

■ CAMIL  
PETRESCU

## Analiza structurală a spectacolului (II)\*

### Corolarul trăirii similare deduse prin analogie. Evadare din imanență

Interesul omului pentru propriul său destin l-am văzut exterior în capitolul precedent. Sub aspect interior și eficient are un corolar care, în forma lui pură, este desigur cea mai dramatică a conștiinței.

Inchis și sigilat, de către destinul său, omul năzuiește, derivat instinctiv, să știe dacă mai există oameni care trăiesc aceleași emoții ca el, adică au suflat la fel, în forma rudimentară; iar în forma purificată de biologie, dacă mai există oameni care să aibă aceleași procese de conștiință. Desigur, din analogia corporală și biologică, omul deduce și analogia sufletească și psihică. Dar această analogie e un proces extrem de greu de realizat în concret. Omul nu poate suferi singurătatea absolută fizică (decît într-un act pervertit, ostentativ, anormal) și, la fel, nu poate suferi singurătatea morală. Pe culmile cele mai înalte ale gândirii, exasperarea de a ieși din imanența fluxului conștiinței a dus la creațiile dramatice ale solipsismului sau refuzarea filozofică a „lucrului în sine“.

Reconstituirea unei alte trăiri apare, pe toată scara omenirii, ca o tendință, cînd mai accentuată, cînd mai puțin accentuată, cînd mascată și derivată, de la simplele povești ale omului primitiv pînă la povestirile marilor autori de drame și romane.

Modul în care, în esențialitatea interesului uman, se împletesc firele motivului primordial, al *eficienței destinului* (tradus în întîmplări care exprimă obiectiv acest destin) și motivul corolar, al cunoașterii comportărilor similare în cazurile eficienței destinului, este foarte complex și colorează activitatea socială și spirituală, adesea, în scusal că spectatorii și cititorii transferă asupra autorilor trăirile personajelor. (O exemplificare foarte expresivă îmi îngăduie propria mea experiență din război. Astfel, am remarcat că soldații mergeau mult mai liniștiți, mai hotărîți la atac, dacă știau că vor merge toți. Gîndul destinului comun

ușura acceptarea unei misiuni, uneori, sigur sinucigașă. Nu se poate obiecta decît în parte că moralul era mai ridicat fiindcă solidaritatea sporea șansele de supraviețuire prin succes, decît contributiv. Căci aceeași comportare unificată se întîmpla și cînd solidaritatea nu avea nici un scop de acțiune propriu-zis: cînd erau bombardați intens de artilerie, și cînd faptul că unii rămîneau hotărîți, resemnați, ridica moralul tuturor, în grade diferite evident, dar real. De altfel, ocolind prin obiectiv, aci este esența panicii, cînd fuga cîtorva determină fuga aproape generală (cu excepții educate) în război sau într-un incendiu. Cum de asemenea comporta contagiunea actelor de eroism.)

Aci găsim interesul pentru dramele povestite în gazetă, pentru asistarea la marile procese, pentru lectura memoriilor.

Acest interes pentru *trăirile similare* e atît de real, încît se declanșează cu prilejul oricărei *trăiri efective*, adică, în care e implicat *neprevăzutul* și, deci, riscul. De aci, interesul pentru conferențiarul care-și trăiesc conferințele, nu și le rocită automat (iar momentul cînd un conferențiar se emoționează și-și pierde șirul e intens dramatic pentru auditor), interesul pentru orice exhibiție periculoasă. E destul să ne gîndim că alta este emoția publicului cînd acrobații trapezului lucrează cu plasă decît cînd lucrează fără plasă. Toate meciurile sportive care implică un rezultat, ce influențează soarta executanților, beneficiază de această participare dramatică (e un fapt foarte semnificativ, din acest punct de vedere și din punct de vedere al spectacolului, că publicul asistă în număr mult mai mare și cu mult mai mult interes la meciurile de campionat, la fotbal, decît la cele amicale; fiindcă în cele dintîi e în joc viitorul clubului însuși).

Într-un anume sens, stima pentru actor, odată cu un soi de interes, de curiozitate, vine și din sentimentul pe care îl are publicul că actorii, situați socialmente deasupra, au o mare răspundere în prezența pe scenă, în fața unei săli pline. Cei care cunosc de aproape un orator prieten ori

