

## ■ AMZA SĂCEANU

# Arta, ca mijloc de comunicare și mai bună cunoaștere între oameni

(I)

**D**e-a lungul citorva milenii, de cînd omul s-a recunoscut pe sine — într-una dintre ipostazele sale creatoare — artist, deci nu numai producînd, ci și avînd conștiința că rodul muncii sale se constituie, deliberat, într-o operă de artă (intervenînd, deci, în aprecierea acesteia, un criteriu estetic), se vor fi elaborat și se vor fi emis nenumărate definiții ale artei. Fie numai și o simplă enumerare depășește intenția noastră. Desigur că opera de artă a premers cu mult teoretizarea ei, după cum *utilul*, reducînd la esență o terminologie și speculații savante, a fost înaintea *plăcutului*. Între altele, aș putea să amintesc aici încercarea economistului german R. Bücher („Arbeit und Rhythmus“, 1896) de a explica apariția ritmului muzical — deci, geneza a cel puțin trei arte: dansul, muzica, poezia — din ritmul muncii. Orna mentația aplicată obiectelor primitivului, imitînd elemente ale naturii cu virtuți magice, explică, poate, apariția artelor plastice și a arhitecturii.

Fără îndoială că o astfel de explicație nu tinde să acopere întru totul apariția artei. În „Estetica“ sa, Tudor Vianu, considerînd interesante, pînă la un anumit punct, opiniile lui Etienne Souriau asupra artei, acceptîndu-i exagerările numai în măsura în care acestea constitu-

iau o reacție la estetica mistică — arta ca produs al așa-numitei inspirații —, refuză ideea că „orice creator de lucruri este un artist“. „Oricare ar fi meritele concepției lui Souriau — scrie Tudor Vianu — în vederea înlănțuirii artei cu alte forme ale muncii, ea rămîne totuși excesivă și în parte inexactă. Mai întîi, accentul pe care el îl pune pe caracterul de lucru al operei de artă... nu poate scoate în evidență particularitățile ei... Valoarea care o organizează ca un bun nu este o valoare reală“<sup>1</sup>. Prin opoziție față de lucru, marele estetician român definește cîteva dintre trăsăturile operei de artă: în opera de artă întrevădem personalitatea artistului, îndeminarea, vigoarea și originalitatea sufletului său. Deci, opera de artă nu ne comunică în primul rînd utilitatea ei (iar de cele mai multe ori nici un fel de utilitate de ordin practic), dar ne transmite date ale personalității creatorului.

Desigur că aceasta nu exclude posibilitatea ca un lucru, un obiect, produsul unei tehnici manufacturiere, să tindă spre valoare artistică: „În sfîrșit, dacă unora dintre produsele tehnice manufacturiere sau mașiniste le recunoaștem o valoare artistică, împrejurarea apare numai atunci cînd ele scot în evidență originalitatea producătorului lor — cum lucrul se întimplă de atîtea ori în vechiul artizanat — sau atunci cînd ele ating un anumit grad de perfecțiune. Activitatea manufacturieră și mașinistică pot manifesta o apropiere evidentă de tipul activității artistice, în măsura în care ating originalitatea și autonomia perfecțiunii“<sup>2</sup>.

Între numeroase alte definiții ale omului, am putea reține și pe aceea că omul este singurul animal creator de artă sau, și mai complet, singura dintre viețuitoarele care comunică prin artă.

Printre curiozitățile de tot felul, citim și că plantele, sau unele plante, ar fi sensibile la muzică. În urmă cu cîteva ani, pe scenele noastre se juca o istorie năstrușnică, o comedie din lumea satului, cu două personaje descinzînd din Păcală și Tîndală, care tărcaseră vacile în tot felul de culori pastelate, ca să le determine să mărească producția de lapte. Năstrușnicii beneficiau de o informație: animalele reacționează și ele la... artă. Desigur că am pomenit amănuntul numai pentru latura lui anecdotică; dar fenomenul, ca atare, și-a găsit explicații în fizică și în psihologie. Sunetul, culoarea

<sup>1</sup> Tudor Vianu, *Estetica, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 77.*

<sup>2</sup> Tudor Vianu, *vol. cit., p. 78.*

— elemente de care se folosește artistul, așa cum zidarul s-ar folosi de cărămizii sau sculptorul, de bronz —, pot determina unele reacții în lumea necuvântătoarelor. Nu e vorba însă de emoție estetică, chiar dacă Goethe, exprimându-se, în poezia „Die Nektartropfen”, mai degrabă ca un poet decât ca un teoretician al artei, atribuia acesteia din urmă, așa cum ne amintește Tudor Vianu, puteri atât de mari încât să străbată întreaga fire, omul împărțind cu animalele bucuriile receptării. Reținem însă, tot datorită lui Tudor Vianu, că Schiller consideră arta drept apanajul omului: „Albina te poate învăța hărnicia, un vierme poate deveni maestrul îndemnării tale, știința o împarți cu duhurile superioare, doar arta, omule, o ai pe seama ta”.

