

IDEI LA RAMPĂ

■ N. TERTULIAN

Note de estetică a teatrului

Estetica teatrului are drept obiect principal de studiu procesul de convertire a textului dramatic în reprezentare scenică. Tot ceea ce în procesul lecturii este obiect exclusiv al reprezentărilor fantezice (alcătuirea lăuntrică a textului dramatic este reconstituită pe calea imaginației reproducătoare) devine, prin actul concretizării teatrale, obiect al intuiției empirice, al reprezentării vizuale, al percepției nemijlocite.

Reprezentabilitatea nu este o însușire auxiliară sau aleatorie a textului dramatic, ci una constitutivă, decurgând din însăși esența lui. Caracterul energetic al acțiunii dramatice, faptul că evenimentele trecutului sau anticiparea celor ale viitorului sînt convertite, prin dramă, în acte ale prezentului nemijlocit, în evenimente ale conștiinței actuale, cu o putere de contagiune imediată, impun reprezentarea scenică drept un corolar necesar.¹ Modul în care încolțește și crește gândul răzbunării în conștiința Aneii din *Năpasta* lui Caragiale nu este evocat ca un eveniment al trecutului, obiect al narațiunii epice, ci ca o mișcare pasională, care se dezvoltă și atinge paroxismul în fața noastră, cu puterea constrîngătoare a prezentului: tranziția din planul ficțiunii literare în cel al reprezentării scenice este cuprinsă ca o virtualitate în însușirile intrinseci ale textului.

Problema raportului dintre textul literar și reprezentarea lui scenică, întrebarea cu privire la relația de identitate, sau de non-identitate, sau de „identitate a identității și non-identității”, ca să folosim o formulă hegeliană, dintre opera dramatică și reprezentarea ei teatrală, au continuat să stea în centrul discuțiilor din estetica contemporană a teatrului. Roman Ingarden deosebește în corpul textului dramatic două texte distincte: *textul principal*, care cuprinde cuvintele și propozițiunile rostite de personajele reprezentate, și *textul auxiliar*, care include „informațiile” oferite de autor, caracterizările și

indicațiile cu privire la situațiile și personajele din piesă. Tranziția de la textul literar al operii dramatice la reprezentarea ei scenică presupune, simultan, conservarea textului principal² și suprimarea celui auxiliar. S-ar putea spune că nucleul actului de creație teatrală constă în descoperirea și fixarea echivalențelor scenice ale tuturor indicațiilor cuprinse în textul auxiliar al piesei (cel care, prin definiție, „dispare” în versiunea reprezentată). Răspunsul la întrebarea cu privire la natura actului de reprezentare teatrală: „reproducere” a textului preexistent sau „creație” autonomă, nu poate fi găsit decât dacă este supus analizei procesul de *actualizare vizuală* a latențelor și virtualităților din textul principal și a tuturor indicațiilor din textul auxiliar. Să reamintim că în textul auxiliar sînt incluse indicațiile cu privire la locul și timpul acțiunii, la cine vorbește și, eventual, la ceea ce face momentan, și, adeseori, adevărate analize cu privire la starea de spirit a personajelor sau la atmosfera sceneilor reprezentate (v. exemplul controversatelor „paranteze” ale lui Camil Petrescu, de o mare bogăție și densitate în „dublarea” textului vorbit).

În versiunea strict literară, textul principal apare încadrat de ansamblul acestor indicații din textul auxiliar, figurînd oarecum „între ghilimele” (R. Ingarden), în timp ce în versiunea scenică textul principal este încadrat de *inscripția concretă* a indicațiilor din textul auxiliar în fizionomia și jocul actorilor, în gesticulația și modalitățile vocilor lor, în gruparea lor în scenă, în pictura cadrului etc. Constituirea obiectului estetic — piesa de teatru reprezentată — cunoaște acum o metamorfoză specifică. Dacă se poate afirma că, în *principiu*, substanța textului literar este păstrată și în varianta lui scenică (deoarece în *fapt* el poate fi desfigurată sau schimonosit), încadrarea lui se efectuează acum într-un „mediu omogen” (G. Lukács) cu totul nou. Ceea ce în textul principal al piesei rămîne, inevitabil, într-o stare de latență, fiind actualizat mai mult sau mai puțin intens, *ad libitum*, de imaginația conștiinței receptoare (de exemplu, fizionomia exactă a personajelor, tonalitatea și „culoarea” vocii lor, mișcarea lor în scenă etc.), și ceea ce este, eventual, explicitat în textul auxiliar capătă, în reprezentarea teatrală, o *materialitate* pregnantă, de o concretitudine incomparabilă cu cea din textul scris, grație unui ansamblu complex de mijloace scenice.

La întrebarea dacă piesa de teatru reprezentată poate fi considerată o specie a operei de artă literare, Roman Ingarden propunea drept răspuns ideea de a o privi drept un *caz-limită* (ein *Grenzfall*) al literaturii. Configurațiile verbale rămîn identice în textul literar și în varianta scenică: în spectacol ele apar, însă, „încadrate” de un sistem de reprezentări optice și acustice care conferă versiunii scenice un caracter calitativ nou. Dacă în textul literar stările de lucruri evocate în piesă sînt comunicate în mod

esențial prin mijloacele pur lingvistice ale cuvântului, în opera reprezentată semnificațiile textului devin inteligibile și grație unui sistem de reprezentări vizuale și acustice; ceea ce a prilejuit, de altfel, caracterizarea operei de artă teatrală ca o „sinteză a artelor”. „Mediul omogen” în care se plămădește opera teatrală ni se dezvăluie, astfel, mult mai complex decât cel al textului literar.