\* Vezi „Teatrul“, nr. 3/1979

un actor prieten au un soi de emoție gîndindu-se la trăirea celui care, în cîteva minute, va apare în fața unei săli, nu numai pline, ci compuse din personaje importante. Căci semnul cel mai rudimentar al trăirii este, pentru mulțime, riscul și corolarul său, valoarea succesului. Cel care nu riscă nu riscă nimic, nu trăiește efectiv... Riscul și șansa sunt formele cele mai apropiate ale Destinului. O eventuală scenă singeroasă (război, revoluție, agresiune etc.), un mare proces penal, urmat poate de o execuție, o operație medicală, lupte cu tauri, lupte de gladiatori, acrobație, orice soi de întrecere sportivă în care este în joc o recompensă efectivă, o conferință etc. sunt *întîmplări dramatice*, adică integrate în concret, *trăiri unice* (clar dacă se repetă, deoarece riscul e concret). Aceste trăiri, spectatorii naivi le preferă în concret. De aceea, chiar la spectacol, nu vor să cunoască finalul dinainte. În sensul trăirii similare, prezența omului este act dramatic în concret, după cum prezența omului, știută, era act dramatic prin criterii. Dar acest dramatism al prezenței omului trebuie luat în sensul simplu afectiv pe care i-l dă H. Cohen în „Liebe des Selbst des Menschen“ („Dragostea de sine a omului“), căci atunci, pe de-o parte, nu se poate funda metafizic într-un principiu atît de solid ca acela al instinctului de conservare, dar nu are nici caracterul dramatic pe care-l are corelat cu conceptul destinului, ci se dizolvă, așa cum, pe drept, îl respinge Rudolf Odehrecht arătînd că duce: „Zum humanistischen Urbild der Menschheit, das im Kunstwerk aufsteigt; die Rührung, zum ästhetischen Hauptkoeffizienten, und die Aesthetik mündet in einen sympathischen Sentimentalismus“\* (Aesthetik der Gegenwart. Junker und Dunnhaupt Verlag, pag. 74).

Prezența transcendentă însăși apare ca o prezență antropomorfizată, cu așezarea omului în centrul creației, fiindcă aceasta este forma de interes maxim a omului (ca de altfel întîmplările miraculoase și paroxismul dramatic care trece în legendă) și imposibilitatea transcendenței o subliniază viu Spranger: „Wir haben gar kein anderes Erkenntnismittel für Geistesgebilde, als die individuelle Geistesstruktur. Deshalb bleibt das vielverschlungenen innere Gefüge gesellschaftlicher Gebilde für unser Erkennen und Verstehen immer unereichbar“\*\* (Eduard Spranger, Lebensformen. 6. Auflage. Max Niemeyer Halle (Saale) 1927.)

\* Spre imaginea originală umanistă a omenirii, care urcă în opera de artă; emoția, spre principalul coeficient estetic, iar estetica se varsă într-un sentimentalism simpatetic.

\*\* Nu avem nici un alt mijloc de cunoaștere a produselor spiritului, decît structura individuală a spiritului. De aceea, alcătuirea lăuntrică a produselor sociale, foarte complicată, rămîne, pentru cunoașterea și înțelegerea noastră, mereu de neatins.

## Corolatul interesului dramatic : obiectul spectacolului

Structura pur formală.

Condițiile pur formale ale spectacolului.

Am văzut motivul metafizic în care e implicată esența trăirii dramatice, a receptivității spectatorului. Dar această *reacție afectivă* este provocată, declanșată, de un obiect transcendent conștiinței în genere, fiindcă sunt posibile momente derivate și întîrziate cînd obiectul este activ, după ce a fost încorporat conștiinței, și cînd apare e mai mult sau mai puțin spontan (o semnificație înțeleasă cu întîrziere).

Am văzut că acest obiect în esențialitatea lui este o întîmplare (dramatică), un incident, un accident, un act concret, încorporat existenței. Negreșit poate fi și un act (simbolic) semnificativ, dar cu condiția ca el să fie încorporat, în consecințele lui, concretului, de pildă, înlocuirea unui nume într-o anume listă.

Prin urmare obiectul spectacolului este o modificare în concret, e, deri, un obiect dat în corporalitatea lui, dat în unicitatea lui, cum spune Bergson.

Dar orice întîmplare la care omul e martor, nu actor, nu participant, atunci e trăire dramatică, este un obiect dramatic? Experiența ne arată că, deși omul trăiește între semenii săi și asistă la o serie nesfîrșită de acte concrete, foarte puține dintre ele sunt dramatice. Un om trece dimineața pe stradă; nu prezintă nici un interes. A doua zi i se așine calca. Ce a intervenit ca un obiect, care nu trecea nici un interes, să trezească brusc un interes dramatic? Se poate spune că *el a devenit prezență*. Dar, cu aceasta, cercetarea noastră își schimbă natura.

## Fenomenologia prezenței obiectului

Că nu orice întîmplare (devenire concretă, spontană față de subiect) este obiect de spectacol, desigur că e indiscutabil. Cauza este că nu orice obiect înseamnă o *prezență* și simpla înfățișare dinaintea simțurilor noastre nu înseamnă și existența efectivă a obiectului. Împrejurarea n fost adese remarcată de către filozofi și esteticieni (Croce, Bergson etc.).

Pentru ca să aibă caracter dramatic nu ajunge ca un obiect să fie în legătură cu destinul omului, el trebuie să fie și *prezent*, *leg*: *esse percipii*. Dar *cît* e perceput, *atîta* există.

Dar ca să lămurim conceptul complet de *prezență* în actul dramatic este necesar să urmărim îndeaproape actul percepției. (Nici Gestalt — nici Ganzheittheorie.)

## Despre trăirea nemediatoare ca obiect al spectacolului

Teatrul este act. Acțiunea este altceva. Actul e în *conștiință tradusă*, acțiunea este automată. Cînd se critică o lucrare că nu are acțiune în sensul vechi, se greșește. Acțiune, cum am spus, nu înseamnă mișcare

multă pe scenă, întâmplări multe, agitație, ci acțiune în sens de trăire; o piesă trebuie să aibă multă prezență și trăire, corporalitate efectivă, deci nu prezență de corpuri.

