

HENRI WALD

Creație și receptare

Creator poate fi numai omul. Natura nu creează. Numai cultura creează. Natura evoluează în măsură de la cauze la efecte, cultura este făurită în tensiunea dintre scopuri și mijloace. În natură, noutatea este efectul unei cauze; în cultură, este scopul atins prin folosirea unor mijloace. Creația devine posibilă abia din clipa în care *strigătul*, efect emoțional al unei cauze, devine *vorbă*, adică mijlocul unui scop: *ideea*.

Creația începe odată cu ivirea primei ființe în stare să transforme cauzele în mijloace și efectele în scopuri. Numai omul poate crea, deoarece numai el poate să adauge naturii ceea ce natura, fără om, n-ar ajunge să producă niciodată: *semnificații*.

Creația este, înainte de toate, actul, profund individual, prin care *experiența* este trecută în *expresie*, prin care vorbirea transformă percepția în denotația unul cuvânt și emoția în conotația lui, prin care atitudinea omului față de lume devine *operă*. Creativitatea umană constă în plusul de informație pe care îl aduce expresia față de experiență. Semnificația unei expresii comunică mai multă informație decât o senzație nemijlocită. Cel mai banal cuvânt vorbește despre proprietățile generale ale tuturor lucrurilor de același gen, nu numai despre lucrul individual, de aici și de acum, cu care intră în contact simțurile. Informația naturală, care vine de la lucruri la simțuri, este calitativ inferioară informației culturale, care vine de la semnificațiile vorbirii la intelect. Nu numai denotația este mai profundă decât percepția, dar și conotația este superioară emoției: percepția și emoția sînt superficiale și efemere, în vreme ce denotația și conotația sînt mereu mai ample și

mai statornice. Un lucru este manifestarea spontană a unei legi, în vreme ce o operă exprimă atitudinea unui creator față de o lume înțeleasă. Datorită vorbirii, omul poate să producă mai mult decât consumă: primește senzații și dă la iveală idei.

S-ar putea obiecta că omul primește nu numai informații senzoriale din partea mediului înconjurător, ci și însăși capacitatea de a le transforma în idei, de vreme ce darul vorbirii este genetic programat, ca și bimanitatea. Altfel spus, omul n-ar putea să creeze mai mult decât îi îngăduie programul său genetic, prescris de A.D.N. Apriorismul lui Kant și „cenzura transcendentă” a lui Blaga nu sînt prea departe de această părere. Unii au ajuns chiar la credința că A.D.N. este însuși Adonai... Numai că ereditară este doar capacitatea de a transforma experiența în expresie, nu și expresiile însele, în care pot fi transformate experiențele.

Creația implică și invenție, și descoperire, și producție. Folosind limba comună pentru a transforma o experiență *personală* într-o expresie *societară*, creatorul *descoperă* noi însușiri și raporturi ale existenței și poate, astfel, să *producă* o operă nouă. Ceea ce deosebește calitativ o casă de un cuib este faptul că omul construiește casa în lumina unui plan, a unui proiect, a unei idei pe care o poate, oricînd, modifica sau înlocui cu o alta. Legile lucrurilor pot fi descoperite numai cu ajutorul unor idei care trebuie construite în și prin vorbire. Fără noțiunea produsă de cuvînt, fără judecata făurită de propoziție și fără raționamentul alcătuit de fraze nu pot fi descoperite proprietățile generale ale lucrurilor, nici legile lor de dezvoltare, și, prin urmare, nici nu pot fi produse lucruri noi.

Orice creație începe cu actual prin care vorbirea transformă o experiență individuală într-o expresie socială și se termină cu o operă care sporește expresivitatea conotațiilor verbale: poezie, muzică, plastică și combinațiile lor, pe de o parte, realizările tehnice, morale și politice, pe de alta. O operă este un întreg alcătuit prin selectarea unor elemente existente și prin compunerea lor într-un mod original, sub controlul critic al unei idei create în și prin vorbire. Originalitatea unei opere nu este asigurată nici de noutatea experienței și nici de ineditul expresiei, ci de unitatea lor intimă.

Noutatea experienței este necesară, dar nu și suficientă, deoarece nu oricine este capabil s-o transforme în expresie; fără să comunice o experiență nouă, o expresie inedită rămâne încă o ciudățenie, o bizarerie, o extravaganță. Originalitatea unei opere nu se reduce la „nemaivăzutul” sau la „nemaiauzitul” ei, ci constă în noutatea informației intelectuale, emoționale și pragmatice pe care reușește s-o transmite.