Controverse pasionate au izbucnit periodic, de-a lungul timpului, cu privire la natura actului teatral, în funcție de prioritatea acordată, în ordinea accentului de valoare, textului literar sau mijloacelor de reprezentare scenică. Insuși conceptul de „mijloc de reprezentare” era considerat cu totul inadecvat de cei care descopereau esența teatrului în mișcare, mimică și gest, văzînd în cuvînt (deci, în textul literar) o formă de expresie cu totul subordonată. Partizanii „teatrului literar” au cultivat, implicit, binomul scop-mijloc, tratînd efectiv imaginile optice și acustice ale scenei ca simple mijloace de încorporare a textului preexistent (accentul axiologic în reprezentarea teatrală căzînd pe faimosul primat al textului). Adversarii lor au căutat, dimpotrivă, să pună energie în valoare autonomia teatralității, văzînd în actul de reprezentare scenică o formă autarhică de artă, distinctă, pînă la totala eterogenitate, de textul literar.

Nu au lipsit, desigur, nici opiniile radicale sau exagerările, de pildă ale celor care au considerat că, în raport cu complexitatea și bogăția de nuanțe a textului, mijloacele de expresie ale actorului, mimica și gestica, ar fi mult prea rudimentare. Într-o asemenea perspectivă, actul era privit adeseori ca un „histrion”, predestinat să adulțereze, prin jocul său, valorile intrinseci ale textului. Auguste Comte, în al său „Cours de philosophie positive”, și, mai recent, Jean Hytier, în cartea sa „Les Arts de Littérature”, s-au numărat printre partizanii emancipării textului dramatic de prezența diminuantă a scenei și a actorului, cu alte cuvinte, ai autonomiei absolute a textului.³ Se cuvine, însă, să amintim oă, fără a împărtași cituși de puțin asemenea puncte de vedere extreme (și, în fond, profund inacceptabile), un număr important de dramaturgi și oameni de teatru au afirmat existența unei ordini ierarhice între componentele spectacolului teatral, acordînd o prioritate categorică textului literar și valorilor cuprinse în el. La polul opus, o serie de mari regizori, ca Gordon Craig, Tairov sau Meyerhold s-au străduit să pună în valoare vocația independentă a artei scenice, producînd un număr important de argumente pentru a afirma preeminența expresiei scenice asupra rostirii prin cuvînt, cu alte cuvinte, suveranitatea artei teatrale.

O fenomenologie a actului teatral nu se poate dezinteresa de multitudinea implicațiilor concrete ale relației text-spectacol. Găsirea echivalențelor scenice ale indicațiilor cuprinse în textul dramatic este o problemă care

se cere tratată cu toată seriozitatea. Orice ar spune partizanii teatralității autonome, desti-nul teatral al unei lucrări dramatice se decide în spațiul cuprins între virtuțile textului și expresia lui scenică. Existența unui decalaj între însușirile textului și concretizarea lui scenică a creat adeseori probleme aparent insolubile cu privire la soarta teatrală a unor opere dramatice. G. Călinescu, de pildă, nu ezita să considere piesele lui Lucian Blaga și, în bună măsură, unele dintre cele ale lui Camil Petrescu „irealizabile scenic”, ceea ce nu-l împiedica să le aprecieze, sub raport literar, în mod superlativ. Argumentele lui, indiferent de valabilitatea lor, sînt interesante pentru noi, deoarece sugerează dificultățile posibile în transpunerea scenică a unui text și ne deschid o cale, fie și indirectă, de a analiza specificitatea artei teatrale. Danton de Camil Petrescu i se pare, astfel, „mai de grabă nereprezentabilă prin excelsul de nuanțe (s.n. — N.T.) și prea multele tablouri”, portretul lui Marat din aceeași piesă era considerat „fin”, dar „irealizabil scenic” (este vorba de caracterizarea parantețică a lui Marat, în „textul auxiliar” al piesei), și în general „reversurile” pe care le-a cunoscut teatrul lui Camil Petrescu pe scenă erau explicate prin decalajul între particularitățile lui literare și exigențele reprezentării scenice: „Autorul își presară piesele cu note pentru actori și pentru regizori, cu ideea că cea mai mică greșeală de gest și de intonație distruge drama. Asta plictisește pe interpret, înai cu seamă că teatrul trăiește din mișcările sufletești exterioare, nicidecum din infinitesimal. Dar pentru cititor, luate ca parte integrantă din text, notele sînt excelente. Fiind aci portrete și construcție de atmosferă, aci analize ale psihologiei de moment”.⁴ Cu argumente de alt ordin, observații asemănătoare sînt formulate și în legătură cu teatrul lui Blaga: „Prea multa poezie, ibsenismul, adică conflictul de idei, mitologismul, o anume ținută expresionistă, conștînd în schematism și într-o relativă stilizare și, deci, caricare a gesturilor, împiedică teatrul lui Lucian Blaga de a fi reprezentabil, deși nu e lipsit deloc de patos și de repeziune scenică. El are nevoie de un public rafinat care să surprindă poezia, să intre cu ușurință în dialectica ascunsă, să participe, deci, la reprezentare cu suflet total”.⁵

