

■ V. MOGLESCU

Natura teatrului (II)

Problema care se pune este de a ști dacă „logica“ acțiunii artistului pe scenă se constituie *numai pe baza „logicii“* oferite de text și are rostul *doar* de a suplini — cum susținea Lessing — carențele în gândire ale poetului, sau, dimpotrivă, este autonomă. În primul caz, într-adevăr, fără text, arta teatrului ar fi — sau, mai bine zis, ar părea — irațională. După cum foarte just observă Alain într-unul dintre eseurile sale despre teatru, „*gesturile pătimase ale unui om pe care nu-l auziți ce spune se aseamănă cu mișcările unui nebun; și ceea ce izbește la un nebun este această mimică naturală, care nu mai este mimică, fiind haotică și absolut fără stil; dar mișcările firești se aseamănă, toate, puțin cu cele ale unui nebun, mai ales pentru spectator.*”¹

Dimpotrivă, dacă acțiunea artistului pe scenă are propria ei autonomie, nu poate să nu posede și propria ei logică internă, ceea ce înseamnă că se supune unei anumite autodiscipline, și deci nu are cîtuși de puțin caracter irațional, cum a fost caracterizată în cursul seminarului I.T.I. După cum, pe bună dreptate, subliniază tot Alain, în același eseu, „*Arta mimicii ar putea spune mult mai mult decât cheia limbajului ei n-ar fi aproape pierdută. Totuși, a mai rămas destul din tradiția mimilor ca să arate că imitarea gesturilor instinctive nu intervine nicidecum. Se adaugă gesturile stilizate, adică hotărîte, spontane și totodată menite, prin inflexiunile lor, să oglindească evoluția pasiunilor, dar ascultînd totdeauna de legea specifică gestului; și veți observa cu ușurință, dacă veți întîlni din întîmplare un mim ce-și cunoaște meseria, că mișcările lui sînt un fel de gimnastică fără rigiditate, ca acelea ale dansului, de care mimica este atît de firesc legată.*”²

În sfîrșit, în al treilea rînd, dacă atît textul, cît și acțiunea artistului pe scenă au, fiecare, în mod autonom, propria lor logică internă, se pune întrebarea: cum de este cu puțință sudarea lor într-o desfășurare de fapte unică, deopotrivă vizuală și conceptuală, menită să concentreze atenția spectatorului spre un sens determinat? O atare problemă apare îndeosebi, cu toată pregnanța, în teatrul de operă, unde textul, muzica, acțiunea scenică, fiecare în parte constituind o logică *în sine și pentru sine*, sînt nevoite să se supună unui proces de integrare, astfel încît în urma lui să rezulte o singură imagine de ansamblu, care să estompeze cît mai mult cu puțință contururile specifice ale celor trei componente. Precum se știe, spre un astfel de țel a tîns faimoasa reformă a teatrului muzical întreprinsă de Richard Wagner.

Este evident că dacă factorii alcătuitori ai unei reprezentații — respectiv, textul, muzica, acțiunea actorului pe scenă, decorul, lumina, zgomotele — n-ar fi înzestrați, fiecare în parte, cu anumite virtualități de natură să le înlesnească o contopire într-un tot, arta teatrului ar fi cu neputință. Dar ce sînt aceste virtualități, și de unde provin ele?

Să luăm, de pildă, pe cel mai disputat actualmente dintre factorii amintiți, și căruia i s-a conferit multă vreme, potrivit tradiției aristotelice, rolul de hegemon în cadrul artei teatrului: textul. Constituie el *numai* componenta *inteligibilă* a spectacolului, cu alte cuvinte un sistem de semnificante mort, indicînd fiecare în parte, conținutul cîte unei noțiuni? Desigur, nu, căci în teatru cuvîntul este susceptibil nu numai de a fi gîndit, ci și de a fi rostit. Or, gîndirea rostită este *principal diferită* de aceea doar gîndită. Într-un eseu intitulat *Literatura, urechea și ochiul*, Michel Butor observa cu pertinentă „*Cum noi, în Occident, avem alfabet fonetic, ne inchipuim că avem o transcriere fidelă, dar de fapt scriitura noastră nu reține decît o mică parte dintre elementele semnificative pen-*

¹ Alain, Studii și eseuri, II, traducere de Alexandru Băciu și N. Steinhardt, Biblioteca pentru toți, Editura Minerva, București, 1973, p. 392.

