

IDEI LA RAMPA

■ V. MOGLESCU

O posibilă estetică a teatrului: obiect și metodă

(II)

La Hegel, metoda de investigație este cea istorică. Dar, privind arta drept „ceva ce la naștere din însăși ideea absolută”, scopul ei fiind „reprezentarea sensibilă a absolutului”¹, el socotește istoria artelor — din care estetica își extrage întregul material — ca avînd un sens predeterminat, de natură metafizică. „Fundamentul diviziunii pentru știința artei — scrie el — rezidă în acest punct al adevărului superior, spiritualitate pe care și-a cîștigat-o plămădirea artistică adecvată conceptului spiritului. Deoarece, înainte de a ajunge la adevăratul concept al esenței sale absolute, spiritul trebuie să treacă printr-o succesiune de trepte, întemeiată în însuși acest concept, iar acestei desfășurări a conținutului pe care spiritul și-o dă îi corespunde, legată nemijlocit de ea, o succesiune a formelor artei, forme prin care spiritul, ca spirit artistic, devine conștient de sine însuși”². Astfel, istoria artelor ajunge pînă la urmă să se confunde cu o construcție logică, viciul fundamental al metodei hegeliene constînd în aceea că înlătură, din întreaga bogăție și diversitate a fenomenului artistic, tot ceea ce nu poate fi încadrat în respectiva construcție, chiar dacă, după cum am văzut, el însuși conștient de excesivul său rigorism, preciza că trebuie „să se amintească de formațiile necesității numai cît privește procesul intern esențial al conținutului ei și al mijloacelor ei de exprimare”. După cum s-a mai observat, în ciuda văditei apropieri a lui Hegel de o atitudine realistă și a nemulțumirii pe care i-o provoacă gîndirea platoniciană în problema frumosu-

lui, întregul său sistem și metoda ce rezultă din el în estetică trimit, în mod cert, la raportarea întregii arte la un arhetip de inspirație platoniciană. Tocmai schematismul pe care l-a imprimat idealismul hegelian metodei istorice a stat la baza multor nemulțumiri față de istorism, în estetică, în general.

În ceea ce privește estetica teatrală, o astfel de insatisfacție este în chip vădit manifestată de Camil Petrescu în *Modalitatea estetică a teatrului*, deși el nu se referă în mod expres la Hegel, ci la drept țintă a criticii doar evoluționismul, ca metodă în științele naturale. „Metoda istorică — scrie el — nu dă roade nu numai fiindcă ordinea apariției istorice nu este ordinea esențială, ci și fiindcă istoria poate fi o serie întreruptă de cazuri de degenerare, nu e adică serie strict ascendentă”³. Istorismului, el îi opune „o analiză sistematică și strict fenomenologică”, asemenea, dealtfel, lui Tudor Vianu, care, în estetica sa generală, consideră „necesară o descriere a artei pe calea metodei fenomenologice, adică a acelui punct de vedere special care, izolînd obiectele din complexele statice sau din seriile cauzale în care ele apar îndeobște, le consideră în ele însele ca pe niște esențe sustrate oricăror deveniri”⁴. După cum se știe, fenomenologia a fost creată de Husserl, care, criticînd logicismul excesiv al idealismului clasic, implicit al celui hegelian, caută esența lucrurilor și a ideilor nu într-un concept, ci într-un fel de reîntoarcere la concret, la așa-numita „intuiție originară”, sau, după propriul său termen, „intuiție de esență”

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, Ed. Acad. R. S. România, București, 1966, p. 77.

² *Ibid.*, p. 79.

³ Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, *Ediția enciclopedică română*, București, 1971, p. 26.

⁴ Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 38.

(Wescenanschauung). De exemplu, arată el, dacă ne putem reprezenta două sau trei obiecte, în schimb nu ne putem reprezenta o mie; mia o putem numai gândi. Gîndirea, deci, doar vizează lucrul, îl indică, nu dezvăluie esența realității lui. Pentru a ajunge la această esență, el propune așa-numita „reducție eidetică”, constînd în schimbarea la nesfîrșit a conținutului unei reprezentări. Dacă, de pildă, schimbăm la nesfîrșit forma triunghiului și proporțiile laturilor sale, putem degaja esența triunghiului independent de toate particularitățile pe care le poate avea fiecare caz individual. Desigur, în anumite limite, strict psihologice, această metodă are o oarecare însemnătate. Ea ne atrage atenția că în practica procesului de cunoaștere este cu neputință să se opereze cu concepte „absolute”, în sensul hegelian, și că orice concept reține inevitabil, în conținutul său esențial, o anumită parte a intuiției ce i-a stat la bază. De aceea, poate prezenta un oarecare folos, îndeosebi în studiul esteticii, deoarece îngăduie să se pună în evidență, între altele, acea „disproporție specifică între mijloacele de reprezentare prin limbaj și ceea ce urmează să fie reprezentat în operă”⁵ ca să folosim o expresie a lui Roman Ingarden. Dar, din punct de vedere general filozofic, ea este tot atît de viciată ca și cea hegeliană, deoarece, nu mai puțin ca aceasta, „își are obirșia în doctrina lui Platon, care situează deasupra cunoașterii empirice o cunoaștere imediată, adică una care nu poate fi exprimată prin cuvinte, o intuire inefabilă a esenței lucrurilor, a ideii lor, de către suflet”⁶, cum foarte just observă Adam Schaff în **Introducere în semantica**.

