

IDEI LA RAMPĂ

■ VLADIMIR
BRÂNDUȘ

Realitatea „secundă” — premisă creativă a spectacolului dramatic

Spre deosebire de omul de știință, care, pentru travaliul său, recepționează din partea obiectului studiat informații de natură precumpănitor logică, artistul culege din partea obiectului său (secvența de existență — realitate — devenită, la un moment dat, temă) două feluri de informație: a) logică, de percepție a obiectului și apoi de definire („recunoaștere”, „numire”) a sa prin asimilarea la un concept; b) infralogică, sau în planul emotiv, incertă, nu imediat conceptualizată. Această informație infralogică creează starea emoțională pe care o are artistul în fața temei, stare indispensabilă ulterioarei dezvoltări a procesului creativ. Este aproape imposibil să surprinzi „purătorii” acestui gen de informație, adică substanța sau energia codului ei; semnele care alcătuiesc mesajul ce transportă această informație ne scapă, constatabilă fiind doar consecința ei: starea emoțională a artistului în fața temei. Dacă informația infralogică reprezintă primul moment de subiectivizare, informația logică reprezintă momentul obiectiv al recepției temei: ea tinde către exactitate, concretizându-se aproape instantaneu în concept și operând cu precădere în planul conștient-rațional.

Această informație, fiind o înregistrare descriptivă a realității, tinde să-l supună, întrucitva, pe artist, obiectului; spre deosebire de informația infralogică, ce, stînd la baza mecanismelor de deformare structurală a obiectului (interpretare a acestuia) potrivit voinei și imperativelor lăuntrice ale artistului,

tinde, din contră, să supună obiectul, creatorului. Este necesar să notăm că, într-o scară de timp fictivă (și fatalmente schematică), dar necesară metodologiei cercetării, în momentul următor, starea emoțională declanșată de informația infralogică se conștientizează. Artistul, firește, realizează natura emoției de care e stăpînit și, parcă pentru a și-o clarifica, pentru a o „hrăni” din însăși existența ei, pentru a pătrunde mai adînc în acest sentiment (se spune, în limbaj curent, că artistul „a pătruns bine în atmosfera temei” ...), simte nevoia să și-o definească, chiar să o numească. Această operație se poate realiza fie cu ajutorul unui concept (tristețe, revoltă, fericire etc.) — loc comun în limbaj, element semantic *normat* — fie cu ajutorul unei metafore, caz în care avem de-a face cu o definire accentuat personală și inedită. Dar înclinăm să credem că această definire se face, de cele mai multe ori, atît prin concept cît și prin metaforă. Important este, însă, faptul că această definire corectează însăși starea emoțională la care se referă, o amplifică, o nuanțează, o particularizează. Sub aspectul ei conceptual, definirea leagă starea respectivă — prin conceptul-loc comun semantic — de experiențele emoționale (dar și culturale, legate de caz — avem totdeauna concepții, chiar teorii despre afecte!) anterioare ale artistului, de memoria sa afectivă. Sub aspectul ei metaforic, definirea stării o particularizează și o direcționează, furnizîndu-i un fel de sub-temă (metafora în cauză), care, în unele cazuri, poate deveni chiar tema principală a viitoarei opere, coborînd la rangul de temă-pretext informația logic-descriptivă și chiar pe aceea infralogic-emoțională inițială. Reînfluențarea stării emoționale în sensul particularizării, direcționării și nuanțării ei prin intermediul definirii cu ajutorul conceptului și/sau al metaforei are la bază un mecanism de *feed-back*: definirea acestei stări — acțiune-conștientă a ei — acționează asupra stării însăși, corectînd-o. Dar starea emoțională fiind, datorită repetatelor corecții, diferită de cea inițială, provocată de imaginea reală a existenței, se iscă un *decalaj între starea emoțională deja conturată, prelucrată, și imaginea reală. Aceasta din urmă apare relativ străină așteptului pe care, inițial, l-a declanșat*. Aspectul logic-descriptiv al realității trebuie modificat pentru a corespunde stării psihice a artistului și, astfel, să se realizeze, omogenă, organică, viziunea acestuia asupra secvenței din existență luate drept temă. Apar, deci, ca imperativ al stării psihice, sau al definirii prin concept, dar tot al stării sensibile declanșate de informația infralogică (doar în acest sens vedem arta ca putînd fi „una cosa mentale”), deformări, adăugiri sau reduceri ale aspectului logic-descriptiv al temei. Se poate afirma că viziunea artistului despre realitatea-temă se formează undeva în cîmpul cuprins între aspectul logic-descriptiv al secvenței de existență și starea sensibilă pe care aceasta i-o declanșează, dar corectată prin