Pentru Camil Petrescu, problemele complexe ale convertirii textului literar în reprezentare scenică adecvată au fost deopotrivă obiectul unei dramatice experiențe personale și al unor intense preocupări teoretice. Confruntarea textelor sale dramatice cu scena l-a făcut să-și pună asemenea probleme în termeni de o mare acuitate. El se putea întreba, la un moment dat, după experiența eșuată a reprezentării *Jocului ieilor* la Compania Bulandra (1919), dacă nu este posibil să scrie o piesă care să reziste, ca spectacol, chiar dacă „insuficiența mijloacelor scenice” sau „carența interpretilor” ar duce la sacrificarea „dezbaterii ideologice”, chiar dacă

„orice intenție transcendentală va deveni opacă” și, astfel, piesa reprezentată „va mai semăna cu forma originală, cât un poet pur proaspăt îmbrăcat recrut, cu el însuși...”⁶ Despre piesa astfel concepută, *Suflete tari*, și care cunoscuse două cicluri de reprezentării (în 1922 și 1937), el avea să scrie, la 25 de ani de la data premierei: „Așa cum prevăzusem, eroiul piesei nu și-a găsit interpretul nici pe departe... Tot ceea ce voisem transcendent în ea s-a volatilizat, suflul de nebunie voit a rămas doar în textul scris... iar *Suflete tari* a biruit ca o primară dramă socială, și aceasta la un nivel normal teatrului românesc, fără vreun soi de rezistență”.⁷ Divorțul dintre intenția literară și expresia scenică doborâște, în asemenea cazuri, proporții nebdănuite, îngăduindu-ne să măsurăm dificultățile complexe ale transpunerii scenice și introducându-ne în problema crucială a autonomiei și eteronomiei artei teatrale.

Hegel, încă, a formulat în termeni clasici alternativa între actorul-mijloc și actorul-scop. După ce a deosebit trei ipostaze ale relației text dramatic-reprezentare scenică (1. poezia dramatică limitată la sine însăși, făcând abstracție de expresia scenică; 2. arta teatrală, limitată la „recitare, joc mimic și acțiune, în așa fel încât cuvântul poetic poate rămâne elementul absolut determinant și predominant”; 3. execuția „care se servește de toate mijloacele scenografiei, ale muzicii și ale dansului, lăsându-le să devină *independente de cuvântul poetic*” (s.n. — N.T.)), el a definit două sisteme în legătură cu arta actorului; primul sistem este cel „conform căruia cel ce joacă trebuie să fie mai curînd numai organul spiritual și corporal viu al poetului”, în timp ce în cel de-al doilea, „tot ce oferă poetul este mai curînd numai ceva accesoriu, servind drept cadru pentru naturalețe, îndemnarea și arta actorului”.⁸ Este aproape inutil să spunem că dilemele fixate de Hegel au căpătat în dezbaterile moderne și în literatura modernă a problemei proporții pe care el era departe de a le putea bănuși și anticipa.

Înainte de a atinge nervul sensibil al unor asemenea dezbateri, se cuvine să ne oprim, cu titlu preliminar, asupra unei particularități decisive a artei teatrale. S-ar putea spune, în mod sumar, folosind din nou conceptul lukacian de „mediu omogen”, că în timp ce în toate celelalte arte (literatura, pictura, sculptura, arhitectura, muzica, asupra căreia însă urmează a se face precizările necesare), „mediul (lor) omogen”, cu alte cuvinte, formele lor de expresie, au caracterul unei *inscripții fixe*, teatrul este singura artă (muzica i se poate alătura doar în parte) în care ele au, prin definiție, caracterul unei *inscripții labile*. Cuvîntul, culoarea, sunetul, piatra sînt mijloace de expresie *definitive*, în care prind viață plămuirile poetului, pictorului, muzicianului sau arhitectului, în timp ce creatorul de teatru dispune de mijloace de expresie sui generis, prin natura lor tranzitorii și evanescente. Vocea și corpul actorului, mi-

mica, gestică, mișcarea scenică etc. se reînnoiesc mereu, ca tot ce are la bază organismul viu și nu materia inanimată. Omul de teatru lucrează, astfel, cu o materie vie, căreia „fragilitatea” îi este aproape constitutivă, și care creează acea „vacanță a formelor stabile” despre care vorbea recent un estetician fenomenolog, Dietrich Steinbeck, discipol al lui Roman Ingarden, în cartea sa de sinteză dedicată problemelor de știința teatrului.⁹

