software» dacă bietul ins ar fi fost un «hardware». Și același lucru, la nivelul comunităților de inși sau al altor dihanii.”¹

Adaug că, dacă n-ar exista arta, literatura, problematica *personei* s-ar vedea restrânsă – *cuminte, relativ lucid, studios, amabil și poate ipocrit* – doar la raporturile insului cu societatea, la marketing, la procesul angajării în diverse instituții, la *user experience design* și alte domenii practice, în timp ce raporturile cu sinele și cu alteritatea – în sensul epurat de pragmatism – ar rămâne în negura necunoașterii.

BIBLIOGRAFIE

- Auslander, Philip, „Musical Personae”, *The Drama Review*, vol. 50, nr. 1, 2006, p. 100-119.
- Buffon, Georges-Louis Leclerc, conte de, *Discours sur le style*, Paris, Lecoffre fils, 1872 (ed. princeps: 1753), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k937176g/>.
- Cone, Edward T., *The Composer's Voice*, University of California Press, Berkeley, 1974.
- Cook, Nicholas, „Between Process and Product: Music and/as Performance”, *Music Theory Online*, vol. 7, nr. 2, aprilie 2001, <https://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>.
- Fairchild, Charles & Marshall, P. David „Music and Persona – An Introduction”, *Persona Studies*, vol. 5, nr. 1, 2019, p. 1-16.
- Frith, Simon, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.
- Godlovich, Stan, *Musical Performance*, Routledge, Londra, New York, 1998.
- Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday Anchor Books, Garden City, New York, 1959.
- Goffman, Erving, *Frame Analysis: an Essay on the Organization of Experience*, Northeastern University Press, Boston, 1986 (ed. princeps: 1974).
- Janssen, Hans, *Piet Mondrian: A Life*, Ridinghouse / Kunstmuseum den Haag, 2022.
- Jung, Carl Gustav, *Mysterium Coniunctionis* (vol. 14 în *The Collected Works of C. G. Jung*), ed. & trad. Gerhard Adler & R. F. C. Hull, Princeton University Press, Princeton, 1977.

¹ Robert & Vieru, *Riscul gândirii*, p. 21.

Jung, Carl Gustav, *Tipuri psihologice*, trad. Viorica Nișcov, Humanitas, București, 1997.

Lawson, Thomas T., *Carl Jung, Darwin of the Mind*, Karnac, Londra, 2008.

Robert, Terente & Vieru, Sorin, *Riscul gândirii*, Humanitas, București, 1990.

Schapiro, Meyer, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society (Selected Papers, vol. 4)*, George Braziller Inc, New York, 1994.

Trouillot, Terence, „10 Facts That Change the Way You See Piet Mondrian, from His Inventive New Biography”, *Artnet*, 3 iulie 2017, <https://news.artnet.com/art-world/piet-mondrian-new-biography-1007222>.

Zöllner, Frank, „«Ogni pittore dipinge sè». Leonardo da Vinci and «automimesis»”, în *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989*, ed. Matthias Winner, VCH, Weinheim, 1992, p. 137-160, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/161/>.

***, „The Olympic Games in Ancient Greece. Information for Teachers”, The British Museum, https://www.britishmuseum.org/sites/default/files/2019-09/british_museum_olympic_games.pdf.

***, „Ancient Olympics”, http://ancientolympics.arts.kuleuven.be/rings_eng.html.

SUMMARY

Lena Vieru Conta

Some aspects of the *persona* concept in the analysis of artistic creation and musical performance

The present research aims to bring back to attention some psychological aspects neglected in recent studies on the musical *persona*, studies that focus mainly on the sociological analysis of external manifestations. Since the concept was developed by C.G. Jung, it is also appropriate to consider the mental processes specific to artists, seen from within their practice.

After a brief recapitulation of the concepts of *persona*, *anima*, *inner self*, *ego* as formulated by C.G. Jung, the critical analysis of Philip Auslander's study "Musical Personae" (2006) becomes an opportunity to complete the aspects of the performer-score and performer-audience relationship with reflections on the performer's fidelity to the image desired by the

composer, on the originality of the performance as a product of certain components of the psyche, on the archetypal anteriority of the author over the performer.

The theory of *framing* in sociology, the idea of the diversification of the musical *persona* in relation to the differentiation of musical genres and the concert ritual as a manifestation of the *persona* are mentioned. The differences between the sociological and aesthetic approaches become a pretext for outlining the elaboration of style from a psychological perspective, with similar mechanisms of shaping the *persona*. A few examples of artists illustrate the idea of the *persona-anima* dynamic, totally neglected by strictly sociological approaches. Authenticity in art and artistic talent as manifestations of personality are brought into focus, and the usefulness of *persona* studies for performing musicians is questioned.

Finally, an original theory of thinking styles and personality structure is presented, whose theoretical and practical advantages can considerably enrich psycho-sociological studies of the *persona*.