² Idem, op. cit., p. 391—392.

tru ureche; orice intonație dispăre".³ Așadar, orice cuvânt nu este numai o prezență inteligibilă, ci, virtual, și una sensibilă. Sudura dintre text și acțiunea artistului pe scenă este cu puțință deoarece prin intermediul spectacolului prezența sensibilă a cuvântului se transformă, din virtualitate, în realitate. Mai mult decât atât, în cuprinsul aceluiași eseu, Michel Butor arată că limbajul articulat s-a consolidat tocmai datorită apariției alfabetului, cu alte cuvinte, a unui sistem stabil, litera, care i-a ajutat omului să facă mai ușor deosebirea între diferitele foneme. Ceea ce îl duce pe autor spre o constatare de ordin general: „*Încă de la origine, urechea învață să înțeleagă cu ajutorul ochiului, să treacă de la strigătele la cuvinte*".⁴ N-am putea oare extrapola această afirmație și socoti că, în chip virtual, cuvântul posedă funciarnere o prezență sensibilă, nu numai auditivă, ci și vizuală? E, dealtfel, ceea ce observă cu multă justețe Jean Paul Sartre, când spune că, în teatru, „*limbajul trebuie să fie eliptic, mai precis, fiind act, nu poate fi despărțit de gest; și, în consecință, cuvântul, dacă e luat singur și citit, trebuie să fie eliptic; tocmai această elipsă trebuie să constituie mereu ritmul limbajului; și elipsa trebuie să fie făcută sensibilă prin rupturi de mișcare, așadar întotdeauna trebuie, mai ales, să lipsească dintr-un text o parte care ar exprima complet gândirea actorului; aceasta trebuie să fie exprimată prin gesturi*".⁵

Nu numai gestul sau mimica, ci și întreaga mișcare corporală este implicată, virtualmente, în cuvânt, ca prezență sensibilă vizuală. De aceea, poate, Hegel, considerînd-o o realitate plastică, a putut afirma că, în teatru, „*se îmbină pe de o parte arta vorbirii cu sculptura; individul care acționează își face apariția ca imagine obiectivă, cu corporalitatea sa integrală*". Dar, întrucît statuia se umple de viață, încorporează în ea conținutul poeziei și-l exprimă, se angajează în orice mișcare interioară a pasiunilor, făcîndu-le în același timp să devină cuvînt și voce, această reprezentare artistică este mai în-suflețită și mai clară din punct de vedere spiritual decât orice statuie și orice tablou".⁶

³ Michel Butor, *Répertoire III, Les Éditions de Minuit, Paris, 1968, p. 393.*

⁴ *Idem, op. cit., p. 392.*

⁵ Jean Paul Sartre, *Un théâtre de situations, Textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Constat et Michel Rybalka, Gallimard, Paris, 1973, p. 34.*

⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică, Vol. II, traducere de D. D. Roșca, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1966, p. 586.*

Cuvîntul luat izolat — mai ales dacă e numai citit — se manifestă în general doar ca prezență inteligibilă, deși uneori chiar și într-o astfel de situație poate fi făcut, prin reprezentare, să-și dezvăluie virtuțile sensibile audiovizuale, cum a demonstrat, dealtfel, George Rafael, punînd în scenă cu deplin succes *Moșii* lui I. L. Caragiale (*Inele, cercei, beteală*, la Teatrul „Nottara”). Dar, ceea ce el conține ca virtualitate sonoră și plastică rezultă mai ales dintr-un anume context, în cadrul căruia există un spațiu destul de larg de nedeterminare. De unde rezultă că partitura dramatică în nici un caz nu poate fi socotită ca univoc determinată. Ceea ce face ca, principal, ea să fie în mai mare măsură polisemică decât alte categorii de texte, chiar dacă nu întotdeauna structurile sale sînt fundamentale eliptice, cum consideră Jean Paul Sartre. Spațiul larg de nedeterminare semantică — ce îngăduie cuvîntului din textul dramatic să se deschidă, asemenea unui e-vantai, spre o pluralitate de sensuri — constituie, în cazurile spectacolelor vorbite, însuși temeiul care ne îndreptățește să considerăm acțiunea artistului pe scenă drept fundamental autonomă. Și nici nu poate fi altfel, de vreme ce, din polisemia cuvîntului, actorul este pus să aleagă cea determinare care — ținînd seama de natura rolului — i se și potrivește și pe care o înțelege cel mai bine, în armonie, firește, și cu întreaga concepție a punerii în scenă. Roman Ingarden sugerează, pe bună dreptate, că actorii sînt într-adevăr creatori, și nu doar simpli interpreți: „*Modificarea tonului vorbirii — scrie el — (odată cu întreaga mimico-gesticulație și mișcare corporală, am adăuga noi) nu duce numai la exprimarea unor stări sau funcții psihice schimbate, ci contribuie la constituirea diferită a straturii obiectual, determină modificări în înzestrarea diferitelor straturi ale operei, în coordonarea și interdependența lor reciprocă, în sfîrșit, în ivirea unor efecte artistice, adesea foarte diferite. Actorii sînt cei care cunosc bine această problemă.*"⁷