Locul specific al teatrului în sistemul artelor i-l conferă tocmai faptul că reprezentarea teatrală nu are caracterul unui lucru (al unui „obiect”), ci al unui eveniment (ea este *ereignishaft*, „evenimentială”, cum spune Steinbeck). Obiectivarea viziunii nu este în arta teatrală niciodată definitiv sedimentată ci capătă, grație modelării ei într-o materie vie (arta actorului), caracterul unei perpetue „re-creații”; spectacolul teatral se „naște” la fiecare reprezentație în fața ochilor spectatorilor, înfrățindu-se ca o adevărată *co-naissance* (în celebra accepție claudeliană a cuvîntului). Poemul, tabloul sau monumentul, odată isprăvite, au caracterul unor configurații statornice, pe care doar conștiința variabilă a subiectului contemplator le supune unor concretizări estetice diferite. Reprezentația teatrală se încarnează în subiectivitățile mobile ale actorilor, fiind astfel supusă, în principiu, corecturilor posibile, improvizației și metamorfozei. Charles Dullin, ocupându-se de distincțiile dintre teatru și cinematograful, sublinia o dată deosebirea dintre caracterul „statornic odată pentru totdeauna” al imaginii cinematografice și posibila fluctuație perpetuă a plămuirii teatrale: „La teatru se întâmplă adesea ca același colectiv să dărîme în cursul reprezentațiilor ceea ce făurise în cursul repetițiilor”.¹⁰ Mai mult: reprezentarea teatrală nu este cîtuși de puțin „invulnerabilă” față de reacțiile celor care o urmăresc din sală. Publicul nu este, pentru autorii spectacolului teatral, o prezență indiferentă sau un martor impavid, ci, dimpotrivă, o co-prezență activă, sensibilă și vibrantă. Alcătuirea spectacolului teatral nu numai că este modelată de finalitatea ei: inteligibilitatea intențiilor pentru cei care o vor urmări dincolo de rampă, dar este inevitabil receptivă și sensibilă la fluidul emanat din sală, pînă la a suferi, printr-un act de „inducție concretă”, influența lui transformatoare. Esteticienii fenomenologi au putut, astfel, vorbi, pe bună dreptate, de „intersubiectivitatea” constitutivă a opereii teatrale: „În opoziție cu literatura, muzica și artele plastice, teatrul este o operă de artă pentru timpul actual, intersubiectiv, concret. Nu este și nici nu poate fi creată pentru «eternitate». Însușirea de (a fi) «pentru astăzi» aparține implicit constituției sale estetice. Caracterul de concretă «existență-pentru-noi» al teatrului ca fenomen de artă este «pentru totdeauna» în funcție de acest public, în acest timp determinat.”¹¹

Condiționarea textului literar, în cadrul reprezentății teatrale, de o concretizare, prin definiție, mobilă și tranzitorie pune cu acuitate, într-o nouă lumină, problema caracterului *reproductiv* sau *creator* al artei teatrale. Faptul că un text admite o pluralitate de interpretări ridică, deopotrivă, problema zonei de rezidență, în imanența textului, a unei asemenea pluralități și cea a criteriului de discriminare între o interpretare valabilă și una arbitrară. Sînt probleme pe care le întîlnim și în estetica muzicii, atunci cînd sîntem confrunțați cu corelația partitură-interpretare. Se poate oare vorbi de o identitate a operei muzicale în multiplicitatea execuțiilor ei diferite, și care este spațiul legitim de desfășurare a unei asemenea varietăți în concretizarea estetică? Roman Ingarden a formulat teoria „zonelor de nedeterminare” existente cu necesitate în imanența oricărei opere de artă (Georg Lukács a vorbit și el, într-un capitol al „Esteticii” sale, de „obiectualitatea nedeterminată” a artei), considerînd că în cazul muzicii ea își găsește un teren privilegiat de exemplificare. Sistemul de semne și notații prin care este fixată într-o partitură o operă muzicală lasă „deschise” în fața executantului o vastă gamă de particularități, a căror „actualizare” este misiunea sa principală: distribuirea accentelor în frază, modul specific al legato-ului, calitatea sunetului, ritmul debitului, tempo-ul exact, durata pauzelor etc. sînt mai mult sau mai puțin apanajul inițiativei individuale a interpretului. *Mutatis mutandis*, în mod similar, de astă dată, însă, cu un spațiu mult mai vast de desfășurare a inițiativelor (regizorului și actorilor), se petrec lucrurile în corelația text dramatic-artă actoricească și regizorală.

Esteticienii și teoreticienii teatrului au protestat, în diverse împrejurări, împotriva identificării actului actoricesc cu o simplă „realizare” (în accepția de transcriere în plan fizic) a intențiilor autorului. Recriminarea era îndreptată cu deosebire împotriva naturalismului în arta interpretativă. Nicolai Hartmann se ridică, în „Estetica” sa, împotriva unei asemenea înțelegeri a artei actorului, din motive precumpănitor filozofice: teama sa era că astfel s-ar ajunge a se identifica arta teatrală cu o transpoziție a textului dramatic din planul ficțiunii în planul realității. Misiunea actorului nu este de a ne oferi „iluzia” realității, ci de a ne introduce în lumea de ficție a piesei. El nu trebuie să „realizeze” personajul, ci să-l „joace”. „Actorul nu iubește și nu urăște, el nu suferă — scrie la un moment dat Hartmann, regăsind pe o cale proprie vechea teză a lui Diderot din „Paradoxe sur le comédien” —, și destinul pe care îl înfățișează nu este destinul său. Toate acestea «apar» numai, sînt «jucate», înfățișate. Și de aceea numim opera reprezentată «piesă jucată» (ein Schauspiel), iar despre interpret spunem că este cel care o «joacă» (Schauspieler).”²¹

