

VICTOR-ERNEST
MAȘEK

Virtuțile formative ale structurii dramatice

„*The medium is the message*“

Marshall Mc. Luhan

Necesitatea artei, în planul vieții spirituale, importanța ei în afirmarea și dezvoltarea conștiinței individuale și sociale au fost de mult și unanim recunoscute de orice estetică sau filozofie a culturii. Mult mai puțin cunoscute și, oricum, conștientizate și teoretizate abia în ultimele decenii, sînt nevoia bio-psihică de artă, rolul ei important în adaptarea și supraviețuirea omului, nu numai ca entitate socială, ci și ca identitate psiho-fiziologică.

Astfel perspectiva cibernetică — pornind de la determinarea funcționalităților fundamentale ale artei, legate de existența umană, ca și de la conexiunea dintre artă și fenomenele naturale (biologice) — integrează arta într-un circuit cu auto-reglare, în care fiecare element se justifică numai în măsura în care contribuie la optimizarea condițiilor de funcționare a întregului. În viziunea ciberneticii, nici o ființă vie nu are capacități sau necesități care să nu fie, în ultimă instanță, izvorite din nevoia de supraviețuire. Nevoia de artă decurge, așadar, mai mult sau mai puțin direct, și din efortul de supraviețuire al omului. Conștientizarea acestui adevăr impune teoreticianului artei elucidarea semnificației biologice și psiho-fiziologice a formelor de comportament, pe care se bazează și pe care le stimulează arta. Psihologul D. E. Berlyne, de pildă, a pus în legătură funcția bio-psihică a artei cu o serie de aspecte ale „comportamentului explorativ”, adică ale programelor de orientare comportamentală ce intră în acțiune atunci cînd omul percepe obiectele și procesele din ambianța sa. Artă este o formă esențială

a acestui tip de comportament. Opera de artă furnizează în cel mai înalt grad stimulul confruntării perceptuale cu un obiect sau un eveniment, și aici se evidențiază funcția ei în procesul de adaptare și supraviețuire a omului.

Conșiderațiile generale de mai sus sînt într-un tot valabile și demonstrabile și în cazul concret al artei dramatice, al structurilor semiotice specifice *spectacolului dramatic*, ceea ce înseamnă că atunci cînd vorbim despre valoarea formativă a artei scenice trebuie să avem în vedere nu numai influența ei asupra conștiinței sociale, exercitată prin intermediul *mesajului ideatic*, prin *conținutul* operei, ci și aportul ei specific în formarea deprinderilor și în adaptarea perceptuală psihofizică a individului, datorate înseși *formeii dramatice* a operei respective, și manifestate paralel cu aportul formativ al conținutului. Avem și aici de-a face cu un proces analog celui pe care Marshall McLuhan — referindu-se la influența tiparului asupra conștiinței receptorului — l-a pus în evidență prin formula „Mijlocul reprezintă mesajul” (sau, mai exact, mijlocul înriurește profund modul de receptare a mesajului), concluzie la care sociologul canadian a ajuns prin constatarea că, în toate cazurile observate (și caracteristice unor întregi perioade istorice), efectele psihice, culturale și sociale ale preponderenței unui anumit mijloc de comunicare (auditiv, vizual sau audio-vizual) s-au datorat *nu numai conținutului* transmis, ci, în aceeași măsură, utilizării mijlocului *ca atare* (ce nu mai trebuie privit ca un simplu canal *neutru* de transmisie a unui anumit mesaj). Să

refinăm deci ideea — extrem de fructuoasă, cum vom vedea, și pentru cazul de care intenționăm să ne ocupăm — că mijlocul folosit exercită și el, deși pe alt plan, o influență formativă asupra subiectului receptor, prin aceea că îi modifică deprinderile perceptuale și structura spirituală, independent de mesajul comunicat (ce își exercită influența în plan semantic).

Ceea ce, reformulat în termenii semioticii, înseamnă că orice proces de comunicare, și cu atât mai mult unul artistic, mijlocește nu numai transmiterea unui mesaj semantic — la nivel ideatic —, ci și a unui *co-mesaj sintactic*, la nivel senzorial. În cazul nostru, „mijlocul”, receptat ca mesaj cu influență formativă, respectiv ca un *co-mesaj senzorial*, este reprezentat de *structura specifică a spectacolului dramatic*.

