



INEDIT

■ CAMIL
PETRESCU

Analiza structurală a spectacolului (I)

Am văzut că încercările de a ne explica esența teatrului prin înclinările fundamentale ale omului către schimbarea persoanei sale nu ne pot duce la vreun rezultat. Ideea de a merge la origine, cu presupunerea inițială că orice origine reprezintă o formă pură, e plină de dificultăți. Nu e sigur nici acest principiu și nici istoria nu ne poate fixa originea exactă.

O simplificare raționalistă prin ridicarea specificului teatrului la rang absolut duce la aberații pure... Empirie, de asemeni, nu prea am ajuns departe.

Să vedem acum, dacă o altă metodă nu ne poate da mai multă satisfacție. Să punem, de pildă, în purtare toată istoricitatea teatrului, inclusiv aspectul său psihologic, să renunțăm la cercetările genetice, să renunțăm și la „ideea de teatru” fiindcă

e o simplă năzuință logică, și să încercăm să vedem, după aceste reduceri, ce e dat cu necesitate într-un spectacol concret de teatru.

Vom vedea că un factor necesar oricărui fenomen de teatru este spectatorul și corelatul său obiectul spectacolului. Deci esența teatrului, către care am tot căutat, ne apare într-o intuiție, ca o necesitate corelată, fără care nu putem gândi spectacolul, cum nu putem gândi un triunghi fără trei laturi.

Un joc de teatru, realizat într-o reprezentare, nu există propriu-zis dacă nu există și un spectator în conștiința căruia să se configureze, într-o structură mai mult sau mai puțin completă, spectacolul. Aci, în această condiție apriorică, se deosebește arta spectacolului de celelalte arte, care în genere, pot avea în aceeași persoană și pe creator

argument

Înainte ca „*Modalitatea estetică a teatrului*” să vadă lumina tiparului, Camil Petrescu proiectase o amplă lucrare despre „*Quidditatea reprezentației dramatice*”, care să cuprindă, pe lângă teza de doctorat, trei cărți: „*Modalitatea artistică a teatrului*” urma să lămurască „*receptivitatea emotivă a spectatorilor și modurile ei, natura efectelor care se desfășoară pe scenă*” și „*procesul creației scenice însuși în motivele lui genetice*”, ar fi fost atunci „*o psihologie a teatrului și spectacolului în genere*”. Următoarea avea menirea „*să propună o tehnică apropiată scenei*”, iar ultima era „*impusă de caracterul implicațiilor sociale și culturale specifice artei spectacolului*”. Cum toată activitatea sa, războiul, răzai tirziu, hoala l-au împiedicat să-și realizeze planul inițial, ne-a rămas în manuscris materialul pe care îl publicăm într-un volum, la Editura Minerva, volum ce cuprinde bună parte din „*Modalitatea artistică*”, dar și din continuarea acesteia. Fără să fie despărțite complet, deoarece autorul însuși le-a lucrat ca atare. În deschiderea acestei „*discuții analitice*” pe marginea artei spectacolului, își așeza câteva explicite *Precizări liminare*, din care vom cita:

„*Cartea de față este născută din dorința ocazională de a rezolva o întrebare, din nesfârșitul număr de întrebări care se pot pune despre înțelesul unui moment concret și anume despre emoția într-o anumită scenă, la un anumit spectacol de teatru. La întrebarea care părea nespus de simplă și al cărei răspuns în genere apare în numeroase cronicile dramatice, cotidian publicate în lumea întreagă, încercarea de a ne apropia de un răspuns adevărat a dus la cele mai neașteptate adânciri, ca alunecarea sub o pânză de apă, care nu părea mai adâncă de genunchi, dar care la cercetări repetate și sistematizate se dovedește literalmente fără fund. În orice caz prisăjul submarin la care am ajuns este cu totul altceva decât lăsa să bănuiască aparența de iaz de la suprafață. (...)*”

și pe contemplator. O simfonie într-o sală închisă are spectatori, în speță auditori, nu numai pe dirijorul său, care, deși e participant colaborator, aude totuși realizată întreaga simfonie, dar și orice colaborator al orchestrei e în aceeași situație: nici un încapă discutiție, că el care eintă izolat la vreun instrument oarecare, poate einta pentru el însuși, ascultând muzica pe care o produce, tot așa cum pictorul își privește tabloul și arhitectul clădirea realizată.