Pentru Nicolai Hartmann, ansamblul acțiunilor executate pe scenă, mimica, gestul, cuvîntul vorbit, reprezintă doar planul vizibil, real, „din față” (Vordergrund) al reprezentăției, a cărui funcție este însă să ne introducă în planul „ireal”, în „ceea ce nu se poate vedea”, în „drama” ca atare, care constituie „planul din spate” (Hintergrund). Funcția actorului nu este, așadar, să ne transpună în planul realității, ci să ne ridice în lumea ficțiunii. Nicolai Hartmann se străduia astfel să valideze și în cîmpul artei teatrale teza sa generală despre esența fenomenului estetic înțeles ca un „raport de apariție” (Erscheinungsverhältnis), multiplu stratificat. Am putea cita în sprijinul ideii lui Hartmann un exemplu oferit, la un moment dat, de Meyerhold, care ironiza excesul de detalii din montările naturaliste. Vorbind despre ambiția unor regizori de a anima dialogurile „plicticoase” ale lui Ibsen, punînd actorii să execute tot soiul de gesturi „realiste”, Meyerhold nota: „În *Hedda Gabler*, în timpul scenei dintre Tesman și mîtușa Julia, se servește dejunul. Imi aduc foarte bine aminte cu ce poftă mostoca interpretul lui Tesman, dar expoziția piesei mi-a scăpat fără să vreau...”¹³ Observația savuroasă și ascuțită a marelui regizor pune foarte bine în lumină modul în care naturalismul voit al acțiunii scenice obnubilează linia interioară a piesei.

Demonstrația cu privire la autonomia artei actorului, cu privire la caracterul *creator* și nu pur *reproductiv* al interpretării, este un punct de sprijin esențial pentru a fundamenta autonomia artei teatrale în general. Într-un studiu remarcabil, adeseori citat, „Zur Philosophie des Schauspielers” („Către o filozofie a artei actorului”), Georg Simmel a arătat că arta actorului diferă deopotrivă de simpla „imitație a realității”, cit și de simpla incarnare a unui model ideal (personajul textului dramatic). Artă actorului s-ar situa într-o zonă „tertă”, dincolo de personalitatea empirică a actorului ca ființă psihofizică reală (actorul adevărat nu se joacă niciodată „pe sine”), dar și dincolo de o presupusă „copie” a personajului ideal: conjuncția resurselor sale specifice cu intelctiunea originală a rolului conferă artei actorului o autonomie echivalentă cu cea a creatorului din oricare altă zonă a artei. „Faptul că cineva configurează pe plan actoricesc elementele vieții este un fenomen original în aceeași măsură în care el le plămînuiește pictural sau poetic sau în care el le creează din nou în plan epistemologic sau religios.”¹⁴ Fiecare actor mare efectuează în materia rolului său o „tăietură” originală, inconfundabilă, supunîndu-și însușirile sale naturale exigențelor imaginii astfel obținute. Acolo unde există nepotrivire sau divorț între conformația psihofizică a actorului și imperatiile rolului, misiunea lui este inevitabil condamnată la eșec.

Camil Petrescu a efectuat o demonstrație memorabilă a unei asemenea incompatibilități între însușirile native ale unui actor și exi-

geuțele unui rol, analizând într-o cronică dramatică eșecul Marioarei Ventura în *Sfânta Ioana* de Bernard Shaw. Criticul îi recunoștea fără ezitare actriței însușirile: „un fizic de o rară feminitate”, „un temperament activ și mai ales o voce stranie... cu timbru de contraltă, cu inflexiuni minore de caterincă și mai ales — rară însușire — cu o nervozitate foarte interesantă, care are toate calitățile de distincție ale graseillerei, fără cusururile ei”, dar îi reproșea tranșant că „nu cunoaște emoția superioară, care are rădăcini în viața sufletască și nu în nervi”. Intelectualitatea superficială a actriței ar fi făcut-o aptă să joace ideal pe Bataille și Bernstein (sau să recite poezie simbolistă), nu însă să interpreteze un rol ca Ioana d'Arc, care ar fi cerut antrenamentul unei inteligențe superioare, averse de adevăr. Comentariul sever al lui Camil Petrescu este instructiv pentru problema noastră: „Aveai impresia că se gândește la o întâmplare luată din viață sau că își fixează în gând un moment din Bataille ca să-i dea lacrimile. Și a izbutit, dar emoția nu era dintre cele care trec rampa. D-sale îi curgeau lacrimile pe obraz și publicul o privea curios. Era mai mult suferința d-rei Ventura decât a Ioanei d'Arc”.¹⁵