De aici, însă, decurge inevitabil și împrejurarea inversă, aceea care face ca acțiunea actorului pe scenă, cu caracterul ei autonom, menționat mai înainte, să conțină și ea, în chip virtual, cuvîntul, ca prezență inteligibilă. În acest sens, apare deosebit de revelator un episod din romanul lui Goethe, *Antii de ucenice ai lui Wilhelm Meister*. În cuprinsul lui ni se istorisește cum un grup de actori, aflați într-o excursie, ajung să improvizeze o piesă de teatru, începînd

⁷ Roman Ingarden, *Studii de estetică, în românește de Olga Zalcik, Editura Univers, București, 1978, p. 77.*

prin a interpreta cîteva cite un rol pe care fiecare și l-a ales singur. Astfel ni se indică într-un mod cit se poate de precis și de concret posibilitatea absolut firească, am spune logică, de a se porni, în construirea unui spectacol, nu de la text la joc, ci invers, de la *joc la text*; și aceasta deoarece, după cum afirmă Goethe prin gura unuia dintre eroi, „*sint actorii ale căror atitudini fizice arată ce gîndesc și ce simt, actorii care prin tăceri, șovăiri, prin unele semne, prin mișcări insinuante și abia simțite ale corpului, pregătesc cele ce au de spus*”.⁸

Dar cele două tipuri de virtualități opuse, care se întilnesc, se întregesc și se determină atît de fericit una pe alta — cea plastic-sonoră, a cuvîntului, și cea inteligibilă, a jocului (la care, bineînțeles, în anumite cazuri, se adaugă și aceea a muzicii și cîntului) —, nu dovedesc oare, prin ele însele, că numai un proces de diviziune a muncii a făcut să apară, de-a lungul vremurilor, artiști specializați pentru fiecare în parte, *din punct de vedere funcțional*, constituind cîteștrele, chiar *ab initio*, o indestructibilă unitate ?

În încheierea *Modalității estetice a teatrului*, Camil Petrescu mărturisește că toate eforturile sale de a dobîndi un concept care să traducă adecvat esența teatrului au fost zadarnice, și că rămîne cu concluzia că un asemenea concept este cu neputință de obținut. Nu contestăm că, dintr-un anumit punct de vedere, scepticismul marelui nostru om de teatru este îndreptățit, date fiind imensele dificultăți ce stau în calea formulării unui astfel de concept. Dar nu este mai puțin adevărat că pentru a le învinge nu au fost încă epuizate toate posibilitățile de investigare. Și una dintre ele ar fi — cum, dealtfel, subliniam în urmă cu citva timp, în *O posibilă estetică a teatrului: obiect și metodă*⁹ — de a privi fenomenul teatral drept o totalitate complexă în permanență devenire, fără ca bineînțeles o astfel de metodă să excludă alte căi de cercetare. Referindu-se la cele două moduri de existență și de abordare — teatrul ca text și teatrul ca spectacol — menționate și de noi la începutul acestei încercări, tot Camil Petrescu scria „*Într-un caz, accentul cădea pe o creștere intelectuală, pe substanțialitate, atenția era îndreptată asupra frumuseților textului pe care actorul îl debita, îl recita, cel mult îl declama impersonal (cum remarcă Kjerbüll-Petersen), de cealaltă parte era măscăriciul evoluat în zonele inferioare ale societății răzbind*

pină sus sus cînd farmecul personal se completa din frumusețe fizică, muzică, duh și vedere satirică. Din temeuri structural funcționale, care rămîn să fie explicate, aceste forme durează și astăzi”.¹⁰