Dacă în reprezentajia simbolică, actul esențial nu e trăirea însăși cu modalitățile ei, ci adaosul fenomenologic, în așa măsură că nici nu pot fi numiți actori, autorii lui, avem o nouă categorie de spectacole, în care interesul spectatorilor este pentru actul trăirii însăși, pentru modalitate.

În asemenea spectacole *obiectul este suficient în prezența lui*, deși efectul nu este o înregistrare cognosectivă simplă, ci o elaborare, un nou adaos, care-l transformă în *valoare*, deși acest fapt nu s-a remarcat pînă acum.

Tocmai pentru că metoda fenomenologică nu a fost înțeleasă în toate modalitățile ei, accentul, în judecata unor asemenea categorii de spectacole, a rămas în planul existențial și în rezonanța psihologică.

În realitate, nici chiar simpla contemplație a unui peisaj, adică în afară de orice intervenție artistică, nu este un act psihologic simplu, ci o realitate intențională, fiindcă nimic nu există în afară de configurație intelectuală, nu luată în sensul de percepție, ceea ce azi o de nețîgăduit de către nimeni, ci în sensul de realitate aparent fictivă, de elaborare intelectuală tradusă într-o realitate fenomenologică. Actul percepției nu ne dă nimic într-o arenă, în care luptă doi gladiatori, în afară de o anumită prezență și atributele ei, de o serie de mișcări fără semnificație. Desigur că, psihologiștii cei mai înverșunați conced că fără condiția pericolului pentru participant, care e o reprezentare strict adaosă, emoția însăși n-ar exista, dar încă aceasta nu-i deajuns, fiindcă această reprezentare strict adaosă, care dă semnificație tuturor actelor din arenă, trebuie să fie prezentă în fiecare moment din seria actelor, efectiv, adică structural prezent mai mult, să constituie o unitate structurală, o totalitate configurativă (Eingestalt, am zice).

Atît de necesară este adăugarea fenomenului și atît de mult cade pe planul secundar reprezentarea existențială însăși, încît apare absolut necesară intervenția metodei fenomenologice.

Este suficient să se facă ipotezele următoare: 1) să se presupună că nu e hotărît ca gladiatorii să lupte pînă ce unul dintre ei moare și că moartea survine prin accident; 2) să se presupună că un spectator e convins că ambii gladiatori simulează și 3) să se presupună că e convenit ca lupta propriu-zisă să fie precedată de o demonstrație inofensivă, că de la un moment dat, începe lupta adevărată. Fiecare dintre aceste momente creează alte corelate în trăire.

## Despre natura adaosului fenomenologic în spectacolele cu obiect: trăirea însăși

Am deosebit, deci, în obiectul spectacolului, o realitate strict existențială, apoi o realitate adăugată, care îl condiționează amîndouă, firește, structurate intelectual. Nu avem să ne ocupăm aci despre caracterul pur existențial al obiectului tradus într-o intuiție complexă pentru spectator.

Ne interesează însă structura realității adăugate care condiționează, care transformă *actul prezenței în valoare*, căci această condiționare scoate definitiv fenomenul spectacolului, chiar al spectacolului extra-artistic, din planul psihologic, rămînd ca și modalitatea intelectuală și cea afectivă ale acestui plan psihologic să nu constituie decît temeiul substrat, iar cea de-a doua, un corelat. Greșit se spune deci că spectatorii caută în luptele din arenă „emoțiile tari” (de altfel, se spune aceasta în sens peiorativ), ei caută o anumită valoare către care se îndreaptă interesul lor și corelatul acestei valori este o emoție. Că această emoție este însuși scopul poate fi chiar impresia spectatorului și a unei estetici neobișnuite cu analizele structurale.

De altfel, luînd cazul, care ar părea că e de opus mai cu succes de către opinia contrară, acela al participării ca spectator la execuția unui condamnat la moare, cînd nu poate fi invocată valoarea performanței obiectului, și încă putem afirma netemeiul unei asemenea obiecții.

Nu avem aci decît o nuanță în deplasarea accentului de valoare. Astfel, faptul însuși de a fi asistat efectiv la o execuție capitală, adică de a fi înregistrat acest moment, devine o valoare pentru spectator. Dovada că e așa, e că aceste execuții capitale urmează legea valorii existențiale, anume că: o valoare existențială este condiționată de cantitatea și de frecvența ei. Execuțiile capitale prea dese sfîrșesc prin a nu mai „avea public”, ceea ce se întîmplă în vremuri de revoluție ori de război, în afară de cazurile cînd o astfel de execuție nu e valorificată din nou printr-un nou proces fenomenologic. În scara valorilor existențiale găsim sus de tot pe cele care implică soarta unui om, fiindcă viața omenească apare ca valoarea existențială cea mai de preț pentru om. Oricît de importantă însă este această valoare, ea-i condițională de legea mai sus amintită a tuturor valorilor existențiale, legea cantității și a frecvenței.