Pentru un teoretician recent al esteticii teatrale ca Dietrich Steinbock, locul specific al teatrului în ansamblul artelor este definit de prezența în imanența spectacolului teatral a trei straturi. Primul strat este constituit de totalitatea actelor și mișcărilor expuse în scenă, fiind numit stratul semnificației reale. Mimica și gestica actorilor, ca și ansamblul imaginilor acustice și vizuale care compun spectacolul teatral, nu își au rațiunea de existență în „realitatea” lor, ci în semnificația ideală, fictivă, pe care o articulează (actorul recompune prin jocul său imaginea personajului decupat din partitura textului dramatic): se constituie astfel cel de-al doilea strat, numit de Steinbock al „semnificației intenționate” (intendierte Bedeutung). Recepția acțiunii scenice se efectuează, însă, în fiecare individ care asistă la reprezentare în mod diferit, conform orizontului său specific (aci se include influența puterii de imaginație, a pre-concepțiilor și pre-judecăților, specifice fiecărui individ, inclusiv posibilitatea „neînțelegerilor” și „contra-sensului” în interpretarea celor văzute și auzite): spectacolul teatral este „vizat” în mod diferit de fiecare conștiință spectatoră, și teoreticianul german va vorbi, în consecință, de un al treilea strat constituit, cel al semnificației crezute (vermeinte Bedeutung), conform adevărului stabilit că spectatorul este o componentă structurală, și nu aleatorie, a reprezentății teatrale. „Astfel «este» de pildă actorul persoana reală, își împrumută însă «jucând» semnificația unei alte persoane, fictive, și va fi în fine crezut drept aceasta de către spectator”.¹⁶

Semiologia teatrului a ajuns la concluzii înrudite. Umberto Eco, într-un studiu publi-

cat recent în revista americană „The Drama Review”, pentru a ilustra, prin analogie, valențele semantice multiple ale semnului iconic în arta teatrului, alegea un exemplu din viața curentă, folosit cândva de Ch. Peirce, fondatorul semioticii: imaginea unui bețiv, cu fața tumefiată, cu nasul roșu, cu înfățișarea zdrențuită, aleasă pentru a figura pe un afiș al unei societăți americane de temperanță. Eco sublinia „funcția ironică” a imaginii reprezentate: ea era menită să exprime nu numai funcția devastatoare a alcoolului și beției, dar să fie și o pledoarie pentru cumpănare și temperanță, în spiritul programului promovat de asociația americană în cauză. Spectacolul teatral pune în funcțiune o „mașinărie retorică complexă”¹⁷ de semne și simboluri, pentru a exprima bogăția semnificațiilor intenționate. Un semiotician al teatrului, Tadeusz Kowzan, menționat de Eco, citează în cartea sa „Littérature et spectacle” (Paris, 1975) nu mai puțin de 13 sisteme de semne prezente în „performanța teatrală”: cuvintele, inflexiunea vocii, mimica, gestul, mișcarea scenei a actorului, machiajul, parura, costumul, accesoriile, decorul, lumina, muzica și zgomotul. Umberto Eco aduce la concluzia unei „puteri conotative adiționale” a cuvintelor și comportamentului în reprezentația teatrală, grație dublării lor de un număr impresionant de mijloace scenice specifice.

În estetica românească a teatrului, un partizan convins al „primatului textului” în reprezentația teatrală, cum era Camil Petrescu, a încercat, într-o lucrare neterminată a sa, rămasă în stadiu de fragmente și note, și intitulată „Modalitatea artistică a teatrului” (continuare, probabil, la teza sa de doctorat „Modalitatea estetică a teatrului”), să circumscrie zonele specifice de invenție și creație ale actorului și regizorului. Gînditorul român s-a oprit cu predilecție asupra a ceea ce el a numit „părțile mute” ale textului dramatic, a căror „umplere” și „actualizare” ar fi una dintre misiunile primordiale ale actorilor și regizorului. Camil Petrescu pleca de la observarea faptului elementar, dar trecut adeseori prea ușor cu vederea, că un interpret nu trăiește în scenă doar în clipa cînd vorbește, dar și în „scenele de tăcere”, și mai ales „el trăiește și cînd vorbește partenerul și destinul lui e influențat cel mai adesea de ceea ce spune acest partener”. Cu totul independent de Roman Ingarden, autorul român formula conceptul de „text complementar gîndit”, existent în afara „textului scris” (el se gîdea, însă, nu doar la „textul auxiliar” despre care va vorbi Ingarden, și care este deopotrivă „scris”, ci la posibilele „caiete de regie” pe care le-ar întocmi autorii spectacolelor, conținînd indicații cu privire la joc și punere în scenă, dincolo de textul dramatic propriu-zis): traducerea „textului complementar gîndit” în „expresii vital-corporale” este una dintre principalele zone de desfășurare a invenției regizorale și actoricești. Regizorului îi este atribuită misiunea

„să pretindă, să stimuleze și să dirijeze aceste părți mute dar nu inexprive ale rolurilor, caro față de textul scris constituie do obicei un material dublu ori triplu“.

Observația pătrunzătoare că „orice rol scris apare căptușit de rezonanța sa în gândirea și simțirea partenerului“ indică, într-adevăr, una dintre principalele zone de expresie ale fanteziei actoricești autonome: actorul nu se mărginește să-și „recite“ rolul său, dar este obligat, dincolo de indicațiile explicite ale textului, să-și compună mimica și gesticulația, în scenele pentru el „mute“, înregistrând activ în scenă, prin descoperirea conduitelor adecvate, cuvintele partenerilor. „El trebuie să inventeze, să creze gesturile (nu numai mimica) pe care ar fi trebuit să le descrie autorul“.