Această structură dramatică, asemenea oricărui mijloc de comunicare, exercită o influență formativă specifică asupra deprinderilor și capacităților perceptivă ale spectatorului, independent de mesajul ideatic pe care îl structurează, de conținutul său spiritual (ale cărui virtuți formative în plan ideatic nu le discutăm acum) și indiferent că e vorba de o tragedie shakespeariană, de o dramă de Ibsen sau de comediele lui Caragiale. (Desigur, nu și independent de modalitatea punerii lor în scenă, dar asupra acestui aspect vom reveni ceva mai târziu.)

Ceea ce ne propunem să evidențiem în continuare este, așadar, pe de o parte necesitatea adaptativă, bio-psihică, careia îi răspund, în contextul civilizației actuale, virtuțile formative ale structurii dramatice, iar pe de alta, mecanismele specifice prin care aceasta din urmă influențează formativ capacitățile de percepție senzorială ale individului.

Una dintre manifestările specifice ale civilizației contemporane, ce ridică în fața individului mari dificultăți de adaptare, deosebi psihică, o constituie așa-zisa „explozie informațională”. Ea nu se referă numai la informațiile de tip semantic, purtătoare ale unui mesaj conceptual și vehiculate prin intermediul mijloacelor comunicării de masă, ci și la tot ceea ce conștiința umană — prin intermediul organelor psiho-fizice de percepție — receptează ca „informație”, adică drept fenomene cu un ridicat procent de noutate, imprevizibilitate și originalitate.

Sub acest aspect, însăși viața noastră, a fiecăruia, devine, în condițiile actualei accelerări a ritmului de existență și a gradului mare de tranziție (de schimbare), un „mesaj informațional”, din ce în ce mai dens și mai greu de descifrat în complexitatea sa. „Șocul viitorului” — analizat de Alvin Toffler, și re-

simțit ca alare de capacitatea de adaptare limitată a individului — este, în fapt, șocul provocat de impactul cu densitatea informațională, reprezentată de rapiditatea transformărilor din realitatea înconjurătoare. Ritmul crescut al schimbărilor din mediul nostru ambiant ne tulbură echilibrul intern, modificând însuși felul în care percepem viața. Acceleerația exterioară se transformă în accelerație interioară.

Spre a înțelege mai bine ce provoacă în conștiința noastră un asemenea „șoc al tranziției”, Toffler propune să ne imaginăm existența individuală ca pe un mare canal prin care curge experiența. Acest curent de experiență este alcătuit din nenumărate „situații”. Acceleerația schimbării în societatea înconjurătoare modifică puternic curentul situațiilor din acest canal. Mecanismul intern, de adaptare a conștiinței noastre la schimbare, constă tocmai în capacitatea noastră de a diviza mintal experiența în asemenea „situații”, în asemenea unități maniabile, care, fiecare, reprezintă, în sine, un întreg cu o oarecare stabilitate. Fiecare situație posedă anumite componente identificabile (obiecte naturale sau artificiale). Fiecare se petrece într-un „loc” anume și are, prin definiție, o distribuție de personaje. „Situațiile” implică, de asemenea, o localizare precisă în contextul social. Începe astfel să se întrevadă, de pe acum, o posibilă analogie între mecanismul adaptativ al conștiinței, de comprimare și restructurare a informației prin sintetizarea experienței în „situații”, și modalitatea specifică a dramei, de a comprima și sintetiza informația abstrasă din realitate, în unități secvențiale reprezentate de *acte*, *scene* și *tablouri*. Dar să nu anticipăm.