tentative de definire conceptuală și/sau metaforică, ce înlesnește aducerea în ecuație a unei mulțimi de determinări (ținând de subiectul creator, de personalitatea sa, în cel mai extins sens al cuvântului. Sensurile pe care le iau cele două feluri de informații pe parcursul constituirii viziunii fiind contrarii, vom putea spune că aceasta se formează în *tensiunea* dintre logic și infralogic, dintre rațional și afectiv, dintre concept și metaforă. Mai mult, informația logic-descriptivă tinzând spre înțelegerea în operă a obiectului, în primul rând, iar cea infralogic-emotională, spre afirmarea subiectului, se poate adăuga că viziunea se formează în *tensiunea* dintre dependență și independență a subiectului în raport cu obiectul.

Pentru o mănare mai exactă a acestui mecanism fundamental al oricărui tip sau gen de creație, este oportună fie și o fugitivă scriere a sa în spirit cibernetic. Să considerăm secvența din existență luată drept temă ca un sistem (E) ; la fel, și subiectul-creator, artistul (A). Opera de artă, potrivit condiției sale ontologice indiscutabile, la nivelul său fizic, nu ESTE, ci *re-prezintă* spiritualitate ; ea nu este valoare *întrînsă*, ci doar un sistem care se referă la un câmp valoric, ea oglindește (vezi Ion Barbu — „Loc secund“) un sistem categorial și relațional a cărui dinamică, alina, semnifică valori. Referindu-se la un „dincolo“, opera poate fi analogată cu ceea ce în cibernetică se numește *model*. (I referire exclusivă a modelului-operă de artă la planul structural al sistemului E (existență, temă) ar avea ca rezultat o descriere impersonală compatibilă doar cu literalismul. Subiectul-om de știință, însă, este obligat de o metodologie incontestabilă ca, în imaginea ce și-o formează asupra obiectului său, să *în-ceapă* printr-o modelare a planului structural (descrierea obiectului cunoașterii), după care, pentru o eficiență sporită a studiului, va recurge neapărat, în alestuierea modelului, la analogii funcționale cu tema. În schimb, artistul va modela în operă, va oglindi în ea, funcționalitatea sistemului E (n existență-temă) în propriul său cu (în sistemul A). Opera va fi, deci, un model cât mai analog cu funcționalitatea realității în artist, cu relația dintre aceste două sisteme. Numai modelarea în operă a acestei interacțiuni (E ↔ A) acordă șansa intrării în ecuație a personalității creatorului, a celui, său, mai precis, acordă rol important acțiunii informației infralogice. Pe acest principiu se sprijină caracterul de autonomie, de subiectivitate, deci de interpretare creatoare a demersului artistic. De aceea, se poate afirma că, în vreme ce știința vorbește obiectiv despre existență, arta vorbește subiectiv despre reflectarea existenței în cul creatorului. Această privilegiere a funcționalității față de structură în operația modelării, recomandată și de Couffignal pentru cibernetică, conduce în artă la o obligatorie infidelitate relativă față de structura temei, în favoarea fidelității față de funcționalitatea ei în subiectul-artist. Pe acest argu-

ment se sprijină adevărul că în operă citim mai mult o interpretare a artistului referitoare la realitatea-temă, decât o relatare a acesteia. Conchidem că în modelarea artistică, în diferite proporții, de la caz la caz, își face loc atât fidelitatea structurală cât și cea funcțională, că opera, fiind rezultatul unui relativ echilibru dialectic dintre concept și metaforă, dintre dependență și independență față de obiect, este, în același timp, și un rezultat al confruntării dialectice dintre fidelitatea structurală și fidelitatea funcțională față de existență.