Întrebarea este dacă nu cumva tocmai studiul explicativ al temeiurilor „*structural funcționale*”, potrivit căroră „*aceste forme durează și astăzi*”, constituie drumul cel mai potrivit pentru a ajunge la conceptul dorit. Însă, după cum vom vedea, un asemenea studiu nu se poate dispensa de luarea în considerație a ipotezei formulate de noi mai înainte, referitoare la indestructibilitatea unității funcționale inițiale a teatrului ca text și teatrului ca joc. Considerîndu-le doar „*două forme paralele*”, Camil Petrescu devine — oricît ar părea de ciudat —, chiar în virtutea substanțialismului său, de factură fenomenologică, prizonierul, în problema naturii teatrului, unui logicism aristotelic îngust; deși, după cum știm, însuși punctul de pornire al fenomenologiei a fost criticarea metodei excesiv logice folosite de idealismul clasic în teoria cunoașterii. Ceea ce, dealtfel, este și de înțeles, intrucît, potrivit fenomenologiei, numai *Ausdrücke* (expresiile) — adică semnele verbale — au capacitatea reală și efectivă de semnificare.

Tradiția aristotelică, stabilind o ierarhie axiologică între text și joc, a dus, în teoria asupra teatrului, la o falsă problemă, mai precis la un cerc vicios, asemănător cu faimosul argument cosmologic, prin care, în secolul al XII-lea, Anselm de Canterbury încerca să dovedească existența lui Dumnezeu, și a căruں neîtemeinicie a demonstrat-o cu atîta strălucire Kant în *Critica rațiunii pure*. Ea constă, în ultimă instanță, în întrebarea: ce este primordial, oul sau găina, textul sau jocul? Înțelegînd pe deplin falsitatea unei astfel de întrebări, doi profesori americani, Kenneth Macgowan și William Melnitz, autorii unei istorii universale a teatrului, intitulată foarte sugestiv *The Living Stage (Scena vie)*, au fost pe deplin îndreptății să observe, în prefața lucrării lor: „*Povestea teatrului este deopotrivă povestea sălii de joc și a piesei. Drama nu poate fi studiată fără să se ia în considerare teatrul fizic; un teatru este lipsit de sens în afară de drama pe care o prezintă. Astfel noi întîlnim o altă variantă a unei vechi probleme: găina sală de joc dă naștere oului pe care îl numim piesă, sau piesa fecundează sala de joc?*”¹¹

¹⁰ Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului, Editura Enciclopedică Română, București, 1971, p. 136—137.*

¹¹ Kenneth Macgowan, William Melnitz, *The Living Stage, a History of the World Theater, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N.J. 1965, p. VII.*

⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister, în românește de Valeria Sadoveanu, Editura Univers, București, 1972, p. 104.*

⁹ „Teatrul”, nr. 4, 5/1981.

Dacă teatrul, ca modalitate artistică specifică, le include pe amândouă deopotrivă, sint ușor de văzut dificultățile care stau în calea dobândirii unui concept menit să-i „traducă adecvat” „esența”, cum scria Camil Petrescu. Într-adevăr, cum poți integra în conținutul unui concept — care, știm bine, reduce la un numitor comun o serie de obiecte, cel puțin sub un anumit raport, asemănătoare — o varietate atât de mare de fapte, și cu un caracter atât de eterogen, uneori chiar antitetice, cum sint temporalitatea muzicii și spațialitatea decorului, inteligibilitatea cuvintului și sensibilitatea audio-vizuală a mimico-gesticulației și intonației, temporalitatea acțiunii dramatice și spațialitatea mișcării plastice a actorului pe scenă, și așa mai departe? Dacă aplicăm logica aristotelică, firește că nu vom fi în stare să obținem un asemenea concept, sau, în orice caz, îl vom dobîndi numai unilateralizînd întreaga complexitate a totalității teatrale, cu alte cuvinte, reducînd-o la una dintre componente și deducînd din ea toate celelalte. Tocmai datorită folosirii unei astfel de logici au putut apărea în cursul istoriei felurite concepții, eronate prin unidimensionalitatea lor, care au căpătat denumirea de teatrul autorului, sau al actorului, sau al regizorului, sau al decoratorului. Întrucît fiecare dintre componente are totuși relativă ei autonomie în cadrul întregului, erezia consta în abuziva tendință a uneia dintre ele de a și le subjugă pe celelalte, în scopul propriei afirmări; ceea ce, evident, atrăgea după sine o serie de cusururi artistice, dintre care aspectul monorcord nu era cel mai puțin susceptibil de critică.