Dacă omul este singurul capabil de emoție estetică, tot el, sau numai el, este singurul în stare să o creeze.

Existența mai multor niveluri la care se realizează comunicarea umană a preocupat îndelung estetica și filozofia. De pildă, René Berger scrie: „La un prim nivel, limbajul se înscrie în limitele unei comunicări perfect socializate, uzând de norme stabilite, recunoscute de toți și fără variații posibile. (...) La un al doilea nivel, limbajul, socializându-se și normalizându-se pentru a răspunde nevoii de colaborare a ființelor între ele, răspunde de asemenea dorinței pe care o au oamenii ca să schimbe ceva care le aparține numai lor, pentru a simți și a încerca... originea, condițiile și destinul lor comun (...) În sfârșit, la un al treilea nivel, comunicarea operează intercalând în circuit relele privilegiate, care sînt operele de artă. Distințe de emițător și de receptor, intermediare între obiect și subiect, ele instituie un tip original de relații în care mesajul nu este deloc un dat care se emite și cu atât mai puțin unul care se transmite sau se recepționează, ci un fenomen care se constituie pe măsură ce curentul comunicării este în acțiune”<sup>3</sup>.

Opera de artă este, cu sau fără vreața artistului, oglinda lui, și, la rîndul ei, opera se oglindește în sufletul contemplatorului. Vorbim, deci, despre opera de artă în măsura în care ea a fost nu numai creată, dar și contemplată. Or, această relație, acest raport dialectic, se realizează prin ceea ce aș numi comunicare; neîndoindu-ne că o astfel de comunicare trebuie să se producă în limbajul pro-

priu artei, excluzind caracterul didactic, tezismul, tot ceea ce desparte, în mod artificial, forma de conținut. Astfel cred că poate fi interpretat reproșul pe care Engels îl făcea Minnei Kautsky, referindu-se la romanul acesteia, „Die Alten und die Neuen”: „Eu nu sînt nicicum adversar al poeziei cu tendință, ca atare. Părintele tragediei, Eschil, și părintele comediei, Aristofan, au fost amîndoi adevărați poeți cu tendință, nu mai puțin Dante și Cervantes (...) Dar cred că tendința trebuie să reiasă din situația și acțiunea însăși, fără să fie scoasă în evidență în mod expres, și poetul nu este ținut să-i ofere de-a gata cititorului rezolvarea istorică pe care viitorul o va da conflictelor sociale zugrăvite de el”<sup>4</sup>. În același sens, cred că trebuie înțeles și îndemnul pe care secretarul general al partidului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, l-a adresat adesea oamenilor de cultură și artă: „Operele de literatură și artă au menirea de a înfățișa cit mai fidel, în *limbajul lor propriu* (subl. n.), realizările, preocupările, aspirațiile, gândirea și simțirea maselor largi, populare”.

Ce ne comunică arta? Desigur că acesteia întrebări, sau mai degrabă acelea dacă arta trebuie sau nu să comunice ceva, i s-au dat nenumărate răspunsuri. Fapt cert e că arta a comunicat întotdeauna *ceva*, chiar dacă ar fi să ne referim numai la emoția estetică.

Opera de artă ajunge uneori să se răsfîngă într-atît în conștiința cunoscătorului care o contemplă încît acesta reușește să se confunde cu creatorul. „Nu este totul iluzie în mîndra bucurie care se amestecă cu degustarea frumuseții, scrie odată Gabriel Séailles, în orgoliul naiv al acelora care cu atîta ușurință se cred autorii operelor pe care le admiră. Sufletul maestrului a devenit sufletul lor; ei se confundă, se identifică cu el; spiritul lor se construiește din aceleași idei; ei devin pentru un moment ceea ce artistul a devenit în cele mai bune ore ale sale: simt că se depășesc și se contemplă fermecați sub aceste trăsături eroice”<sup>5</sup>. Confuzie care a generat pentru unii și întrebarea dacă nu cumva diferențierea dintre cele două momente, creația și contemplația, este artificială.

O opoziție falsă — formă sau conținut — de foarte multe ori reprezentînd nu numai o dispută estetică, ci și una de ordin ideologic, a dus la absolutizări: opera de artă era, și este încă, apreciată

<sup>4</sup> Friedrich Engels, Scrisoare către Minna Kautsky. *Marx, Engels, Despre artă, Editura politică, București, 1967, vol. I, p. 7—10.*

<sup>5</sup> Tudor Vianu, *vol. cit., p. 18.*

dându-se înființate fie conținutului, fie formei. Așa s-au născut, pe de o parte, tezismul, cerându-i artistului să comunice numai idei politice sau morale, pe de alta, arta „pură”, tinzând să elimine orice conținut, reținând numai forme, tonuri, excluzând orice legături ale operei de artă cu alte domenii ale activității umane, considerate valori extraestetice. Flaubert visa să scrie „o carte despre nimic”. N-a realizat-o, evident.