Este interesant de văzut acum, în lumina unei atare viziuni asupra fenomenului creației în general, care este condiția creatoare — ceva mai specială — a artistului realizator de spectacole dramatice. Spre deosebire de marea majoritate a artiștilor, creatorul de spectacol dramatic se găsește, îndeobște, în fața unui text-operă artistică finită*, ce constituie tema sa, așa cum pentru pictor sau scriitor o secvență din realitate (fapte, imagini, sau chiar sentimente declanșate cîndva de fapte sau imagini, fie și fără știința artistului) devine temă. Deci, realitatea-temă în fața căreia se află creatorul de spectacol poate fi considerată *realitate secundă*. Realitate, deoarece, pus în fața ei, artistul nu se poate comporta creativ altfel decât oricare alt artist pus în fața unei secvențe cu adevărat din realitate ; în speță, conform principiilor expuse mai sus. Realitate *secundă*, deoarece conținutul acestei realități este unul filtrat din existența reală — în sensul deformării planului logic-descriptiv, la cerința procesului evolutiv al stării afective — de către alt artist (dramaturgul). Din punctul de vedere al creatorului spectacolului, axarea problemelor teoretice pe specificația că această realitate este *secundă* poate fi o pedanterie filosofică ducînd la dezvoltări sterile și la erori în estetica teatrului. Aceasta, deoarece, în principiu, autorul spectacolului nu poate avea decât o atitudine creatoare față de opera de artă-realitate (fie ea și „secundă“) ce-i devine temă. Cu atât mai mult cu cât este vorba de o temă-operă de artă, ea va transmite și informație infralogică, pe care creatorul de spectacol o va recepta, și procesul de care am vorbit va începe, în mod fatal.

Spre o concluzie asemănătoare ne conduce și estetica lui Benedetto Croce, atunci cînd așază la baza cunoașterii artistice intuiția indisolubil legată de expresie și, mai ales, cînd afirmă că în intuiție „obiectivăm, pur și simplu, impresiile noastre“. Așa cum artistul care se află în fața unei realități — să zicem prime — o cunoaște precumpănitor intuitiv, instantaneu, sub formă de expresie, acest tandem fiind „unitatea nediferențiată a percepției realului și a simplei imagini a posi-

* Lăsăm de o parte disputa — falsă problemă — dacă textul dramatic este sau nu operă încheiată fără reprezentarea sa pe scenă.

bilului" (s.n.), artistul ce are ca temă o realitate „secundă” (o operă de artă) nu se poate sustrage aceleiași tip de relație cu obiectul său: cu atât mai mult cu cât, după Croce, „rezultatul unei opere de artă este o intuiție”, ceea ce o diferențiază de o operă de știință, care se adresează receptorului (fie și interpretului ei) în mod presupunător logic. Este evident cum, și după această concepție estetică, creația care are drept temă o altă creație ascultă, fatalmente, de aceleași reguli. Tot Croce spune, cu mare limpezime, că arta „este expresie a unor impresii, nu expresie a expresiei”, căci „expresia izvoarăște întotdeauna direct din impresii... Vechile expresii trebuie să coboare din nou la nivelul de impresii ca să poată fi sintetizate cu celelalte într-o nouă și unică expresie” („Estetica”).