Țar, dacă încercăm altă cale de determinare a respectivului concept decît cea aristotelică — care presupune simpla însumare și ierarhizare a componentelor mai sus menționate ale teatrului — atunci neapărat trebuie să ne străduim a investiga raporturile, atât logice cît și ontologice, dintre aceste componente, astfel încît unitatea lui din punct de vedere conceptual să rezulte din complementaritatea lor, articulată în chip funcțional. Am enumerat cîteva exemple de asemenea complementaritate, cînd am subliniat felul în care prezența inteligibilă a cuvîntului o conține în mod virtual și pe cea plastic-sonoră a jocului, după cum aceasta, la rîndul ei, o include și ea, potențial, pe cea dintîi. Dacă ducem analiza ceva mai departe, descoperim că teatralitatea, în totalitatea ei, ca formă specifică a imaginarului, constituie o ipostază la scară redusă a unității sintetice necesare a diversității fenomenale a lumii, ca să folosim un limbaj kantian, și de aceea nu poate fi înțeleasă și luată în considerare fără a o încadra în sistemul de coordo-

nate al unor categorii filozofice cum sint: timpul și spațiul; forma și conținutul; cantitatea și calitatea; afirmația și negația; posibilitatea și realitatea; necesitatea și întîmplarea; cauzalitatea și finalitatea; determinarea și libertatea; ciocnirea contrariilor; acumularea cantitativă și saltul calitativ; negarea negației și așa mai departe. Ceea ce, dealtfel, nici nu este surprinzător, întrucît, după cum am văzut, încă Aristotel făcea o legătură între teatru și retorică, care, la rîndul ei, nu se poate întemeia decît pe logică („dovedirea și respingerea dovezii”). Aceste categorii sint implicate în teatralitate nu tale quale, ci într-un mod specific, convertite fiind în noțiuni proprii ca: decor, acțiune, intrigă, conflict, personaj, dialog, act, tablou, scenă, motivație, crescendo, nod, punct culminant, deznodămint, rol, mișcare scenică, ritm, temă și supratemă etc. Amintim că (vezi citatul de la începutul încercării de față) Aristotel însuși, făcînd o comparație între retorică și acțiunea dramatică, arăta că asemănarea lor nu merge decît pînă la un anumit punct: în timp ce retorică presupune obligația de a argumenta o anumită susținere, acțiunea dramatică trebuie s-o facă evidentă prin sine însăși („fără deslușiri de nici un fel”). Desigur, nu avem aici nici răgazul și nici spațiul trebuincios pentru a cerceta îndeaproape raporturile dintre categoriile filozofice și cele teatrale, ceea ce, firește, ar necesita un studiu special. Nu dorim decît să subliniem că: 1) prin intermediul categoriilor teatrale, conceptele filozofice de bază dobîndesc un mod particular de ipostaziere; 2) de aceea, ele au darul de a lumina cu maximă putere tocmai relațiile de complementaritate dintre diferitele componente ale totalității teatrale. În ceea ce privește punctul 1, am văzut, în prima parte a acestui articol, cum, de pildă, încă Lessing implica în acțiunea dramatică deopotrivă categoriile de cauzalitate, necesitate și întîmplare. Am mai putea adăuga modul cum Sartre înserează în teatru categoriile de determinare și libertate, atunci cînd susține că pentru această artă omul nu trebuie să fie un animal rațional și social, ci „o ființă liberă, în întregime nedeterminată, care trebuie să-și aleagă propriul fel de a fi în fața anumitor necesități”.¹²