Intr-un asemenea context, Camil Petrescu înțelegea să consacre un capitol special „pantomimei dublură“ (cum se intitulează un mic fragment din manuscrisul său inedit), ca un mijloc specific, prin definiție extra-verbal, al reprezentății scenice. El vedea în „pantomima gândită“ un mijloc foarte puternic al acțiunii teatrale și cerea să fie păstrat pentru momentele esențiale ale spectacolului. „Originalitatea punctului nostru de vedere este că expresia gândită mut, trăită, precede pe cea exprimată“. Era preconizat, astfel, un întreg sistem de acțiuni scenice mute, menit, prin expresivitatea lui specifică, să precedă, de multe ori, expresia verbală, cu funcția de a caracteriza personajele și situațiile din piesă.¹⁸ Este aci tocmai acel spațiu de desfășurare a invenției regizorale și actoricești care transgresează imanența textului dramatic propriu-zis.

Nu este lipsit de interes să subliniem convergența unor asemenea vederi cu cele exprimate de Meyerhold, atunci cînd identifica în „avant-joc“ unul dintre principalele mijloace autonome de expresie ale actorului. Pornind de la rolul covârșitor al pantomimei în teatrul japonez și chinez, Meyerhold a înțeles să o valorifice din plin în teoria sa cu privire la arta actorului: „Fără un cuvînt, printr-o serie de gesturi aluzive, el (actorul japonez sau chinez — n.n.) sugerează spectatorilor ideea personajului pe care-l încarnează și îi progătește să perceapă într-un anumit mod ceea ce va urma. Se întîmplă ca o asemenea pantomimă «preparatorie» să se prelungească un sfert de oră pentru a pune în relief o scurtă replică... Citeodată interesul principal al reprezentării rezida în acest «avant-joc»“¹⁹

Corelația text literar-spectacol teatral a fost înțeleasă în mod diferit de fiecare dintre marii regizori ai secolului. Partizanii teatrului ca o artă absolut autonomă au revendicat emanciparea totală a reprezentății scenice de hegemonia textului literar. Alexandru Tairov, în cartea sa „Teatrul dezlănțuit“, s-a străduit să identifice, în componentele extraliterare ale actului teatral (arta actorului, pantomima, ritmul specific al reprezentății,

muzica, atmosfera scenică), specificitatea teatrului ca artă autonomă, disociindu-le net de textul literar, privit ca un simplu „material“. Tairov se plîngea chiar de a nu mai găsi în literatura dramatică existentă texte adecvate viziunii sale teatrale, fiind obligat să caute în producția literară nedramatică materialul necesar (în scrierile lui E. T. A. Hoffmann, de pildă, unde nu ar fi întîmpinat texte cu caracter coercitiv sub raport scenic): „Nu există încă nici o literatură dramatică pentru construcția scenică sintetică, care ar unifica elementele astăzi încă separate ale arlecinadei, ale tragediei, ale operetei, ale pantomimei și ale circului în refracția lor prin sufletul actorului contemporan și prin ritmul creator care îi este propriu“.²⁰

Stanislavski căutase încă în „dinamismul lăuntric“ al pieselor (și primul rînd la Cehov), în structura ascunsă a textului dramatic, centrul de gravitație al spectacolelor montate de el. Virtualitățile textului erau punctul său de sprijin pentru afirmarea reprezentății teatrale ca act estetic autonom. Max Reinhardt năzuia către o colaborare strînsă a autorului cu exigențele scenei, către o ideală coincidență a autorului cu regizorul și cu actorul. El nu șovăia să vorbească despre regizor ca despre o „prezență provizorie în teatru“, în clipa cînd „teatrul ideal“ ar realiza fuziunea autor dramatic-creator de spectacol. Shakespeare și Molière s-ar fi afirmat ca genii dramatice, deoarece au fost, înainte de toate, oameni de teatru.²¹ Meyerhold era un partizan al „teatralității autonome“, dar el aștepta de la o reformă a literaturii dramatice și calea de reformare a teatrului. Tairov împingea lucrurile aproape pînă la a cere ruperea punților între teatru și literatură, invocînd suveranitatea nelimitată a mijloacelor de expresie scenică.

Trebuie să distingem între tendința de a utiliza simultan în reprezentăția teatrală mijloace împrumutate celor mai diferite arte (cuvîntul, sunetul, imaginea plastică, mișcarea dansantă etc.), unificîndu-le într-o sinteză originală pentru a exprima o viziune unitară, și tendința de a conferi textului literar o funcție cu totul subalternă, apropiată de minimum, cu scopul de a afirma preeminența imaginilor optice și acustice (pantomima, baletul, muzica, construcția plastică a decorului), pînă aproape de autonomizarea lor deplină. Cea dintîi tendință este legitimă, cea de-a doua, mai curînd discutabilă, explicabilă sub raport istoric în contextul reacției antinaturaliste. Max Reinhardt a descris, folosind o comparație glumeață, itinerarul unei asemenea evoluții a teatrului în primele decenii ale secolului: „Muzica, dansul, mișcarea ritmică au fost mult prea mult timp neglijate, pentru ca în cele din urmă să se revolte împotriva dictaturii cuvîntului și să instituie un soi de dominație bolșevică, care însă pînă la sfîrșit nu a putut să o scoată la capăt fără capitalul cuvîntului poetic“.²²