A pretinde cuiva o transpunere integrală și fidelă a unei realități secunde (operă de artă), o echivalare a ei, este un nonsens, deoarece dacă planul logic-descriptiv poate fi transpus, cel infralogic-emoțional — parte integrantă și esențială a operei — nu poate fi cuantificabil; iar informația sa, fiind nenormată, este veșnic polisemantică. Este vorba, deci, de o variabilă, în plan atât cantitativ, cât și calitativ. Contactul cu realitatea primă fiind în exclusivitate obiectiv, logic (cazul omului de știință), cel cu realitatea secundă (arta) — dacă se vrea complet, privind din unghiul obiectului, articulat și infralogic-emoțional — este în mod obligatoriu artistic, creativ, chiar în cazul obișnuitului receptor de artă. Cu aceasta, sîntem foarte aproape de teoriile care susțin caracterul creativ al receptării artei și, indubitabil, de „Opera deschisă” a lui Umberto Eco. Manifestîndu-se și infralogic, obiectul artistic, prin polisemantismul ce-l caracterizează, poartă în sine germele deformării propriului plan logic-descriptiv. În cazul ipotezei al transpunerii exclusive a planului logic-descriptiv — a structurii — însăși rezultanta va fi incompletă. Transpunerea ce se vrea completă va ține seama de planul infralogic, deci, de funcționalitatea în subiect, și astfel va genera tensiunea între structură și funcționalitate, între logic și infralogic, între concept și metaforă — tensiune la care se va naște o nouă viziune artistică, niciodată egală cu tema, fie ea și operă de artă (realitate secundă). Reiese că problema subiectului ce naște o expresie pe marginea realității secunde (a operei de artă) este mai puțin una de translație, de

limbaj, ci, cu precădere, una de creație. Creatorul de spectacol dramatic, în ce privește relația sa cu obiectul-opera de artă, este „condamnat” la a stabili cu acesta ori o relație artistică, creativă, ori una hibridă, mecanică, sub-artistică și sub-științifică, în același timp. Pe scurt, vom spune că realitatea secundă, premisă a unei noi exprimări, sau va fi trădată prin abordare incompletă, literală, structurală, exclusivă a planului logic-descriptiv, sau — tot „trădată” — prin simbioză la nivelul noii expresii cu personalitatea subiectului al cărui obiect a devenit. Iată de ce atunci cînd, cu bune intenții, regizorii afirmă că, analizînd în profunzime textul dramatic, îi descoperă nuanțele cele mai ascunse, în bună măsură ei atribuie planului univoc, logic-descriptiv, nuanțe determinate de același text — cei drept, indirect, prin informațiile infralogic-emoționale prelucrate de ei ulterior. În acest sens, Hegel afirmă că „artistul și-a sesizat obiectul în intimitatea adîncă a sufletului său”, iar Werner Hofmann, în „Fundamentele artei moderne” — document estetic capital pentru acest final de secol —, merge mai departe, spunînd că „opera de artă nu vorbește. Ea ne face numai pe noi să ne pronunțăm. Iar atunci cînd, totuși, «vorbește», o face cu acele cuvinte pe care noi le subșuim trăirii noastre, cu acele cuvinte, deci, pe care noi i le punem în gură”.

Subliniem cu insistență că afirmațiile de mai sus vizează *tipul de relație între subiect și obiect-realitate secundă*; doar acesta este fatalmente artistic, creativ. Desigur, în practică, autorul de spectacol dramatic poate da expresii neartistice, hibride, pe marginea unui text dramatic-realitate secundă. Totuși, chiar dacă noua expresie stă sub semnul lipsei de fantezie, de calități de tot felul, relația subiectului cu opera-temă este, din punct de vedere filosofic, tot de tip artistic. Dacă este acceptat acest principiu al mecanismului creației, chestiunea *gradului* deformării creative este falsă. Dacă este recunoscut caracterul creativ al relației cu realitatea secundă — caracter impus și determinat valoric de aceasta din urmă — ne aflăm în fața unui principiu fundamental de estetică, în fața unei afirmații care vizează o *calitate* a unui fenomen. A stabili norme pentru gradul de deformare — în fond, pentru aportul personalității subiectului — este o chestiune de *cantitate*: o asemenea preocupare se autocalifică instantaneu ca nefăcînd parte din filosofie sau din estetică.