Dacă ne limităm strict la sfera artei teatrului, se poate, fără îndoială, afirma că viciul fenomenologiei lui Husserl, din punctul de vedere metodologic, constă în aceea că stabilește o ierarhie cu totul arbitrară între diferitele sisteme de semne prin care se înfăptuiește procesul general de comunicare, rupînd astfel interpretarea semnului, ca mijloc de semnificare, de acest proces. Autorul **Meditațiilor carteziane** împarte semnele în două categorii: **Anzeichen** (indicii) și **Ausdrücke** (expresii). În concepția lui, numai acestea din urmă, constînd exclusiv din semnele verbale, au capacitatea reală de semnificare, cu alte cuvinte, exprimă acțe intenționale ale conștiinței. După cum se știe, teatrul constituie nu un singur

sistem de semne, ci mai degrabă un sistem de sisteme, sau, dacă vreți, un complex de sisteme de semne; în cuprinsul lui avem și sistemul de semne verbal, dar și cel mimico-gesticular; și cel iconografic, al decorurilor, dar și cel al jocurilor și efectelor de lumină; cel al zgomotelor, dar și cel al muzicii. A privilegiat unul dintre ele, contestînd tuturor celorlalte capacitatea reală de semnificare, înseamnă, de fapt, a distruge teatrul ca unitate expresivă. Și această unitate, la rîndul ei, este rezultatul unui întreg proces istoric, legat de modul cum, tot istoricește, s-a constituit procesul general de comunicare între oameni. De aceea, are pe deplină dreptate Adam Schaff cînd scrie că „**ORICE semn este integrat într-un proces de comunicare și că în afara acestui context își pierde funcțiunea de semn**”, că „**fiecare semn este un lucru sau un fenomen INTERPRETAT de cineva într-un mod sau altul**” și că trebuie să se respingă, „**ca fiind fundamental greșită, concepția care spune că numai ANUMITE semne sînt expresii, adică exprimă o idee, au o semnificație. Dimpotrivă, TOATE semnele au semnificație, exprimă o idee, și numai în măsura în care îndeplinesc această funcțiune, ele sînt semne. Toate semnele apar în procesul de comunicare, împreună cu gîndirea prin limbaj, sau, pur și simplu, ca o traducere specifică a acesteia (în conformitate cu un cod determinat). Și, aceasta, pentru simplul motiv că omul nu poate gîndi altfel decît cu ajutorul semnelor verbale (într-o formă sau alta), iar orice alt tip de semne este derivat, adică înlocuiește semne verbale**”. Dacă avem în vedere, susține mai departe același autor, „**informația asupra unei stări de spirit afective, și nu intelective, atunci, în acest sens, pot exprima ceva și semnele naturale. De exemplu, lacrimile exprimă tristețe, îmbușorarea exprimă rușine, intimidare etc**”⁷.

Firește, pînă la un anumit punct, reducția eidetică poate fi folosită cu anumite rezultate în definirea naturii intime a teatrului, dar trebuie să ținem seama că nici unul dintre sistemele de semne care îl alcătuiesc nu poate fi izolat de celelalte; de pildă, nu vom ajunge nicăieri dacă ne vom apuca să cercetăm fiecare dintre aceste sisteme de semne în felul în care procedează Roman Ingarden cu opera literară, cu alte cuvinte, încercînd să stabilească raporturile dintre cele minimum patru straturi ale ei: formațiunea fonetico-lexicală, semnificația cuvîntului, obiectele reprezentate și imaginea. Teatrul trebuie luat în considerare ca o **totalitate complexă**, în care

⁵ Roman Ingarden, *Studii de estetică*, Editura Univers, București, 1978, p. 56.

⁶ Adam Schaff, *Introducere în semantica*, Editura Științifică, București, 1966, p. 146.