Tot Toffler ne atrage atenția asupra unei dimensiuni deosebit de importante a oricărei situații: *durata*, reprezentând intervalul de timp în care se produce o situație. Două situații identice în toate celelalte privințe nu se mai aseamănă dacă una dintre ele durează mai mult decât cealaltă. Durata schimbă în mod hotărâtor semnificația sau conținutul situațiilor. „Așa cum marșul funebru cîntat într-un tempo prea rapid devine un clinchet vesel de sunete, la fel o situație care trenează are cu totul altă savoare sau înțeles decât una care ne surprinde cu un staccato, producându-se subit și dispărînd tot atât de repede”. Una dintre cauzele „impactului cu tranziția”, resimțit atât de negativ de omul contemporan, constă în aceea că accelerarea evenimentelor sociale se izbește de experiența obișnuită, zilnică a individului. Acceleerația schimbării scurtează mult durata situațiilor. Și, deoarece sîntem obișnuiți să ne concentrăm atenția, pe rînd, asupra fiecărei situații, ritmul înalt în care curg situațiile

pe lângă noi complică nemăsurat înțelega structură a vieții, provocând senzația de înăbușitoare complexitate. În fapt, se confruntă aici informația *subiectivă* asupra unui eveniment („așteptarea subiectivă a duratei”, după formularea lui Toffler) cu informația *obiectivă*, reprezentată de ritmul ei real de curgere. Informația *subiectivă*, respectiv reacțiile fiecărui individ față de timp, sînt condiționate de cultură (și, cum am arătat la început, deosebi de *mijloacele* utilizate precumpănitor pentru structurarea și comunicarea mesajului cultural). O parte din această condiționare se formează încă din primii ani ai copilăriei, sub forma unei serii de *așteptări asupra duratei* evenimentelor, proceselor sau relațiilor. Nici un individ nu ar putea acționa eficient fără a dispune, conștient sau nu, de un număr însemnat de așteptări ale duratei — corespunzător experienței sale sociale și culturale. Or, tocmai aceste așteptări subiective ale duratei, diferite în fiecare societate, care se învață de timpuriu și sînt adînc înrădăcinate, suferă un șoc cînd se schimbă ritmul vieții. Dacă individul nu-și ajustează așteptările asupra duratei — deci, dacă nu-și confruntă și egalizează informația subiectivă cu informația obiectivă — el va aprecia că două situații asemănătoare în alte privințe vor fi asemănătoare și sub aspectul duratei, reacționînd greșit (deci neadaptat) la impulsurile realității. Individul care și-a însușit, însă, principiul accelerației și de compensa în mod automat, inconștient, plusul de informație reprezentat de comprimarea timpului. Știînd că situațiile vor dura mai puțin, el va fi prins mai rar „pe picior greșit” și va fi astfel mai rar „șocat” decît cel care își păstrează fixe așteptările asupra duratei și care nu a învățat încă să anticipeze scurtarea frecvență a duratei situațiilor.

Așadar, modelul mental pe care fiecare îl avem despre realitate nu reprezintă o bibliotecă statică de imagini, ci o entitate vie, el nu este un „dat” pe care îl primim în mod pasiv din afară, ci un factor pe care *învățăm* să-l construim și reconstruim fără încetare. Accelrarea schimbării lărgeste ruptura dintre ceea ce credem că există și ceea ce există în realitate. Pentru a ne menține echilibrul — spune Toffler —, pentru a menține „ruptura” în limite rezonabile și recuperabile, trebuie să *ne împrăștiăm stocul de imagini, să-l aducem la zi și să reîn-vățăm realitatea*. Mecanismele noastre de prelucrare a imaginilor trebuie „antrenate” astfel încît să poată opera cu o viteză tot mai mare. Este, în fond, un proces de „educare și reeducare a receptivității”.

Am insistat ceva mai mult asupra acestor aspecte, aparent depărtate de sfe-

ra producției estetice, tocmai spre a putea face mai lesne de înțeles situația existențială în raport cu care se manifestă influența formativă a structurii dramatice sub aspectul capacității de adaptare perceptuală a omului la realitate.

Să vedem acum în ce fel și prin ce modalități, specifice teatrului ca mijloc de comunicare, se exercită această influență.