Între operă și public, raportul este totdeauna oblic: plusul de informație creat de autor se comunică cititorului, ascultătorului, spectatorului. Numai în dialog, în convorbire, în conversație raportul dintre „emițător” și „receptor” este orizontal, deoarece, fiind reciproc, oamenii pot comunica unii cu alții, în timp ce prin opere numai autorii comunică publicului. Tocmai pentru a remedia slăbirea dialogului dintre ei și public autorii simt, din cînd în cînd, nevoia să se înfîlească personal cu ascultătorii, cititorii și spectatorii.

Dacă a crea înseamnă a trece experiența în expresie, a recepta înseamnă a trece invers, de la expresie la experiență. Actul de creație se desfășoară, prin folosirea semnificantului *prim*, adică verbal, pentru a transforma experiența în semnificație și, apoi, prin elaborarea semnificantului *secund*, opera, la desăvîrșirea expresiei; receptarea trece de la perceperea semnificantului secund, prin evocarea celui prim, la priceperea semnificației și apoi la retrăirea experienței. Deci, publicul trebuie să aibă și el „talent”, dar un talent invers decît al creatorului. Multe capodopere n-au avut, un timp, succes din pricina lipsei de talent a publicului. Există însă o distincție esențială între participarea *creatoare* a autorului și participarea *receptoare* a publicului. Toată lumea a observat că participarea publicului are o influență stimulatorie sau stingeritoare mult mai mare asupra desfășurării unui spectacol decît asupra unui tablou. Totuși, așa cum nimănui nu îi este îngăduit să adauge încă un Turc rănit la „Atacul de la Smîrdan” al lui N. Grigorescu, tot așa

nu trebuie să i se permită nici unui spectator să intervină în desfășurarea unei reprezentații teatrale.

Democrația înseamnă libertatea fiecăruia de a crea o operă proprie, nicidecum libertatea tuturor de a interveni în opera fiecăruia. Democrația nu desființează ierarhia dintre creație și receptare, ci permite tuturor să participe și la creație, după aptitudinile fiecăruia. O operă este expresia *organizată, comunicabilă și repectabilă* a experienței unui autor; colectivă nu este însăși creația, ci doar cultura care colectivizează creațiile individuale. Încercările de a desființa opoziția dintre spectacol și spectator prin coborîrea scenei în mijlocul publicului sau prin urcarea publicului pe scenă nu sporesc „democrația participării”, dar slăbesc forța de înfrîmire a teatrului asupra societății. Democrația se dezvoltă nu prin coborîrea artei la nivelul maselor, ci prin educarea capacității de înțelegere a publicului. Accesibilitatea la operă este educabilă. Noutatea șochează la început, dar, în cele din urmă, ajunge, prin educație, pe înțelesul tuturor. Istoria transformă orice romantic în „clasic”. Dar capodoperele sînt veșnic „contemporane” și pentru că accesibilitatea lor nu e niciodată totală: fiecare generație descoperă încă o idee neobservată de trecut. Actualitatea lui Eschil depinde, de aceea, mai mult de punerea în scenă decît de textul dramatic. Exprimînd preocupările contemporanilor săi, regizorul reliefează din mesajul dramaturgului ceea ce interesează cel mai mult prezentul.

Importanța artistică a regizorului a devenit, în zilele noastre, incontestabilă. După ce, în istoria teatrului, a dominat mai întîi *textul* și apoi *actorul*, acum, rolul decisiv îl joacă *regizorul*. Regizorul nu este un „intermediar” între dramaturg și public, ci un artist care, alegînd un anumit text, selectînd *anumiți* actori și realizînd o *anumită* punere în scenă, își exprimă propria sa atitudine față de lumea în care trăiește. Reprezentația teatrală este o altă operă de artă decît textul dramatic. „Caietele de regie” vorbesc despre procesul de creație prin care regizorul „ridică în picioare” și „pune în mișcare”, în cele *patru dimensiuni* ale spațio-temporalității, ceea ce se află culcat într-o *singură* dimensiune, în conotația discursivă a textului dramatic. Și deoarece denotația se îmbogățește prin progresul cunoașterii și conotația prin diversitatea experiențelor, trei montări ale lui *Hamlet* sînt trei opere distincte. La începutul unei revoluții, Hamlet apare ca o critică a ezitării, într-un regim autocratic, ca un elogiu al îndoielii, iar într-un moment antiintelectualist, ca un caz

care arată necovitatea gândirii... Paralelisme pot exista numai în producție ; niciodată, în creație. Opera de artă este totdeauna un unicat.