În ceea ce privește punctul 2, nu este greșit să se observe că teatrul, ca formă a imaginarului, și deci ca produs al imaginației, ilustrează caracteristica fundamentală a acestei facultăți omenești, așa cum a fost ea definită de Immanuel Kant în *Critica rațiunii pure*, și anume ca o capacitate de a efectua o trecere a simțirii de la o reprezentare la alta, fără pre-

¹² *Idem, op. cit. p. 57.*

zența obiectului. Și dacă socotim, pornind tot de la Kant, timpul ca „forma simțului intern, adică a intuirii noastre înșine și a stării noastre interne”,¹³ iar spațiul, ca o condiție a „tuturor fenomenelor externe”,¹⁴ se poate afirma că una dintre cele mai însemnate forme de complementaritate organică între diferitele componente ale totalității teatrale constă tocmai în aceea că *prin intermediul jocului se efectuează o trecere de la repre-*

¹³ Immanuel Kant, Critica rațiunii pure, Traducători, Nicolae Bagdasar, Elena Moisuc, Editura Științifică, București, 1969, p. 76.

¹⁴ Idem, op. cit. p. 76.

zentarea cu caracter temporal a textului, cîntecului și muzicii la cea cu caracter spațial a decorului. Așadar, jocul — prin proiectarea în spațiu, tocmai datorită mimico-gesticulației și mișcării corporale, a reprezentărilor temporale — se transformă ipso facto într-un exponent al unei noi dimensiuni, spațiu-timp, ca să folosim un termen împrumutat din teoria relativității. Acest spațiu-timp devine astfel o formă externă de reprezentare a simțului intern, de aceea, pe bună dreptate, se poate spune că scena, ca spațiu însuflețit de joc, constituie ceea ce expresioniștii germani denuceau prin termenul de „spațiu spiritual” („Die Bühne als geistliches Raum”).

NOTE • NOTE • NOTE • NOTE

Pentru oamenii teatrului, sigla S.C.I.A. n-are nevoie de recomandare. „Studii și cercetări de istoria artei” — seria teatru, muzică, cinematografie — îngrijită la începuturi de G. Oprescu, iar azi de Mihnea Gheorghiu, este o revistă remarcabilă prin ținută științifică, prin ineditul comunicărilor. Primum la redacție ultimul număr al seriei, tomul 28, 1981, și constatăm aceeași preocupare redacțională, de a marca problemele fundamentale ale genurilor. Mihai Vasiliu încearcă o tipologie a eroului istoric ca expresie a spiritului vremii, iar Mihai Florea contribuie la îmbogățirea datelor despre turneele românești peste hotare. Lui Ion Toboșaru îi datorăm „reflecții despre teoria artei actorului”. Ion Cazan redactează un dicționar critic al interpreților lui Caragiale, pînă în 1918. Cronici, note, recenzii,

semnături cunoscute: Silvia Cucu, Florian Potra, Mihai Rădulescu, Medeea Ionescu etc., dau consistență unui număr grăitor pentru stadiul cercetărilor de artă teatrală la noi.

S. C. I. A.

Varianta franceză a revistei, *Revue roumaine d'histoire de l'art*, tom 18, 1981, are, desigur, în vedere probleme generale de artă a teatrului românesc, pentru rapida și eficienta orientare a străinilor. Prof.

Ion Zamfirescu glosează cu finețe pe marginea fenomenului artistic actual, ce se înfățișează ca un monumental șantier al creației; despre structura comică a dramaturgiei lui Teodor Mazilu și posibila ei încadrare în dramaturgia vremii, scrie Ana Maria Popescu. Două excepționale montări gorkiene realizate de Liviu Ciulei (*Azilul de noapte*) și Lucian Pintilie (*Copiii soarelui*, în colaborare) sînt fixate în istoria spectacolului contemporan de Ileana Berlogea. Și o revelație documentară: Marin Bucur comunică un lot de scriori ale lui Louis Gillet către Marta Bibescu (1937-1943).

Publicațiile Institutului de Istoria Artei, oamenii de teatru care le dau prestigiu, contribuie efectiv la dinamica teatrului românesc contemporan.

I. N.