Posibilitatea artei, în general, și a teatrului, în special, de a contribui la o mai bună și mai rapidă adaptare perceptivă a omului constă în primul rînd în capacitatea oricărei structuri artistice de a comprima și sintetiza informația receptată la nivel senzorial. Prin aceasta, ea provoacă o deschidere și o sensibilizare a receptivității organelor noastre fiziologice de simț. Contactul repetat cu structurile operelor de artă aduce receptivitatea la un punct maxim, în care devine deosebit de sensibilă la schimbările petrecute în ambianță, ajutîndu-ne, totodată, să înțelegem și să construim modele mai cuprinzătoare ale realității. Oferînd noi și neobișnuite îmbinări de formă, culoare, mișcare și sunet, aflate în sfera registrului de experiențe obișnuite ale spectatorului, arta îl ajută să înțeleagă existența mai multor posibilități de receptare a realității decît utilizase pînă atunci. În calitate ei de „mijloc” de comunicare, receptat el însuși ca mesaj, arta slujește lărgirii repertoriului comportamental al speciei umane, și, astfel, funcției adaptative în perioadele de transformări rapide ale ambiantului ecologic și social.

În și mai mare măsură încă decît celelalte arte, teatrul exercită, prin structura specifică a *spectacolului* dramatic, o asemenea funcție de „sincronizare temporală”, de „educare a receptivității”. Astfel, definind structura specifică a operei dramatice în raport cu cea lirică sau epică, Hegel făcea distincția între „totalitatea extensivă” a lumii și „totalitatea intensivă” — ultima fiind cea reflectată de construcția dramatică. În raport cu epica, drama are un caracter mult mai rezumativ și mai concis, reprezentînd o formă mai accentuată de concentrare a informației și fiindu-i propriu un proces de contragere și esențializare a materiei existențiale, organizată în jurul unei suite de situații. Unitățile finale în care ea divide și grupează evenimentele prezente — scena, tabloul și actul — funcționează asemenea unor supersemne ce sintetizează și reduc cantitatea de informație, regrupînd stimulii auditivi și vizuali sub forma unui complex sau a unei clase de semne, de o complexitate superioară. Reprezentînd unitatea minimală a acțiunii dramatice, *scena* funcționează ca mijloc tehnic de împărțire a

acțiunii, asemenea „situațiilor” în care conștiința noastră divide fluxul de experiență cotidiană spre a-i reduce accelerația și a o putea percepe și analiza. Celui ce urmărește desfășurarea scenică a unei piese de teatru, realitatea nu i se prezintă în mod continuu, în succesiunea etapelor sale reale, ci în diferite puncte secvențiale, extrase din acest proces. Multe dimensiuni ale timpului apar astfel comprimate. Acest „montaj”, ce concentrează informația existențială în intervale scurte de timp, separate între ele, modifică timpul nostru intern, modifică așteptările noastre asupra duratei, atitudinea noastră față de timp, făcându-ne mai apti să percepem și să înțelegem timpul alert al realității. Ritmul dramatic alert, datorat decupajului operat în materia realității, ne obișnuiește să procedăm similar, reducând complexitatea informației reale și accelerația curgerii ei, prin „decuparea” unor situații. De asemenea, ne obișnuiește cu ritmul ridicat al alternărilor și al schimbării situațiilor (prin alternarea și schimbarea scenelor și tablourilor), făcând tranziția implicită din realitate, explicit și intuitiv sesizabilă pe scenă.

Tranziția pune totdeauna puncte de suspensie în dreptul situațiilor prezente. La fel, temporalitatea dramatică este plasată între prezent și viitor, între ceea ce există acum și ceea ce urmează să se întâmple, optică ce ne învață să ne punem, mai mult sau mai puțin, sub semnul efermerii orice entitate prezentă.

În lumina considerațiilor de mai sus, modalitățile contemporane de înnoire și revoluționare a artei spectacolului capătă o semnificație antropologică deosebită, reprezentând conștient sau nu, răspunsul artei teatrale moderne la noile condiții de existență socio-culturală ale individului, la dificultățile sale sporite de adaptare la mediu. Acuzația adusă de unii tradiționaliști, cum că în creațiile regizorale, accentul puternic pus pe *ritm* și *mișcare*, pe „deschiderea” semantică a structurii spectacolului, ar reprezenta cochetarea regizorilor „prea orgolioși” cu capriciile modei, sau goana după originalitate cu orice preț, nu dovedesc altceva decât totala ignorare a funcției formative exercitate de mijlocul comunicării dramatice.