## Conceptul de intenționalitate creează motivul interesului

Cele mai simple obiecte reale ale unui spectacol provoacă totuși o tendință intelectuală (devenită fapt sufletesc) prin orientarea interesată a subiectului către obiect. Această

mișcare a spiritului este aproape metafizică și lipsește numai la ființele nedotate cu inteligență. Acest interes ia forma numită curiozitate când e vorba de actele mai puțin complexe și se întâlnește nu numai la om, dar și la animalele superioare (păsări, mamifere).

În forme superioare această tendință a spiritului ia forme evisublimite și devine știință. În cazul spectacolului, această tendință fundamentală e pusă în mișcare de conceptul *neobișnuitului*, *nefamiliarului*. Această tendință rudimentară, metafizică devine, în planul cultural, năzuința de a trăi valoric.

## Despre funcția fenomenologică a regulii în spectacol

Regula este un concept structural în sensul că apare ca o necesitate organizatoare, pentru a contribui la realizarea unei structuri exogene. Valoarea regulii nu este endogenă, ea nu rezidă în amplificarea regulii, ci în instalarea ei cu *motiv determinat*.

Cu toate acestea sunt cazuri când regula poate fi obiect de spectacol, dar cazuri extrem de rare, unice. Ar fi un soi de virtuozitate a regulii ca atare. Fiindcă altfel, tendința organizatorilor de spectacole de a oferi cazuri în care dificultățile regulii sunt sporite, dar, mai ales, cazuri când supunerea desăvârșită și iscusită la regulă, care e motiv pur formal (regulativ), duce la un formalism fals. Foarte ades, confundând necesitatea regulii cu substanța obiectului, satisfacția dată regulii devine scop în sine, pierzându-se din vedere motivul determinant autentic. Ea, așa-numita virtuozitate, chiar în spectacolele care au ca obiect trăirea reală, nu constituie decât un obiect minor repede lipsit de interes. Căci și aci se aplică legea frecvenței și a cantității.

## Intrucât structura omului ca om contribuie la structura spectacolului

De ce un balon e impresionant numai dacă e un om înăuntru ?

De ce o eclipsă, fapt banal, e atât de căutată ca spectacol ? De ce dezbaterile unui proces sunt sporite în interes prin publicitate ?

De ce o personalitate e mai pasionant urmărită ?

De ce recordurile mondiale sunt spectacole căutate ?

De ce ne-ar emoționa ideea plecării unui om de pe pământ în Lună ? (Fiindcă se iau toarce, altfel nu ? !)

De ce întâia traversare a Oceanului a trecut neobservată, de ce a doua a reușit ?

De ce marile proee în timpul lor provoacă mai puțină emoție decât reluate în istorie ?

De ce sunt deziluzionați cei care asistă la un război, la un accident ? De ce aceste lucruri povestite au mai multă intensitate ?

De ce în atâtea cazuri, în genere, oamenii își dau seama tirziu că au asistat la întâmplări a căror spectaculozitate nu o bănuiseră chiar pe moment ?

De ce întreprinzătorii nu-și dau de-a dreptul seama de valoarea comercială a unui spectacol, dacă emoția e nemijlocită ?



Mai întâi prin faptul că el e măsura lucrurilor, că fiecare cunoaște dificultățile dintr-o experiență proprie, face ca structura omului ca om să contribuie la structura spectacolului. Dar firește, și aci momentul e fenomenologic după ce un minim e depășit. Un concept e necesar ca să dea emoția, căci experiența individuală e foarte redusă. Dacă un agricultor, care știe cât de greu se ridică un sac de grâu, vede un atlet de bilci despre care el trebuie să știe (nu e dat ca percepție) că are o greutate de 160 de kilograme, desigur că urmărește faptul cu interes. Dar ce-i spune, de pildă, unui filolog rămas între cărțile lui, următorul tablou. Au realizat la jocurile olimpice următorii timp :

la săritura cu prăjină

X.Y.Z. . . . . 4 m.

M.R.N. . . . . 4<sup>10</sup>

ori la înotul pe spate

X.Y.Z. . . . . 1'1"

Desigur că nimic. Și totuși aceste cifre sunt citite, în vremea jocurilor olimpice, cu pasiune în ziarele din lumea întreagă. (Citite și corectate, firește, fiindcă noi le-am dat greșit ca să facem chiar în act o mică experiență. Chiar asistând la realizarea întocmai pe teren a acestor cifre, un filolog n-ar avea nici o emoție, ci numai reprezentări fără structură specifică. Abia când i se spune că, în clipa aceea, s-a bătut recordul athletic al lumii în veacul al XX-lea e probabil o emoție retrospectivă, dacă a asistat neprevenit.)

De altfel, un argument foarte decisiv, merit să ne arate că în spectacolul existențial motivul e pur intențional, este faptul că marile mase nu se ocupă decât de campioni. Aceste sporturi cunosc favorarea publicului numai când sunt organizate pe baza înregistrării federale. Astfel, fiecare țară are o federație pentru fotbal, ori pentru box, reunite în federații continentale, apoi toate într-o federație internațională. Ele țin registre de întâlniri, adică le omologhează și proclamă campioni.