Actorul care joacă însă într-o piesă, chiar dacă are un anume fel de satisfacție, dedus în exercițiul artei lui, chiar dacă aude piesa, nu o vede, nu se vede, nu poate contempla opera în întregime, obiectivată. De altfel regizorul însuși, cît timp participă la realizarea spectacolului activ, nu e spectator, spectator fiind abia după realizarea spectacolului, cînd rolul său e sfîrșit, spre deosebire de dirijor, care, chiar cînd a terminat repetițiile, nu lasă bagheta din mînă (desigur, că într-o anumită măsură, regizorul e asemenea arhitectului). Această contradicție trebuie rezolvată... Deși aici s-ar putea face o deosebire între audiție și spectacol. Acesta cade pe *locul* în care se conturează „gestaltul” realizării artistice. Nu în conștiința celor care-l execută, ci în a martorilor.

Există o posibilitate pentru actor să devie spectator al operii sale, dar abia atunci cînd spectacolul s-a înregistrat, de pildă, în film ori pe placă de gramofon. Dar încă, așa, nu e complet. În orice caz, faptul că un spectacol e înregistrat nu-i alterează natura însăși, ci numai modalitatea. E posibilă trecerea de la spectacol la participare propriu-zis, adică la eveniment, dar ca se

fixează doar atunci cînd soarta spectatorului e legată de această întîmplare, fiindcă astfel, el devine un participant fie și virtual, cum ar fi o populație care asistă la un duel acrimă în care un conațional luptă cu un străin. Depinde însă și aci de gradul iminenței pericolului.

Acum dacă nota de ireductibilitate a spectatorului ni se pare un prim cîștig cert, e necesar să vedem dacă mai avem un factor tot atît de cert. Ne rămîne să cercetăm obiectul spectacolului și vom vedea că un spectator poate asista la o întîmplare reală, la o acțiune simbolică ori la o ficțiune concretizată. În toate cazurile e vorba de o *abstragere din concret*.

Nesocotirea acestor deosebiri, și mai ales împrejurarea că modalitățile fixate de noi aci, nu se găsesc în istorie, cum e și firesc: niciodată în formă pură, creează acele confuzii teoretice care fac astăzi ca nici un soi de explicații teoretice să nu mulțumească, iar orientările practice să fie înșelate asupra propriului lor sens.

A neglija că reprezentarea ficțiunii dramatice face parte din întregul numit spectacol, ca o speță a acestuia, a nu ține socoteală deci că notele spectacolului se vor regăsi în orice reprezentare ficțivă dramatică, că neidentificarea lor ne va împiedica să urmărim ceea ce e esențial teatrului, de pildă, și să promovăm o anumită gîndire și toate consecințele ei, înseamnă a îndepărta orice soluție.

Emoția trăirii reale, care intră în constituirea structurală a spectacolului, se va regăsi la fel și în arta reprezentăției dramatice, fără ca să poată fi eliminată niciodată, fi-rește, pe trepte diferite, implicînd conse-

Astăzi, după o cercetare de ani de zile a unui «caz» mi se pare verosimilă ipoteza care îmbrățișează totuși toată cultura, anume că din tot ceea ce s-a publicat în două mii de ani nu s-a soluționat teoretic nici un caz de concret psihologic și social. Îndeosebi, în ceea ce numim științele spirituale putem afirma că ele nu cuprind decît ipoteze, care vor cădea odată cu imensele rașuri de tomuri în ziua în care un caz concret psihic, necunoscînt ca o frunză față de tot globul împădurit, va fi soluționat. Acel care va «rezolva» un singur caz concret, va face pentru cultura omenească, ceea ce la o scară cu mult mai mică a făcut Champollion pentru istorie, descifrînd cel dintîi, într-o inscripție care de două mii de ani nu mai spunea nimic, numele Ptolemis... Soluția unui singur caz concret ar funcționa ca un cîrj universal al culturii. Pînă atunci oamenii, în lucrări erudite ori în convorbiri întîmplătoare, vor continua să folosească termenii ca: artă, artistic, emoție, creație, credință, bunătate, colectivitate, jertfă, imagine, senzație, emoție, vor judeca piese de teatru, cărți, monumente, acțiuni omenești dar într-un apropiu de întîmplări date-n vis în închegări care se destramă cînd sînt privite atent.