Dealtfel, fără a urmări procesul în toate consecințele sale, unii dintre cei mai prestigioși filozofi ai culturii au intuit existența unei asemenea corelații și determinări la nivelul mijlocului de comunicare reprezentat de tehnica dramaturgică. În lucrarea sa de tinerete, „Istoria dezvoltării dramei moderne” (2 volume, 1908—1911), Georg Lukács a pus și el în evidență cauzele sociale și antropofizice ale procesului de disoluție la care au fost supuse tiparele dramei de tip clasic, ba-

zată pe o construcție de tip piramidal a conflictului. Forma „închisă” a dramei este înlocuită de „forma” deschisă, ce renunță la organizarea centralizată și ierarhică a conflictului, făcând loc unei dispersii a acțiunii și unor linii de forță complementare ale conflictului. Astfel, teatrul lui Brecht nu mai concepe opera dramatică drept o entitate, cu un timp și un spațiu proprii, ci asemeni unei „spațio-temporalitatea realității sociale.

Așadar, tocmai amplificarea, dinamizarea și complexitatea crescândă a proceselor sociale și a relațiilor interumane din civilizația contemporană sînt cele care au impus și disoluția tiparelor clasice ale dramei, ce nu mai putea îndeplini în mod satisfăcător funcția formativă, de antrenare și adaptare a aparatului nostru de percepție psiho-fizică a realității, determinînd înlocuirea lor cu un nou tip de structură teatrală, bazată pe o acțiune multiplă, difuzată într-o succesiune de secvențe cvasiautonomie, cu o desfășurare caleidoscopică de personaje (spre deosebire de numărul restrîns de personaje, în drama clasică „ideală”) și în care concepția statică este pulverizată. Un exemplu elocvent în acest sens, oferit de dramaturgia noastră contemporană, îl constituie parabola istorică *Europa — apart, viu sau mort!* de Paul Cornel Chitic, text încărcat de profunde semnificații ideologice și beneficior, totodată, al unei lucide modernității a structurii materialului dramatic. Marea densitate a informației evenimentiale, sintetizînd durate de decenii și concentrînd spații de amploarea unor continente, alternarea unui număr foarte mare de situații și personaje tind să conferă acestei piese o mare valoare formativă și sub aspectul adaptativ-perceptual amintit mai sus. „Tinde”, spuneam, pentru că, din păcate, tocmai modernitatea și complexitatea structurii ei dramatice pare să fi speriat comoditatea și rutina multor regizori, neaflîndu-și, astfel, pînă acum, întruchiparea scenică. Și e păcat, deoarece ne sînt oferite în ea toate premisele analizate, ale unui spectacol formativ nu doar prin conținut, ci și prin structura specifică a limbajului său scenic.

Dar, chiar și pornind de la texte clasice, lectura lor regizorală modernă a produs pe scenele teatrelor noastre nu puține spectacole de natură să contribuie la „acomodarea informațională” și la „împăcarea” spectatorului cu tranziția.

Pe primul loc trebuie amintită, în acest sens, noua importanță acordată *ritmului* în transpunerea scenică a unor texte clasice sau contemporane. Fără a se schimba, de regulă, construcția dramatică de ansamblu, întreaga structură a spectacolo-

lului poate dobriți noi semnificații prin evidențierea cu mai mare pregnanță a *alternanței și dinamicii* situațiilor; a *metamorfozei* caracteriale rapide a eroilor; a *tranzienței mediului ambiant*, simbolizat de deșele schimbări de decor, operate „din mers” (deci „la vedere”), în chiar timpul desfășurării acțiunii, ca și de valoarea multifuncțională și polisemică a elementelor sale. De neuitat rămân, și din acest unghi de vedere, spectacolele realizate de înzestratul colectiv al Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, cu piesele *Zigger Zagger* (regia, Cornel Todea) și *Nevestele vesele din Windsor* (regia, Al. Tocilescu). O aceeași *finalitate formativă*, asigurată prin modernitatea mijlocului dramatic, poate fi subscrisă și spectacolului antologic al Naționalului bucureștean cu *Generoasa Fundație* (regia, Horea Popescu), remarcabil, în sensul discutat de noi, și prin *densitatea* (deci, concentrația informațională) a expozeului scenic, prin *dinamicitatea mișcării actorilor*, și îndeosebi prin *mișcarea*, respectiv *metamorfoza decorului*, determinând transformări dramatice și spectaculoase ale semnificației lui (cum, de pildă, dispariția bruscă a peisajului grandios, urmat de o dezvăluire șocantă a închisorii, într-o surprinzătoare secțiune verticală, sau schimbarea brutală a „semnului existențial” dinaintea unor elemente funcționale, banale, ale ambientului, și deci a semnificației lor pozitive sau negative, ceea ce conferă semioticii spectacolului un înalt grad de aluzie la transformarea și degradarea accelerată a unor contexte ecologice, sociale sau morale ale civilizației contemporane). Și exemplele ar putea continua.