De cităva vreme, însă, rolul regizorului se hipertrofiază într-o asemenea măsură, încît textul devine pretext și actorul, o „supramarionetă“ sau un om de pe stradă. *Happening*-ul, teatrul „ambiental“ sau „aleatoriu“ renunță la text, la actor și chiar la public, lăsînd regizorului doar rolul de instigator al „spectacolului“. „Ceea ce caracterizează *happening*-ul mai mult decît orice element pur tehnic — subliniază Vito Pandolfi — este principiul care îi dă naștere : acela al unei desfășurări «fără matriță» și fără vreo semnificație conștientă. *Happening*-ul aparține, așadar, nenumăratelor manifestări spectaculare care se produc inconștient în viață”¹. Încercările de a restabili legătura teatrului cu viața se termină astfel cu dizolvarea teatrului în viață. Numai că reprezentăția teatrală nu este însăși viața, ci expresia artistică a unui autor față de ea.

De cîte ori cultura intră într-o criză mai adîncă și pînă începe să se întrezărească o soluție, apare nostalgia indistincției primordiale, paradisiace, cînd oamenii nu se zbăteau încă în tensiunea dintre valori opuse. În asemenea momente, omenirea este invitată *înapoi, in illo tempore, ad originem*, cînd lumea nu era încă despicată în materie și spirit, în natură și cultură, în trăire și gîndire, în viață și artă. Căutările unei arte a sensibilității sălbatice, a hazardului absolut, a spontaneității neîngrădite sînt manifestările unui moment de criză a semnificațiilor și a valorilor. Pornind de la convingerea că „punerea în scenă este în mult mai mare măsură teatru decît piesa scrisă și rostită“, Antonin Artaud conchide : „În orice caz, și mă grăbesc să o spun imediat, un teatru care își supune punerea în scenă și realizarea, adică tot ceea ce este în el specific teatral, textului, este un teatru de idiot, de nebun, de invertit, de gramatician, de băcan, de anti-poet și de pozitivist, adică de Occidental”². Cu toate acestea, experimentele artei contemporane nu sînt niște simple aberații și nici expresii ale „nonsensului“, ci ale „anti-sensului“, ale respingerii tuturor sensurilor uzate ; ele pregătesc, probabil, o expresie mai adecvată noului sens pe care îl va căpăta, în cele din urmă, cultura de mîine.

¹ Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. IV, Editura Meridiane, 1971, p. 392.

² Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, 1964, p. 59.

Dealtfel, artă non-semnificativă este o contradicție în termeni. Prin artă, orice eveniment, pînă atunci doar un *efect*, devine *semnificantul* unei semnificații. Fără nici o semnificație nu poate rămîne viața decît pînă în clipa în care omul se apleacă asupra ei. Viața capătă o semnificație de îndată ce omul se oprește asupra ei. Artă nu poate fi niciodată viața însăși, ci doar expresia unei atitudini umane față de ea. A înfățișa viața ca *atare*, așa cum este ea, înseamnă a nu o înfățișa deloc, căci simpla ei arătare implică o selecție, o apreciere și deci un sens. Cei ce ne cer să ne întoarcem la natura neviciată de cultură și la trăirea nesofisticată de gîndire exprimă o semnificație îndeajuns de precisă : dorința lor de a scăpa de falsurile și minciunile societății în care trăiesc. În contact cu omul, orice întîmplare capătă un anume sens. Biblia, de pildă, nu este chiar istoria evreilor, ci mai mult expresia atitudinii iudaice față de lume. Și probabil că toate „istoriile“ sînt mai mult sau mai puțin „biblii“.

Încercările de a desființa opoziția dintre spectacol și spectator pentru a împiedica îndepărtarea semnificațiilor de viață ignoră tocmai faptul esențial că arta trebuie să ia distanță față de realitate pentru a căpăta forța de a o depăși și de a o influența. Conștiința majorității rămîne, într-adevăr, în urma existenței, dar conștiința artiștilor o ia mereu înaintea existenței. Dealtfel, însuși *happening*-ul, scoțînd o anumită împrejurare din anonimatul vieții cotidiene, sporește, chiar prin acest gest, conștiința critică a spectatorilor. „Mai presus de orice, distanța este aceea care face forța unei piese“ și care provoacă mirarea, prezentînd „ca nefamiliar ceea ce este familiar”³. Lipsa distanței dintre artă și viață împiedică transformarea emoției empirice în emoție estetică. „Orice sentiment adevărat al spectatorului, oroarea, de pildă, frica, ar strica informația. Trebuie ca spectatorul să fie prins de acțiune doar atît cît să-și poată da seama de resursele acțiunii”⁴.