Masele americane împing pînă la exces aceste condiții ale campionatului și se pasionează și în artă tot dacă li se spune că

artistul e un soi de campion mondial. Astfel, Oscar Wilde a fost anunțat, când a ținut o serie de conferințe, drept cel mai extravagant poet din lume, adică dat într-un complex de semnificații, nu în simplă înfățișare; violoniștii nu căutau acolo dacă sunt cei mai mari din lume, la fel orice muzicant și, în genere, oricine vrea să trezească interes trebuie să treacă drept cel mai mare din lume: cel mai mare scamator, cel mai mare jucător de tenis, cel mai mare savant. Cine poate spune că popularitatea lui Einstein este produsă de-a dreptul de opera sa? Nu numai în America, dar și în Europa, popularitatea sa proverbială este datorată unui fapt abstract, pur mintal: afirmației făcută de ziare, ca o dezvoltare a opiniei reale a unui grup de savanți, că el e cel mai mare cap, în știință, de la Newton încoace. În planul structural al operei lui Einstein și în realitatea eterogenă, în care el apare ca un moment structural esențial, se intercalează o serie inapreciabilă de momente, care dizolvă conceptul unui sistem: cauză și efect nemediat. În cazul acesta, opera lui Einstein nici nu există ca motiv real al emoției pe care o provoacă prezența lui. În nici un caz, nu e vorba de emoția directă pe care o provoacă un peisaj și care e, în genere, singura categorie de emoție pe care o recunoaște estetica. Ce fel de Einfühlung poate să fie între omul Einstein ca personalitate fizică și mulțimea care îl așteaptă în stradă? Niciuna. Dovadă că o sosie a lui, care s-ar da drept el, ar provoca, apărând oficial, aceeași emoție și, dimpotrivă, călător necunoscut, autenticul Einstein n-ar provoca nici o emoție.

Obiectul spectacolului este, deci, de cu totul altă natură decât percepția fizică sau Gestaltul. Un cîntec are Gestalt, dar poate să aibă și semnificație.

S-a spus că e un fenomen. Dar cu aceasta nu s-a adăugat prea mult și estetica fenomenologică n-a însemnat, cu forma ei de azi, decât un mic progres. S-a spus că nu emoția produsă de materialul fizic al statuii conținează în artă, ci emoția produsă de ceea ce reprezintă marmora. Această reprezentare, această intenție a artistului este obiectul artei și emoția produsă de ea este emoția artistică. Este un progres că de la emoția estetică directă, Einfühlung, s-a trecut la emoția reprezentării fenomenului, dar estetica nouă nu s-a întrebat dacă obiectul, fenomenul ca atare, provoacă, prin simpla lui prezență, emoție artistică. Noi credem că nu. O capodoperă a picturii nu provoacă necondiționat nici o emoție artistică. Și totuși estetica pornește de la această emoție nemediată ca de la un lucru de la sine înțeles. Dacă e nevoie de vreun argument în sensul tezei noastre, vom spune că în pictură capodoperele sunt supuse la expertiză ca să fie recunoscute sau nu ca false. Și această expertiză nu e de ordin afectiv. Dacă ar exista o emoție artistică originară, primară, nemediată,

ce nevoie ar fi de o expertiză chimică? Nu se poate răspunde că mai toate tablourile necunoscute, care se identifică, nu sunt decât tablouri mediocre ale măștrilor identificate numai pentru valoarea lor comercială, căci nu e adevărat.

Cel mai adeseori, interesul dramatic și dorința de a trăi valori sunt corelate sau conjugate în funcțiunea personalității, fiind formele cele mai variate, de la dorința de a poseda bunuri pînă la dorința de aventură, iar forma pervertită, pînă la dorința de a se afirma prin crimă, când crima apare ca o valoare (căci în lumea criminalilor există chiar un soi de stimă pentru criminalii importanți). În formă purificată este trăirea și crearea de valori culturale, în corelatul activ, și cunoașterea lor — în corelatul pasiv. *Esențial e aici și faptul că valorile sunt în concret indicii de trăire.*

## Corelatul emotiv secundar

Astfel, emoția estetică, socotită în estetica psihologică și genetică drept fapt primar, ne apare ca un simplu ecou al vieții organice, sporită în măsura în care spectacolul angajează pe individ.

Această reacție e numai mediată, căci dacă ar fi direct angajată soarta spectatorului, atunci, din punctul lui de vedere, nu mai e spectacol. Deci gladiatorii nu pot fi numiți actori numai din pricina asociației termenului cu un rol simulat. Iar din punctul lor de vedere nici măcar spectacol nu e.

Astfel, în toate întrecerile, chiar cele mai libere uneori, spectatorii aduc cu ei o atitudine adeseori prefixată, partizană, care se traduce printr-o preferință în ceea ce privește finalul, printr-o dorință netă.

## Despre condiția strictă a corelatului emoțional

Conceptul de excepționalitate, simplu, nu e întovărășit de emoție. Decalajul între aceste momente este și mai mare încă, așa cum nu l-a putut bănuși estetica veche. O nouă realitate este necesară pentru a provoca interesul și, consecutiv, emoția spectatorului, ca spectator partizan, dar spectator oricui, nu participant propriu-zis. Anume, este necesar ca întimplarea, obiect al spectacolului, să aibă o structură afectivă. Această structură afectivă nu înscamnă o structură existențială indiferentă, ci o structură fenomenologică, adică determinată de un concept, condiționată (fără această condiție a determinării, spectacolul devine fără obiect, alit de strictă e). Cine nu știe ce are de realizat un scamator, zadarnic îl vede făcînd diferite gesturi care altfel sunt clare.