Revenind la clasici, să ne reamintim că piesele lui Shakespeare și Caragiale

au prilejuit în ultima vreme scenei românești cele mai convingătoare demonstrații de înnoire și modernizare a mijlocului de comunicare artistică reprezentat de complexa artă a spectacolului dramatic. Contestate sau aplaudate, noile transpuneri din ultimul deceniu ale *Nopții furtunoase*, *D-ale carnavalului*, sau *Scrisorii pierdute* — datorate unor regi-zori valoroși — reflectă tot altele încercări meritorii ale teatrului românesc de a-și asuma și exercita responsabilitatea sa educativ-formativă, atât prin valoarea mesajului ideatic, cât și prin actualitatea limbajului scenic, deci a mijlocului de comunicare.

În același sens, viziunea scenică propusă de Liviu Ciulea asupra *Furtunii*, de pildă, deschide o nouă pagină în shake-speareologia românească. Importanța acordată funcției de comunicare pe care o îndeplinește spațiul scenic, polimorfismul decorului, ce implică publicul în acțiune, „coregrafia” fascinantă a mișcării scenice — toate acestea sînt factori ce conferă *co-mesajului* sintactic al spectacolului amintit o valoare formativă nu mai puțin importantă decît cea a *mesajului semantic*, ale cărui noutate și bogăție au fost subliniate de cronicile elogioase dedicate spectacolului.

Desigur, nu este vorba, în toate aceste cazuri, de nici o irevențioasă „umblare la clasici”, ci de o necesară (din motivele arătate) „umblare” la mecanismele timpului, de o „dare înainte” a ceasului informațional, pus să măsoare și să indice alte ritmuri biologice, sociale și spirituale decît cele în care au fost concepute mișcările și gesturile, cu aparență, pentru noi, de „ralenți”, ale personajelor și evenimentelor, în durata originară a pieselor respective.

telex-„teatrul“ ● telex-„teatrul“ ● telex-„teatrul“

A apărut un nou caiet editat de Asociația oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale. Caietul, bogat ilustrat, cu o ținută grafică îngrijită, cuprinde bogate informații, privitoare la activitatea A.T.M., precum și la viața teatrală și muzicală. Serios, sobru, caietul A.T.M., contribuie, la informarea cititorilor, despre viața teatrală și muzicală din țara noastră. ● Aflăm de la Ploiești că Teatrul Mu-

nicipal din localitate pregătește următoarele spectacole: Noi, subsemnații de Aleksandr Ghelman, în regia lui Harry Eliad și scenografia lui Mihai Tojan, Povestea codrului (medalion Mihai Eminescu), în regia lui Dragoș Galgoțiu și scenografia lui Vittorio Holtier, și Pantofiorul de aur de Emil Lițu, în regia lui Ion Maximilian și scenografia lui Vintilă Făcăianu. ●

La Teatrul de Stat din Reșița a avut loc recent premiera piesei Omul cu mîrtoaga de G. Ciprian, în regia lui Iosif Maria Bîta și scenografia lui Ion Bobeică. Este cea de-a treia premieră a acestui colectiv, în actuala stagiune. ● Revista „Flacăra” din 29 ianuarie 1981 publică un foarte frumos interviu cu Titi Constantinescu, acest vrăjitor al lumii de scenă. ●