Cred, de altfel, că lucrul acesta e imposibil. Dacă putem face distincție între opere în care forma sau conținutul au precădere, e greu să credem că există o operă de artă care să nu comunice nimic. Expresionismul, care-și propune să elimine subiectul, ca să nu rețină decît forme și tonuri, să fie doar cutia de rezonanță a sentimentelor artistului în momentul creării operei, deci fără un program, fără un scop, nu exclude comunicarea. Opera de artă necesită imperios cele două momente, al creării și al receptării.

„...Opera de artă, afirmă același René Berger, propune — aceasta e calitatea ei — o nouă adecvare între semnele care o constituie și semnificația pe care o poartă acestea, semnificație pe care fiecare nouă privire o face mai amplă. Adecvarea formei la o semnificație prestabilită funcționează după modelul unui *rapel*, adică al codificării unei experiențe trecute; semnificația plastică este, dimpotrivă, un apel, un fenomen pe cale de constituire care face semne viitorului pentru a-i da formă”<sup>8</sup>. Ca urmare, problema educării publicului pentru receptare se pune cu acuitate, pentru că „receptorul fără cultură artistică se mulțumește, de fapt, să extragă din mesajul operei elementele proprii ca să identifice obiectele sau grupul de obiecte. Aici e vorba de o operație de recunoaștere. Opera este considerată ca un mesaj cifrat de artist și pe care spectatorul este asigurat că-l descifrează datorită reglajului tacit între emițător și receptor. Atitudine pe care o condamnă pe bună dreptate cunoscătorii care socot că opera nu s-ar putea niciodată reduce la comunicare, operînd la acest nivel”<sup>9</sup>.

Opera de artă nu este niciodată supusă unei simple descifrări, ea trebuie înțeleasă în semnificația ei proprie, de către persoane care trebuie să posedे codul prin care mesajul ei este transmis.

Privitor la educația prin și pentru artă, „societatea își asigură... modele care re-

glează comportamentele și care, puse în acțiune prin exerciții repetate, sînt susceptibile de a fi transmise în mod eficiente”<sup>8</sup>.

Cunoașterea artei începe și se desăvîrșește atît prin noțiuni cît și prin experiență, prin contact direct cu fenomenul artistic, care favorizează atît simțirea cît și înțelegerea artei.

Arta este o activitate integrată celorlalte activități sociale, ea nu este un mijloc de purificare, de Katharsis, cum spunea Aristotel, sau o simplă modalitate de a ne elibera de anumite pulsuni, după Freud.

Emoțiile artistice sînt mai puțin spontane decît cred unii teoreticieni, ele sînt rezultatul unei condiționări socio-culturale; rolul mediului social, al familiei, școlii etc. este de primă importanță, iar mesajul artistic este recepționat adecvat și integral în măsura în care receptorii au gradul de instrucție necesar pentru a-l înțelege realmente, în plan estetic, pentru că „mesajul artistic scapă normalizării care condiționează emisia, transmisia și recepția curentă”<sup>9</sup>. „*Pattern*-urile culturale, care sînt configurațiile după care se conduce societatea, nu există decît în și prin comunicare. Semnele se constituie în coduri prin care se stabilește comunicarea și ajustează comportamentele. Codul permite celor ce-l folosesc să se asigure că au de-a face cu un *mesaj comun* cu o configurație care, în contextul cultural propune, implică sau nu o reacție sau alta”<sup>10</sup>.

Creatorul emite, publicul recepționează. Problema se pune numai într-un singur fel: ce recepționează? Idei, metafore, imagini? „Înainte de a fi artist, creatorul de artă este un om capabil de a răsfrînge lumea într-un mod personal. Dar după ce a trăit înfățișările vieții și lumii în felul acesta, el le introduce în unitatea artei. Expresivitatea artei, adîncimea ei spirituală sînt făcute din aceste felurite valori de ordin eteronomic întreșute în unitatea ei. Din punctul de vedere al teoriei valorilor, opera de artă are așadar o structură ierarhică. Ea reprezintă subsumarea mai multor valori sub categoria largă a valorii estetice. Și ea devine un scop în sine, o unitate autotelică, numai după ce a înglobat o serie de alte scopuri și mijloace. Hrănită din

<sup>8</sup> *Idem*, p. 132.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 122.

<sup>10</sup> René Berger, *Mutația semnelor*, Editura Meridiane, București, 1978, p. 128.