Să arătăm deci că geneza acestei cărți este în nelucrearea, în ezitarea noastră apoi, dacă fraza pe care ne pregătăm s-o scriem, destul de amodîna, dacă «actorul X.Y. e un adevărat talent iubit de public, de mare folos teatrului românesc». Cînd am căutat să pipăim de aproape înțelesul cuvintelor actor, adevărat talent, public, teatru, am văzut că totul ne scapă și am căutat sprijin uule am crezut că se poate găsi, despre întrebarea mai rotunjită: «Ce este teatrul?» A urmat cercetarea unei părți reduse, dar socotite, atît cît e îndreptățit acest lucru, esențială, dintre cele scrise despre teatru... Rezultatul acestor cercetări e expus cu oarecare dorință de sistematizare pe cîteva direcții principale în cea dintîi parte a cărții noastre. Această parte ar putea fi numită Istoricul Conceptului despre Teatru.

Ca de a doua parte își propune să lămurească intrucît o explicație a artei teatrului poate găsi sprijin în Estetica generală (în cea mai mare și în știința Artei în

ciute adaptate la felurile împrejurări, căci a gândi acenstă artă a reprezentației dramatice în afară de spectacole, este un non-sens, iar a lăsa prinsă și confundată ideea de artă dramatică în complexitatea istorică a spectacolului, înseamnă a îndepărta pentru totdeauna șansele unei soluții.

Deși ne-am propus să evităm o lungire excesivă a acestei lucrări, suntem totuși obligați să facem o analiză descriptivă a emoției spectacolului, ca să vedem ce note structurale vor fi, din acest punct de vedere implicite în conceptul de reprezentație dramatică.

Motivele fundamentale ale constituirii spectacolului

Fiecare dintre cele trei categorii deosebite de noi în conceptul spectacolului au motive de constituire deosebite.

Astfel, ceremoniile simbolice sunt în esența lor acte de comuniune, adeziuni fizice și morale, mai mult sau mai puțin accentuate. Interesul lor vine din calitatea sentimentului și din intensitatea convingerii, frumusețea lor stă, deci, în darul de a realiza, simbolizând, comuniunea, este frumusețea reflectată din motivul mistic. Chiar când intervine un act de frumusețe laică el este adus numai ca să sporească participarea mistică. Astfel, introducerea muzicii în slujba religioasă poate să aibă efecte felurite și să înscrie o serie de momente organizate pe o scară care ar duce de la intensitatea pură a misticului, la pendularea între frumos și religios a credinciosului mijlociu și până la interesul pur estetic al spectatorului indiferent religios. Alteori, variația e pe scara

evolutivă și avem în vedere acele mistere medievale de origine liturgică, alunecând tot mai mult spre spectacolul profan până când au fost sever interzise de autoritățile religioase și laice. (Se vede limpede, deci, cât de mare este eroarea celor, destul de numeroși, care văd originea, termen de altfel incert, teatrului modern în misterele medievale și, confundând originea cu esența, caută să reia, în alte condiții, nu fir, pre-apus doar căci n-a existat niciodată, care ar da teatrului modern o năzuință spre comuniunea fie teistică, fie politică, tradusă prin implicarea prezenței maselor ca actori în spectacol).

Același lucru îl putem spune și despre ceremoniile (mascaradele) magice și dansurile rituale, de asemeni readuse în planul deșeuților despre esența teatrului.

De altfel, este drept că spectacolul simbolic poate deveni spectacol cu întâmplări reale, adică un spectacol în care la actul trăirii nu se adaugă un nou act de natură strict fenomenologică, și în care, deci, sunt absente sentimentele care provoacă și apoi își sporesc adeziunea la actul simbolic. (Astfel ceremoniile religioase ale unor popoare americane ori sud-asiatice au devenit de multă vreme spectacole simple trăite pentru publicul european). Istoric, astfel, spectacolul simbolic apare adeseori amestecat fie în intenția materială a unui spectacol de teatru, fie ca o contribuție formală, sporind desori efectul întregului prin colaborarea la realizarea unei atmosfere dorite, fie prin satisfacția unei simple curiozități. Desigur că o asemenea coroborare nu e totdeauna eterogenă artei, dar nu e mai puțin adevărat,

genere). O mai îndelungă oprire se face pentru expunerea lămuririlor fenomenologice care par cele mai promițătoare.