⁷ *Ibid.*, p. 186.

fiecare sistem de semnificație, fiecare sistem de condiționare și le explicitează pe celelalte, fiecare imagine expresivă fiind punctul de interferență al tuturor. De aceea, istoria reală a teatrului, cu transformările succesive pe care le-a suferit această artă de-a lungul vremurilor — bineînțeles, fără să-i acordăm un sens predeterminat, cum procedează Hegel —, ne poate sluji mult mai bine drept „reducție eidetică” decât o variație abstractă a conținutului reprezentării ei în conștiință, cum propune Husserl. Polemizând cu Antonin Artaud, care vede în ritualul religios „esența” teatrului, Henri Gouhier observă, pe bună dreptate: „Într-o astfel de perspectivă (aceea a lui Artaud — n.n.), istoria teatrului este fie aceea a unei tradiții care transmite esența ci aproape pură, fie aceea a unor forme corupte, care o denaturază; în primul caz se află istoria teatrului balinez, de pildă — ca să spunem așa, deoarece nu are nici un fel de istorie; în cel de-al doilea, aceea a teatrului nostru occidental, în care esența nu mai este decât o umbră ce dispare treptat. Astfel, la limită, esența exclude istoria, sau chiar istoria exclude esența.

Să ne fie îngăduit să concepem o filozofic a teatrului mai EXISTENȚIALĂ, cuvânt luat aici fără să ne referim la o școală anume, ci numai pentru a spune ceva ce vrea să spună etimologia sa. Iată cum s-ar prezenta. Dacă există un domeniu în care existența precede esența, atunci acela este într-adevăr arta. Nu vedem ce ar fi, nici unde ar fi o esență a sculpturii, dacă n-ar exista sculptori care să sculpteze statui. Arta este creația operelor; artistul care creează operele creează, în același timp, arta sa; sculptând statui, sculptorul creează sculptura; asadar, în istoria sculpturii trebuie filozofia acestei arte să caute esența ei. Astfel, în cartea publicată sub titlul *Esența teatrului*, esența nu era un arhetip după tradiția platoniciană, o Idee așezată într-o lume inteligibilă sau într-o înțelepciune divină; ea era extrasă din operele pe care avem obiceiul să le punem sub cuvântul «teatru», și pe care le găsim în istoria artei numite, îndeobște, dramatică”⁸.

O altă metodă care ni se propune este aceea a structuralismului. Contrariu fenomenologiei, care considera sistemul de semn ca indicând o esență de natură transcendentă, structuralismul se aplică exclusiv semnificațiilor proprii sistemului, căutând să se limiteze la imanența structurii sale. Ceea ce se caută în

respectivului sistem de semn; potrivit structuralismului, aceasta ar fi suficientă, dispensându-ne de investigații în legătură cu mesajul operei, socotit a fi nerevelator pentru natura ei intimă. „Literatura — scrie Roland Barthes — nu este decât un limbaj, așadar un sistem de semn; ființa ei nu e în mesaj, ci în acest „sistem”⁹. Mai mult, el precizează că „atenția dată organizării semnificanțelor întemeiază o adevărată critică a semnificației, mult mai mult decât descoperirea semnificatului și a raportului care îl unește cu semnificatul său”¹⁰.

N-a fost deloc greu să se observe că identificarea operei cu limbajul este abuzivă, între cele două tipuri de structuri existând desigur unele similitudini, dar care nu pot ajunge în nici un caz până la identitate. În timp ce limba — sau diferite alte sisteme de semn — reprezintă doar vehicule de transmitere a informației, fiind absolut indiferente la conținutul informației înseși, opera de artă nu este numai un instrument de comunicare, ci și un obiect față de care sîntem puși să luăm o anumită atitudine, să-l acceptăm sau să-l respingem ca valoare. Ceea ce înseamnă că structura lui nu poate trăi prin sine însăși, ci numai prin ceea ce ne determină la luarea unei astfel de atitudini; cu alte cuvinte, el trăiește prin ceea ce îl face să se raporteze la ceva dinafara propriei lui alcătuirii intime. Pe bună dreptate scria Henri Lefebvre, în *Ideologia structuralistă*: „Sub limbaj, un abis, o incremenire. Deasupra, orizontul pustiu. Limbajul n-are nici un punct de referință. El nu trimite la nimic altceva, nici la real, nici la om, nici la operă sau la cutare operă, nici la cotidian sau chiar la non-cotidian”¹¹.