<sup>8</sup> René Berger, *vol. cit.*, p. 119.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 121—122.

substanța tuturor valorilor vieții, abia după aceasta arta se poate înălța la condiția mîndră și solitară a unui lucru care își ajunge”<sup>11</sup>.

Arta este, deci, o formă a activității umane care comunică o emoție specifică, complexă — incluzînd senzorialitate, afectivitate și inteligență; ea nu poate fi confundată nici cu știința, nici cu etica, influențînd conștiința celui care o receptează cu atît mai mult cu cît forța ei estetică este mai puternică.

În acest sens cred că trebuie înțeleasă „condiția mîndră și solitară a unui lucru care își ajunge”. Forța artei, virtuțile sale cognitive și educative nu pot să se declanșeze decît prin elementele ei specifice estetice: printr-un limbaj specific, care realizează comunicarea între artist și cel ce receptează opera de artă.

<sup>11</sup> Tudor Vianu, *rol. cit.*, p. 80.

Crearea artistică reprezintă un act de cunoaștere și realizează pentru cel care o receptează o funcție cognitivă. „Înșelăciune și iluzie — scrie Platon în „Sofiștii” — alcătuiesc esența artelor, și scambatorii trebuie puși în același rînd cu sculptorii și pictorii, cu țoți deopotrivă constituind categoria imitatorilor”. Sesizăm, chiar în această definiție care trădează și aversiunea lui Platon pentru artă, că arta reprezintă o comunicare. Cel care o receptează ia cunoștință, în mod imperfect, după Platon, de o realitate. O definiție apropiată zilelor noastre, sancționată ades de către George Călinescu pentru caracterul ei simplist și neconform cu specificitatea artei, ne spune că „arta redă realitatea”. Definiție contestată, de altfel, încă de la începutul secolului, de către Lenin: „Arta nu cere ca operele sale să fie recunoscute drept realitate”<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> V. I. Lenin, *Caiete filozofice, Opere, vol. 29, p. 48.*

Sub auspiciile Comitetului de cultură și educație socialistă al Municipiului București și sub îndrumarea directă a Teatrului „Nottara” a luat ființă al treilea teatru muncitoresc (după cele de la Uzinele „Grița Roșie” și de la Uzinele „23 August”), de data aceasta, la marea platformă industrială Pipera. În ziua de 3 martie a avut loc spectacolul inaugural al formației de teatru. O echipă de tineri actori amatori îndrumată de regizorul George Rafael a jucat în fața unui numeros public piesa lui Horia Lovinescu *Ultima cursă*, spectacol care a întrunit multe zeci de reprezentații pe scena Teatrului „Nottara”. În aceeași regie și în același decor (care aparține după cum se știe lui Traian Nițescu), piesa capătă o nouă valorizare scenică prin actori. Ni se pare interesant acest experiment, pe care l-a făcut George Rafael, de a utiliza actori neprofesioniști în aceleași formule scenice în care au lucrat, s-au exprimat adică, profesioniștii. Impresia generală este aceeași ca și la spectacolul de la tea-

## Teatru muncitoresc la platforma industrială Pipera

trul-matcă. Dar, dacă acolo întilneam mai multă profesionalitate (tehnică), deci încredere în mijloace actoricești proprii, aici observăm o mai mare încredere în rol, deci mai multă ingenuitate. În spectacolul de la „Nottara”, actorii își mulau rolurile pe personalitatea lor, deci mai multă cunoaștere de sine, aici actorii încearcă să se muleze pe rol, deci mai multă conștiinciozitate. Acolo am asistat la încercări de a se expune pe sine prin rol, aici de a expune rolul prin sine; ca urmare, nereușitele țineau acolo de cabotinizm, adică de paradă a mijloacelor expresive nefundamentate pe emoție, aici, de afectul lipsit de știința nuanțării

expresive. Echilibrul între scop și mijloace, între motivațiile sufletești și capacitățile de expresie a fost atins în spectacolul de la „Nottara” de Ștefan Iordache (Sergiu Costescu), în spectacolul de la Pipera, de eleva Claudiana Dumitru (Cristina). Ceilalți actori neprofesioniști: electronistul Ion Rășinar (Sergiu Costescu), subinginerul Mihai Corman (Mihai Costescu), traducătoarea Otilia Constantin (Claudia), electronistul Alexandru Basarabean (Zamfir) și tehnicianul Romeo Brinzei (Negrea) au făcut vizibile personajele cu sinceritate, dar fără prea multă profesionalitate, de altfel, cum era și firesc. Dar, dacă unii profesioniștii uscați afectiv rămîn meseriași utili ai scenei doar prin stăpînirea tehnicii, acești neprofesioniști pot deveni artiști adevărați prin o mai profundă inițiere. De unii s-ar putea să mai auzim. Noi le dorim, din parte-ne, realizarea de sine prin cît mai multe spectacole de valoare a acestuia.

C.R.M.