Se creează deci un plan fenomenologic care are ritmul lui. Suntem deci într-un plan strict mintal care e o nouă realitate. (Se înțelege că de insuficiență apare aici estetica zisă fenomenologică a lui Geiger, care crede că, orientând atenția celui ce gustă arta într-o concentrare internă, nu face decât să indice o atitudine, rămânând, deci, în pură psihologie.)

## Despre corelația prezenței și a emoției în spectacol

Din cuprinsul capitolului despre teoria dramatică, ea ne apare condiționată originar prin tensiunea instinctului de conservare și de perpetuare (și ca o contraprobă, maximum de tensiune dramatică se naște atunci când este în joc un număr cât mai mare de existențe omenești). Dar motivul incidental al declanșării emoției dramatice este incidentul dramatic, în formă acută, când este vorba de soarta însăși a subiectului, prin ecou și afect derivat, când e în joc un incident de natură dramatică, adică interesind o existență, punând o prezență.

În modul acesta, orice întâmplare din natură care e în legătură cu o existență, care presupune prezența omenească, e întovărășită de un ecou sentimental în subiect, care e interesul pentru această întâmplare. Când subiectul asistă la o asemenea întâmplare ca spectator, adică neparticipând de-a dreptul, întâmplarea joacă rolul obiectului care solicită interesul său, care e cauza emoției sale.

Acest interes pentru trăirile similare e atât de real încât se declanșează cu prilejul oricărei trăiri efective, în care este implicat neprevăzutul. De aci, interesul pentru orice exhibiție periculoasă.

Acest lucru se explică prin faptul fundamental, în concepția noastră despre dramă, că nu orice întâmplare reală, în sens de realitate, este dramatică, adică obiect care provoacă reacții dramatice. Nu orice întâmplare reală este un obiect, adică este și autentică, fiindcă autenticitatea înseamnă prezență obiectivă, nu existență reală. Existența obiectivă înseamnă existența structurată, înseamnă obiecte în sensul fenomenologic al cuvântului, numai atunci ea devine o prezență.

## STRUCTURA TEATRULUI CA UN CAPITOL DIN ESTETICA PREZENȚEI

### Ce este prezența reală ?

Este o existență în planul noematic. Prezența fizică a lucrurilor nu înseamnă însă prezență (au văzut asta și Bergson și Croce, amândoi intuționiști). Bergson a menținut intuția ca un instinct, ca o formă de sen-

zație, iar Croce a trebuit să se mulțumească cu o serie de imagini, indiferent de obiect, dar nesușințat absolut de nici un suport, s-a prăbușit în confuzia cu limba gramaticală.

Descriind structura obiectelor, arătând pe de o parte funcțiunea noemelor, iar pe de altă parte structura noemelor și menținând deosebirea fundamentală dintre obiect și lucru, fenomenologia creează un conținut nou al spiritului.

Deosebirea specifică dintre obiect și lucru înseamnă eliberarea de realitate, dar corelația se opune la anarhia libertății. Contextura semnificațiilor dă adâncimea necesară planului noematic.

Nu există decât ceea ce are semnificație, decât ceea ce din lucru devine obiect.

Fenomenologia ne-a arătat și modalitatea noemelor și a noexelor (cum se pătrund, cum se organizează în vederea unor sensuri noi. Da ?). Numai așa poate fi vorba de o prezență fictivă.

Toate încercările de a funda pe intuiție, pe cunoaștere, au naufragiat fie în logicism, fie în constructivism subiectiv (aci Fiedler, Croce, Bergson). Gestaltul este o încheiere, un contur. Dar semnificația este o transcendență față de Gestalt, pentru că obiectul fizic ori obiectul fizic de gradul II (adică un obiect a cărui primă semnificație a fost lichidată și pusă în paranteză devenind transcendentă, ca un simplu obiect fizic) capătă prezență.

### Despre specificul prezenței

Dacă am recunoscut în sentimentul prezenței un sentiment originar (ori aproape), cu această noțiune ciștigată nu am rezolvat dificultățile pe care le-am întâmpinat în calea soluției pe care vrem s-o dăm esteticii spectacolului.

Sentimentul prezenței este originar poate ca sentiment, dar se deosebește de actul prezenței însăși, care e realitate inițială, față de care sentimentul se manifestă doar corelat.

Trebuie să cercetăm acum prezența însăși, să o descriem deosebit, să vedem cum se constituie, ca abia în urmă să vedem cum evoluează corelația prezență-sentiment.