Desigur, ca simplă metodă de analiză a modului specific de a exista al unei lucrări artistice, structuralismul poate da unele roade. În cazul teatrului, mai ales, ne poate ajuta la stabilirea, cu un plus de rigoare, a modului cum sistemul verbal de semn al unei piese conține în sine, ca virtualitate, celelalte sisteme de semn prin care respectivul text este actualizat într-un spectacol. De asemenea, poate contribui la considerarea totalității teatrale expresive ca o totalitate sistematică de sisteme de semn. Dar nu poate da nici un rezultat dacă limitează analiza la sistem, ca realitate în sine și pentru sine. Nici chiar limba nu poate fi de-

⁹ Roland Barthes, *Essais critiques*, „Seuil”, Paris, 1964, p. 257.

¹⁰ *Ibid.*, p. 268.

¹¹ Henri Lefebvre, *L'idéologie structuraliste*, Editions „Anthropos”, Collection „Points”, Paris, 1975, p. 72.

⁸ Henri Gouhier, Antonin Artaud et l'essence du théâtre, *Librairie Philosophique* „J. Vrin”, Paris, 1974, p. 169.

codată, dacă nu o privim ca un produs istoric în neconținută devenire. Cu atât mai mult teatrul, a cărui ființă își dezvoltă complexitatea printr-o mișcare continuă, deopotrivă pe orizontală și pe verticală, cu alte cuvinte, în spațiu și în timp. Căci fiecare spectacol nu este numai actualizarea unui text încremenit în sistemul său de semnificante, ci și regîndirea — ca într-un fel de ontogeneză, care repetă filogeneza — a întregii dialectici a dezvoltării teatrului ca artă.

Structuralismul, ca metodă, își poate da deci din plin roadele numai dacă suferă o corectură radicală și este aplicat în sensul propus de Lucien Goldmann: „**Structurile constitutive ale comportamentului omenesc nu sînt în realitate, pentru această perspectivă, date universale, el fapte specifice, născute dintr-o geneză trecută și pe cale de a suferi transformări care schițează o evoluție viitoare. Or, la fiecare nivel al decupajului obiectului, dinamismul intern al structurii este rezultatul nu numai al propriilor contradicții interne, el, de asemenea, al dinamismului, strîns legat de aceste contradicții interne ale unei structuri mai vaste, care o îmbrățișează și care tinde ea însăși la propria ei echilibrare**”¹²; de unde apare consecința că „**orice creație culturală este un fenomen deopotrivă individual și social, care se inserează în cele două structuri constituite de personalitatea creatorului și de grupul social în care au fost elaborate categoriile mentale care o structurează. Se poate, de pildă, pune în legătură teatrul lui Kleist, tot așa de bine, cu situația sa familială — relațiile cu tatăl și sora lui —, ca și cu conflictul între ideologiile libertății și autorității care agitau Germania din vremea sa**”¹³.

Din cele arătate pînă acum se poate conchide că pentru a obține un concept

asupra teatrului **nu se poate folosi o metodă unică**. Prin natura lui, el constituie o **totalitate complexă**. Acest caracter derivă în același timp din faptul că reprezintă **un domeniu de frontieră** între literatură, artă plastică, interpretare actoricească și muzică.

Într-un studiu intitulat **Abordarea sistemică, interdisciplinaritate, dialectică**, publicat de Pavel Apostol în volumul **Interdisciplinaritatea în știința contemporană**, se arată că în practica științifică contemporană totalitățile complexe pot fi îmbrățișate din trei unghiuri diferite de vedere, care însă nu se exclud, ci se completează: abordare sistemică, cercetare interdisciplinară și interpretare dialectică. Fiind domeniu de frontieră, teatrul reclamă un asemenea mod plural de investigație. Conform celor arătate de Pavel Apostol, abordarea sistemică a teatrului ar îngădui ca, din punctul de vedere al conceptualizării alese, el să fie interpretat ca un sistem, chiar dacă nu este un sistem în sensul riguros, matematic, al cuvîntului. La rîndul ei, cercetarea interdisciplinară seizează și reproduce pe plan conceptual totalitatea complexă, printr-o mișcare sincronică și diacronică, metode și operații în cadrul unui flux continuu de informație, dintr-o disciplină în alta (de pildă, de la text la arta actorului și viceversa; de la decor la punere în scenă și viceversa), pe baza unui proiect epistemologic unic (definirea teatrului deopotrivă ca existență și valoare), printr-un proces de integrare a rezultatelor. În sfîrșit, interpretarea dialectică va cerceta teatrul ca o totalitate complexă în devenire și va studia consecințele acestui proces de dezvoltare asupra conceptualizării naturii sale intime. Numai astfel credem că vom putea găsi o modalitate de a depăși actualele dificultăți în determinarea specificului artei teatrului.

¹² Lucien Goldmann, *Marxisme et sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1970, p. 21.

¹³ *Ibid.*, p. 27.