În cea de a treia parte, renunțându-se cu descurajare la găsirea unei soluții care să răspundă neocolit la întrebarea «Ce este arta teatrului?», «Ce este arta în genere?», și nevoind să renunțăm în nici un caz la această formulare, bănuind pe de altă parte că a fost bine folosită contribuția fenomenologică husserliană, ne propunem să schițăm măcar direcția în care trebuie căutată soluția și reluând firul originar, schițăm câteva concepte noi necesare și ne oprim fără să mai știm dacă vom relua vreodată discuția.»

Sigur că, așa cum spunea tot autorul cândva, „îndoiala e bună că ne face mai atenți, ne adâncește sufleteste... știința însăși e obiect al îndoielii”, totuși, peste îndoielile sale, devine evident pentru lectorul atent că, din parengerea conculată a teoriilor contemporane lui și a celor ce l-au precedat, din dezvoltarea argumentației propriilor convingeri, se naște o atitudine teoretică, sprijinită coerent.

Din cartea a II-a ni s-a păstrat o amplă incursiune în Estetică, cu un popas deosebit asupra judecăților emise de Max Dessoir și, îndeosebi, de Geiger. Își va exprima regretul că nu poate folosi contribuția estetică, care nu a dat „o adevărată scriere a repercusiunii artistice în ceea ce are ea specific și esențial”, fără de care teatrul nu se poate scrie. Specific esteticii nu i se pare a fi că ea se ocupă de fenomene, „câci atâtea fenomene rămân exterioare esteticului prin inferioritate, ei atribuirea unei valori”, și emoția pur estetică i se pare caracterizată prin faptul că „e dublată de conștiința de valoare”.

Pentru a delimita „Esența doctrinei artei”, precizează dintru început că „arta implică, în esența ei, ideea de durată”, susținând că nici un sistem estetic german sau francez, nici Croce, nu rețin această „condiție esențială a Artei și punctul de plecare al

că, în esența și în originea ei, e cu totul distinctă.

Despre trăirea nemijlocită ca obiect al spectacolului. Fenomenologia Prezenței

Condiția : interesul dramatic.

Destinul omului — concept determinant apriori.

Dacă în reprezentarea simbolică actul esențial nu e trăirea însăși cu modalitățile ei, ci adaosul fenomenologic al simbolului, după cum vom vedea, dacă reprezentația teatrală are ca obiect o întâmplare fictivă, spectacolul întâmplării nemijlocit își are particularitățile în faptul că obiectul său e cântat în simpla lui prezență, interesul spectatorului fiind orientat către reprezentare în sensul ei existențial. Esența acestui interes nu ne apare decât într-un motiv metafizic, într-un concept apriori al voinței, pe care îl descoperim printr-o analiză dusă la ultimele ei date și pe care se pare că îl verifică orice proces vital.

Instinctul de conservare al individului și al speciei e principiul la care ajungem analizând treptat organizarea structurală a spectacolului, cărei această analiză fenomenologică a motivului ne duce la preocuparea omului despre destinul său. Sentimentul care întovărășește aceste preocupări despre destin, își trage identitatea totemă din faptul că existența subiectului este implicată în presupunerea unei cauze exterioare. Oriunde se ivește un obiect care se dovedește în legătură cu destinul omului, apare și dramaticul. Act dramatic în afară de prezența omenească și de cea antropomorfică nu există. Nu

acțiunea ca mișcare este, deci, esența dramci, cum greșit s-a interpretat termenul *grecesc*, și care, înțeles perpetuul greșit stă la baza tuturor interpretărilor despre dramă, ci actul în sens de prezență, întrucât traduce prezența umană. Mai exact, nu simpla prezență umană, ci prezența conștiinței. (Oriunde : în alt țărâm, în operă, în act, în gând).