Teatrul este singura artă menită, prin însăși esența ei, să realizeze un echilibru între simțire și gîndire, între afectivitate și rațiune, între emoție și concept. Actorul își trăiește gîndurile, iar spectatorul își gîndește trăirile. Combinînd

³ Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, Gallimard, 1973, p. 101.

⁴ Ibidem, p. 177.

realitatea nemijlocită a actorilor și a vorbirii lor cu ficțiunea personajelor, a întâmplărilor și a decorului, reprezentăția teatrală comunică publicului tensiunea dintre concret și abstract, dintre sensibil și inteligibil, dintre prezent și absent. Echilibrul dintre ce poate să *perceapă* și ce trebuie să *priceapă* publicul îl asigură și vorbirea nerostită a fiecărui spectator, de care depinde înțelegerea tuturor formelor neverbale de expresie ale teatrului. Fără vorbire, rostită sau nu, nimeni nu poate ști că ceea ce vede el este o ușă, o fereastră sau o masă, că ceea ce aude el este cîntatul unui cocoș sau clipcitul unei ape, că ceea ce urmărește el este o mimică a tristeții sau un gest de deznădejde. Fără vorbire, ar dispărea nu numai opoziția dintre artă și viață, dar și distincția dintre om și restul lumii.

Dezechilibrarea spectacolului în dauna intelectului, ca în teatrul lui A. Artaud, sau în paguba sensibilității, ca în teatrul lui Gordon Craig, împinge reprezentăția teatrală fie spre pantomimă, fie spre iconografie. Dîndu-și seama că semnificațiile se formează în și prin vorbire, A. Artaud încearcă să împingă vorbirea pe ultimul plan al spectacolului. „Dialogul — scris sau vorbit — nu aparține în mod specific scenei, ci aparține cărții...”⁵, scrie A. Artaud. În concepția lui, limbajul teatrului „consistă în tot ceea ce ocupă scena, în tot ceea ce se manifestă și se exprimă materialmente pe o scenă și care se adresează din capul locului simțurilor în loc să se adreseze mai întîi spiritului, ca limbajul vorbirii”⁶. Pentru a feri spectacolul de rătăcirile abstracțiilor, teatrul lui Artaud cultivă mai ales mimica, gesturile, mișcarea, costumul, decorul, lumina, sunetul, iar din vorbire reține mai mult învelișul sonor decît simburile semantic. Dimpotrivă, Gordon Craig ar vrea să miște pe scenă numai idei pure, cît mai eliberate de ma-

terialitate. „Suprimați arborele autentic pe care-l puseseți pe scenă, suprimați tonul natural și veți ajunge să suprimați de asemenea și actorul. Și asta se va întâmpla într-o zi și îmi place să văd că unii directori de teatru se cam gîndesc chiar de pe acum la așa ceva. Suprimați actorul și veți lua realismului grosolan mijlocul de a înflori pe scenă. Nu va mai fi nici un personaj viu în care să fie vizibile slăbiciunile și fiorii trupului. Actorul va dispărea, în locul său vom vedea un personaj fără viață — care va purta, dacă vreți, numele de «supramarionetă», pînă cînd își va fi cîștigat unul mai glorios”⁷.

Locul teatrului este însă între *cartea* sortită cititului și *pictura* propusă privitului. Sarcina teatrului este să cultive, deopotrivă, sensibilitatea spectatorilor și activitatea lor intelectuală. Spre deosebire de amatorii de film care vin la cinematograful să viseze și să se identifice cu eroii de pe ecran, spectatorii de teatru vin să înțeleagă mai bine epoca în care trăiesc. Spectacolul de teatru este creația unui artist care are ceva de comunica contemporanilor săi.

Educația și democrația vor spori continuu capacitatea de creație a fiecăruia. Dar oamenii vor fi întotdeauna *diferiți* înzestrați, și în orice moment *unii* vor avea ceva de spus *celorlalți*. Omenirea se îndreaptă, fie și în zig-zag, spre unitate, nu spre uniformitate. Consecința cea mai omenească a dezvoltării sociale este individualizarea, prin care fiecare om devine un unicat de neînlocuit. Numai diferențierea creatoare poate ține piept entropiei crescînde a naturii și a societății.

⁵ A. Artaud, op. cit., p. 53.

⁶ Ibid., p. 54.

⁷ Ed. Gordon Craig, De l'art du théâtre, N.R.F., p. 81—82.