Vom vedea aci din verificata noastră teză esențială, a primordialității unei existențe intenționale, care condiționează, și pe firul istoric, sentimentul, și vom deduce că greșit s-a ocupat estetica numai de afect (ceea ce nu înseamnă că studiul afectelor nu e absolut esențial, ci numai că el nu poate înlocui, și nici măcar suplini oarecum, studiul actului originar care e prezența). Sunt cazuri în știință când un corelat ne poate furniza cunoașterea celui alt termen, dar pentru aceasta este necesară o tablă logaritmică pe care n-o

avem încă și nu o vom putea avea până când estetica nu va rezolva cel puțin un singur caz de specificare a obiectului artistic.

Negreșit că nu este locul să facem aici ontologia prezenței, nici măcar cu ajutorul metodei pur fenomenologice, ci vom rămîni doar în planul structurilor fenomenologice.

## Orice prezență este structurală, deci orice prezență este nu numai reprezentare

Deși, probabil de natură metafizică, sentimentul prezenței nu există în afară de prezență, și afirmația ar fi desigur un pleonasm, dacă am înțelege prin prezență simpla reprezentare în sens psihologic. Este una dintre erorile esteticii de azi, și nu numai ale esteticii psihologice, faptul că pornește de la sentimente și le condiționează de simpla reprezentare în genere. Chiar estetica socotită azi fenomenologică nu depășește acest stadiu al reprezentării, deși renunțînd la conținut și mulțumindu-se cu forma (trezînd onrecum conținutul în sentiment, în receptivitate, căci o concentrare externă fără obiect constituit e o simplă orientare, și e ușor să observăm că Geiger lucrează exclusiv asupra datelor interne) căreia afirmîndu-se existența intențională, nu se realizează alt progres decît cel de atitudine, de autonomizare, cum s-ar spune.

Afirmarea unei prezențe prin simpla prezență a reprezentării este cu totul insuficientă. O prezență este un obiect, negreșit, nu este vorba de obiectul fizic, și un obiect se cere constituit. (O eclipsă de soare, ca reprezentare, e aceeași, dar ca obiect constituit diferă și corelatul său sentimental diferă de la teroarea negrului african la curiozitatea spectaculară a cititorului, alb, de ziare.)

## Despre intervenția neprevăzutului în ritmul fenomenologic

Am văzut că una din necesitățile ritmului este condiționarea conceptuală a momentelor istorice. Cum apare însă în acest caz funcția neprevăzutului, atît de importantă în desfășurarea oricărui spectacol, în genere? Este problema care s-a pus operelor dramatice cărora li se cerea un sfîrșit neprevăzut, dar motivat. De ce nu era acceptat un sfîrșit neprevăzut pur și simplu? De ce chiar în piesele polițiste nu este acceptat un desnodămînt cu adevărat neprevăzut?

De altfel, irupția logicului, a planului rațional în istorie este absolut deplasată. Și este unul din cazurile cele mai penibile acea ingerință a raționalului în desfășurarea istoricului sub forma altă de curentă: nu „e logic” ca un om care iubește să facă rău persoanei iubite, nu „e logic” ca un erou să

fie fricos în cine știe ce împrejurare. Aci este și penibilul loc comun asupra „adevărului neverosimil” sub forma că nu tot ce e adevărat, e adevărat și în artă.

## Despre condiționarea structurală, opusă deopotrivă inexistenței percepției libere, ca și motivării logice

Evident că numai îmbogățită în această noțiune a planului structural, estetica poate scăpa din dilema: senzorială ori logică.

Un fapt neprevăzut este acceptat cînd participă la ritmul structural al unui spectacol. Tot ceea ce nu e integrat în „realitate” (?), ceea ce nu e realizat, nu satisface pe spectator (nici în cele mai rudimentare spectacole fizice. O luptă de box întreruptă de ploaie nu satisface).

Nu trebuie înțeles aci că faptul nou trebuie să fie deductibil din cele întîmplate, căci atunci cădem în pretenția de motivare logică, ci numai ca el să se înscrie în complexul fenomenologic care e în curs. Cum orice realitate fenomenologică este o realitate structurală, putem spune că un act se înscriiază cînd se structuralizează.

Prin urmare, interesul spectatorului, adică atitudinea de așteptare, dar cu atenție involuntară (fiindcă atitudinea de așteptare însăși este de condiție fenomenologică), e condiționată de o structură. Atît de adevărată este această condiționare fenomenologică a tendinței inițiale, încît se poate afirma că fără o pregătire a structurii fenomenologice nici nu e cu putință crearea acelei noi realități sociale care se suprapune valorii intrinseci a obiectului. (Uneori oameni abili și puțin scrupuloși se pricep să creeze o adevărată psihoză înaintea unor spectacole, ca să nu mai vorbim de unele procese.)

## Despre funcția fenomenologică a convingerii, a regulii în spectacole

Motivul regulii este de ordin strict rațional, fiind constrîngerea normativă; funcțiunea ei aplicată este strict rațională, adeseori în contradicție cu concretul vital. În modul acesta, ea condiționează structura și, deci, condiționează corelatul ei, emoția. Astfel, ea intră în structura spectacolului, devenind act fenomenologic, întrucît a depășit și raționalul. Nu există emoție la un spectacol pentru un spectator care nu cunoaște regula jocului și posibilitățile standard. Emoția fiind consecutivă structurii, structura, în funcție de concepție, conceptul fiind normat de regulă, emoția apare ulterior între factorii spectacolului ori nu apare deloc (este cu neputință ca un spectator să încerce vreo emoție asistînd nepregătit, fără să-i slujească nimeni vreo explicație, pe loc, la un joc sportiv. Și totuși jocurile sportive moderne stîrnesc pa-

sîmii planctare la cei care cunosc conceptul, structura și regula jocului. Prin urmare, încă o dată, emoția estetică nu e spontană, cum se crede în estetică). Evident că sunt multe spectacole în care un rudiment de concept apare. Regula apare ca un concept, determinant exogen, căci valoarea ei nu se obține prin amplificarea ei ca scop.