(Firește că acțiunea în teatru, înțelesă ca mișcare obligatorie, a dus la consecințe absurde sau la nedumeriri care nu năruit multe opere critice. Astfel, s-a văzut că o mulțime de lucrări făceau exces de „intrigă“, de mișcare, de acțiune, și nu erau dramatice, iar altele lipsite de acțiune erau totuși dramatice — cum e cazul lucrărilor lui Bernard Shaw, autor foarte jucat, deci foarte dramatic, căruia i se reproșează totuși... lipsa de acțiune).

Într-un anume sens, nimic nu interesează în univers decât într-ait întrucât se realizează o prezență (spirituală), născut în forma ei scăzută, umană, ori în legătură cu prezența umană. Fundamentul legii metafizice a interesului, aici stă. Omul nu poate pricepe, de altfel, decât antropomorfizând. Sentimentul că și alte planete ar putea fi locuite este unul dintre cele mai tulburătoare pentru gândirea omenească, chiar și în sistemele materialiste. Gândul că omul ar putea să stea în văzduh, deoarece și alte vieți zburan, a fost unul dintre cele mai obsedante în cursul istoriei (deși baloane fără călători s-au ridicat indefinit în văzduh, fiind un om, Piccard, a depășit 16.000 de metri, a fost cutremurată toată conștiința lumii. E ușor de închipuit cu ce sentimente va fi înto-

coerenței ei ulterioare : în opera de artă este implicată, deci, „intenția de a supraviețui“.

„Această supraviețuire în spiritual e o năzuință metafizică a oricărei ființe și a oricărei colectivități de ființe, a omeniții însăși, care se obiectivizează în personalitate, în cultură“... Prin armare, artistul năzuiește să-și obiectiveze personalitatea, căci obiectivarea e condiția esențială a existenței.

Autorul se oprește asupra cunoașterii și formelor ei, în funcție de aceasta delimitând arta de știință, cu precizarea că „arta implică obiectivarea inteligenței, deci a cunoașterii“.

În niște „Note“, datate 1927, încearcă o limpezire a noțiunii de valoare, în funcție de care stabilește caracteristicile „operei de artă“ în comparație cu „opera estetică“. O altă serie de „Note“ urmărește „Fenomenologia trăirii estetice“, „Fenomenologia participării estetice“, „Condiționarea obiectivă a subiectivității estetice“, „Conștiința de valoare în participarea estetică“, „Caracterul triplu și funcțional al trăirii estetice“.

De la aceste precizări cu caracter general, autorul se apropie de analiza propriuzisă a fenomenului teatral, pledind pentru „teatrul substanțial“, „teatrul nu numai trăit, ci gândit“ („substanțialitatea este o creație indefinită, manifestată deodată și prin elementaritate și prin totalitate, nefiind niciuna dintre ele. Este o realitate de alt ordin, care le depășește, o anume reînfluențare“), pentru „regia autentică“. Se va ocupa, așadar, de structurile regiei, de „principiile esențiale ale jocului actoricesc“ etc.

Scriind despre „Critica dramatică“ („Cuvântul liber“, 1925) și exprimându-și admirația pentru un anume critic, își definea, de fapt, în bună măsură, una dintre calitățile exprimării sale teoretice : „fiecare caz individual, luat din actualitate, e explicat printr-o generalitate evidentă“ : am completa, fiecare „generalitate secundă“ este sprijinită pe cazul, pe exemplul concret, care dă putere abstracțiunii.

De-a lungul puținelor luni (februarie-decembrie 1939) cit a condus destinele artistice și administrative ale mari, instituții de cultură care era Teatrul Național, apar

vărășit și reprimut cel dintâi călător în Lună).

Orice zonă cucerită pentru prezența omenească este o dată istorică, și gândul concret al acestei prezențe, cutremur, și cei care au fost prezenți cei dintâi într-o astfel de zonă, au intrat în legendă. Ca un corolar al principiului inițial: soarta omului în genere și a semenului consecutiv, niciodată nu este indiferentă omului. Dacă intră în conflict cu interesele sale firești, cazul este altul. Căci aci nu e vorba de omul social, ci de omul metafizic. De îndată ce prezența omului se manifestă în afurii de sfera celui practic, interesul omului pentru om este de o intensitate cosmică. Orice prezență obsedantă. Piramidele tulbură de 40 de secole prin prezența umană mărturisită în ele. Curiozitatea pentru persoana artistului este în mase, chiar în gândirea evoluată, mai reală decât pentru opera însăși.