Cînd Paul Claudel, la o sugestie imperativă a lui Gémier („Il faut de la musique !”), a introdus muzica într-o scenă din spectacolul cu piesa sa *L'Annonce faite à Marie*, el a făcut-o deoarece a descoperit că „sonoritatea timbrurilor și confereau atmosfera, ambianța, demnitatea și distanța pe care cuvîntul prin el însuși, slab și gol, nu era în stare să le furnizeze”.²³ Colaborarea Brecht-Kurt Weill a demonstrat, deopotrivă, pe un plan și mai clocvent, virtuțile expresive considerabile ale muzicii pentru potențarea textului. Cînd Gordon Craig a construit spectacolul cu *Macbeth* în jurul unei imagini plastice centrale (devenită axul întregului decor): „o stîncă abruptă înaltă și un nor umed care-i învăluie vîrfurile. Aci e locuința oamenilor aspri și războinici, acolo, locul unde bîntuie spiritele. Pînă la urmă, norul gros va distruge stîncă, spiritele vor triumfa asupra oamenilor”,²⁴ el înțelegea să valorifice însușirile imaginii vizuale pentru a organiza în jurul ei sensul întregii piese. Muzica și plastica își afirmă, în asemenea împrejurări, calitățile lor autonome, însă într-o funcție heteronomă. Cînd Meyerhold a imaginat un prolog la reprezen-

țarea *Pădurii* de Ostrovski — o procesiune religioasă care traversează scena în pas de cursă, precedată de icoane și de preotul care balansează furios cădelnița —, invenția pantomimică a regizorului urmărea să fixeze, prin imagine, componenta satirică a spectacolului său; pantomima avea un rol funcțional, acela de a exprima bigotismul crudei moșierimi ruse, idee implicată în text. Partizanii „teatrului pur” urmăreau, însă, autonomizarea unor asemenea mijloace de expresie extraverbale în reprezentarea scenică, preconizînd, de pildă, disocierea „ritmului” în spectacol (prin analogie cu baletul) de ritmul logic și psihologic al personajelor incarnate, pînă la totala emancipare a „teatralității” de substratul ei dramatic.

Teatrul contemporan se află în căutarea unor noi soluții de reechilibrare a componentelor spectacolului teatral; discuțiile recente²⁵ cu privire la raportul dintre stabilitatea textului și spațiul de desfășurare a „improvizăției” (în primul rînd actoricești) ilustrează doar una dintre direcțiile posibile ale unor asemenea căutări fecunde.

¹ Tudor Vianu a analizat în mod exemplar legătura necesară dintre structura dramei și actul reprezentării scenice, în capitolul „Actorul și drama”, din micul său volum dedicat „Artei actorului”.

² Facem aci în mod deliberat abstracție de eventualele amputări la care regizorul poate supune textul, ca și de modificările posibile operate de autor însuși, în vederea reprezentării.

³ André Veinstein, în teza sa de doctorat „La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique” (Flammarion, Paris, 1955), întreprinde un inventar al opiniilor contradictorii cu privire la relația text-spectacol.

⁴ G. Călinescu, „Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent”, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941, p. 663 și 664.

⁵ Idem, p. 796—797.

⁶ Camil Petrescu, „Addenda la Falsul Tratat”, în „Teatru”, ed. definitivă, 1947, vol. III, p. 492.

⁷ Idem, p. 493.

⁸ G. W. F. Hegel, „Prelegeri de estetică”, vol. II, p. 582 și 590.

⁹ Dietrich Steinbeck, „Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft”, Walter de Gruyter & Co, Berlin, 1970.

¹⁰ Charles Dullin, „Teatru și cinematograf”, text reprodus în antologia „Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX”, vol. II, p. 92.

¹¹ Dietrich Steinbeck, op. cit., p. 30—31. Legitimitatea cercetărilor de sociologie și psi-

hologie a publicului, în știința teatrului, și-ar afla aci originea.

¹² Nicolai Hartmann, „Estetica”, Editura Univers, București, 1974, p. 125.

¹³ Vsevolod Meyerhold, „Le théâtre théâtral”, Gallimard, Paris, 1963, p. 27.

¹⁴ Georg Simmel, „Zur Philosophie des Schauspielers”, text reprodus în vol. „Das individuelle Gesetz”, Suhrkamp Verlag, 1968, p. 83.

¹⁵ Camil Petrescu, „Domnișoara Maria Ventura și Bernard Shaw”, în „Teze și Antiteze”, Cultura Națională, București, 1937, p. 352.

¹⁶ Dietrich Steinbeck, op. cit., p. 107.

¹⁷ Umberto Eco, „Semiotics of Theatral Performance” în „The Drama Review”, March 1977, p. 117.

¹⁸ Manuscrisul inedit al lui Camil Petrescu, din care am citat mai sus, se află la Muzeul Literaturii Române și a fost consultat de noi acolo, prin bunăvoința conducerii instituției.

¹⁹ Vsevolod Meyerhold, op. cit., p. 194.

²⁰ Alexander Tairov, „Das entfesselte Theater”, Kiepenkener & Witsch, Köln, 1964, p. 127.

²¹ Max Reinhardt, „Über das ideale Theater”, 1928, în vol. „Schriften”, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1974, p. 34.

²² Idem.

²³ S. Henri Gouhier, „L'essence du théâtre”, Plon, Paris, 1943, p. 47.

²⁴ Gordon Craig, „De l'art du théâtre”, Gallimard, Paris, p. 22.

²⁵ Vezi numărul special din „Revue d'Esthétique” dedicat teatrului: „L'envers du théâtre” (1—2/1977).