De faptul că regula nu face parte din structura jocului, fiind normativă, intrînd însă în structura spectacolului, trebuie să se țină seama, fiindcă, altfel, nu mai deosebim valorile pozitive în planul spectacolului.

De altfel, simplitatea ori complexitatea regulii joacă un mare rol în răspîndirea unui sport, deci succesul unui spectacol în ceea ce privește mulțimea este în funcție și de simplitatea regulilor (de aceea cel mai răspîndit spectacol popular devine fotbalul, fiindcă din toate sporturile are regula cea mai simplă în ceea ce-i este esențial și izbitoare: mîncea este purtată cu picioarele de la o poartă la alta — la rugby și cu miinile —, cu intenția de a fi introdusă în această poartă, reglementarea jocului în afară de asta nefiind esențială, nici complicată, ci învățîndu-se repede. E aci explicația de ce un joc așa de complicat cum este jocul nostru național numit oină nu se poate răspîndi. Necunoscîndu-se regula, nu se cunoaște dificultatea, necunoscîndu-se dificultatea, nu se cunoaște valoarea izbînzii. Numai cei care au jucat oină pot deveni spectatori. La fotbal însă, cei mai mulți spectatori n-au jucat niciodată).

Nu ajunge să cunoști regula, ci și structura.

Cunoașterea simplă a regulii nu ajunge totuși pentru a participa la spectacol. Căci regula, chiar intrată în structura spectacolului, e întemeiată pe un substrat vital și apare ca o măsură pentru afirmarea acestui substrat vital. Astfel, ne depărtăm și mai mult de concepția simplistă a emoției nemijlocite, declanșată automat, din simpla prezență a obiectului. Căci încă o dată, acest obiect nu există într-o percepție, nici într-o reprezentare, cum afirmă estetica, ci într-o elaborare structurată, fenomenologică, sau nu există nicidecum ca spectacol.

Structura aceluia substrat vital e realitate, iar spectatorul încearcă emoții în măsura în care cunoaște acel substrat. (Firește că se poate crea o falsă structură, care dă totuși emoții adevărate, dar e o structură... nu e mai puțin adevărat că emoția pe care o încearcă rarii „cunoscători“ e de o calitate superioară și, în acest sens, mai reală.)

## Despre ritmul structural al planului fenomenologic

Noesis — noema.

Chiar în cazurile cînd obiectul spectacolului este static, fix, structura fenomenologică este dată tot în timp.

De aci, decurge existența unui ritm fenomenologic, fundamental deosebit de cel biologic, la care, fără nici o excepție, toate sistemele de azi reduc ideea de ritm în artă.

Acest ritm este strict coordonat cu emoția, și ritmul emotiv pur estetic este cu totul altul decît ritmul cosmo-biologic universal, ale cărui rezonanțe în trăirile estetice, vechia estetică, victimă a confuziei, le supraevaluează.

Un spectacol fără acest ritm structural este simplă percepție, înregistrată fără interes și fără putința de a-l urmări. (În crearea acestui ritm structural stă toată știința celui ce oferă un spectacol, și chiar spectacolele unice ca întrecerile sportive, procesele la jurați, ședințele parlamentare. El este esențial pînă și în povestirea unei anecdote. Psihologia denunță Gestaltul. Ea s-a preocupat numai de configurația plastică, nu și de angrenajul structural.)

Respectarea acestui ritm fenomenologic este o condiție atît de strictă a spectacolului, încît fără el realitatea apare ca o succesiune de tablouri necondiționate; el dă deci Gestaltul, nu Gestaltul îl dă pe el, așa cum se afirmă că întregul dictează partea.



Se vede acum de ce nu putem accepta în totul acea teorie a „Ganzheit“-urilor, în care fiecare element e condiționat de întreg, prin care își capătă înțelesul, căci vedem că de multe ori e suficient un singur fapt nou ca să dea un nou înțeles întregului. Un om împarte bani. Este o percepție. Un amănunt: hîrtia e falsă. Totul capătă un alt sens. Și abia în urmă amănuntele celelalte capătă un alt înțeles. Acest lucru ni se pare fundamental în considerarea semnificațiilor-întreg și a semnificațiilor-parte.

Un complex cu caracter de întreg e modificat fundamental de un singur amănunt schimbător și apoi, la rîndul său, modifică toate amănuntele esențiale, în afară de cel care a fost semnificație determinantă. Ceea ce nu trebuie să se uite este că toate acestea se petrec în planul noematic, planul existențial rămînd adeseori aproape identic. (Se va vedea mai tîrziu ce înseamnă acest „aproape“.)