Din trecut, istoria, greșind desigur, nu s-a ocupat decât de evenimentele în care a fost implicată soarta omului ca om, iar dintre oameni, de cei care, prin actele lor ca ființe umane, au realizat excepționalul. Nu se știe cine a dat cea mai mare descoperire a minții omenești, alfabetul, dar numele călătorilor îndrăzneți au intrat în mit. Cristofor Columb nu este cel dintâi descoperitor al Americii, dar pentru că dramatismul călătoriei lui, în organizare și realizare este de o coplesitoare umanitate, e cel mai puternic intrat în istorie. Dacă într-un cataclism cosmic nu a murit nici un om, sentimentul de participare e mult mai mic decât dacă ne putem închipui că victime au trăit și au pierit în desfășurarea cataclismului, iar

participarea crește în raport cu cantitatea de prezență umană (când s-a produs catastrofa vulcanică din Insula Sumatra, primele știri nu au produs nici o impresie, pe urmă, după primirea telegramelor, care dădeau amănunte despre felul prezenței, au dus la un soi de paroxism al interesului în întreaga lume).

În febra, cu care sunt urmărite anumite procese penale, în care se revelă și se decide omenescul soarta omului, trebuie să vedem tot interesul și sentimentul prezenței. Precizăm din nou că interesul dramatic este un interes subsidiar (?) fiindcă presupune doi factori, adică o transcendență, cuplul activ-pasiv, căci dacă omul cu propriul lui destin e clar implicat în dramă, și prezența lui e activă nu mai e spectator. În sens restrâns biologic spectacolul implică pasivitatea (???)

Interesul spectatorului pentru orice performanță, pentru orice realizare-record, care sporește măsura omenească depășind normalul, este tot din acest nex causal, care pornește din preocuparea despre destinul omului. Același lucru fiind e vorba despre diformități, căci interesul este viu pentru toate formele vieții.

Chiar alte feluri de trăiri care nu par să mărturisesc această filiație, se reduc în cele din urmă la ea: călătoria orizontal-geografică cu dorința de a cunoaște popoarele străine și ținuturile noi, călătoria verticală în istoria luată în sens comun sunt derivate ale interesului pentru Destin. De aci, atenția la curiozități, la cazuri rare, la ceea ce este lăudat, la exemplare unice.

evidente nu numai actualitatea multora dintre preocupările și soluțiile sale, dar și un alt dat de seamă, ca o singulară demonstrație: traducerea în concretul practicii a unei precise gândiri teoretice. Limitarea este bucuria acestui gânditor solitar care, pentru prima oară, poate să-și ducă spre împlinire experiența de scriitor și de estetician de teatru.

Critic de mare autoritate, temperament combativ, luptător pe baricadele dramaturgiei. Gănil Petrescu încearcă în acest scurt răstimp o serie de transformări, ce nu și-au arătat roadele, din păcate, decât în mică măsură. Transformările ce le dorea erau atât de radicale, încât, evident, n-au putut fi împlinite decât parțial, dacă n-au rămas doar în fază de proiect.

Tot timpul, ai impresia că dorește să întreprindă acțiuni esențiale, capabile să înlăture din temelii răcelele, să schimbe configurația ansamblului, să înlăture prejudecățile, obișnuințele rele, slăbiciunile trupei, tot ce afectează calitatea acestei instituții, pe care o dorea cu adevărat „lăcaș de artă”.

Parengind notele rămase, se vede cu limpezime că nici un moment nu gândea directoratul în funcție de o scurtă sau lungă durată de timp. Nu-l interesa decât eficacitatea fiecărei dintre acțiunile sale, în funcție de țelul ce și-l propusese.

S-au mai păstrat și „Notele pentru seminarul de regie experimentală”, care concretizează cele expuse anterior în „Schiza de program a Teatrului Național”.

Publicăm aici câteva pagini dintre multele rămase, cu speranța că oferim măcar un crîmpoi de imagine despre ceea ce ar fi fost să fie „*Quid-litatea reprezentației dramatice*”.

Florica Ichim