

■ V. MOGLESCU

## Natura teatrului (III)

În susținerea ipotezei acelei unități funcționale virtuale pe care ne-o înfățișează componentele fenomenului teatral, logica aristotelică nu ne poate fi de folos, deoarece tinde spre izolarea uneia de cealaltă, ceea ce înseamnă că nu ne ajută la examinarea lui ca **totalitate istoricește constituită**. Or, în dobândirea unui concept care să-i „traducă”, **adecvat, esența**, o asemenea examinare este, gândim noi, hotărâtoare. Pe bună dreptate, Georg Lukács afirma că teoria istoriei trebuie să fie întotdeauna și istoria teoriei. Tot astfel, teoria teatrului implică în mod necesar critica istoriei lui reale, precum și critica teoriei asupra istoriei lui reale; socotim evident că nu vom fi în stare a spune nimic edificator cu privire la natura proprie a acestei arte, dacă nu luăm în considerare caracteristicile principale ale genezei sale. Așa cum, potrivit observației lui Marx, renaște „**in natura copilului din fiecare epocă propriul ci caracter în toată naturalitatea sa**”<sup>1</sup>, nu credem să greșim afirmând că în firea proprie a teatrului din fiecare epocă renaște, bineînțeles, de fiecare dată pe o altă treaptă, originea lui, în tot firescul ei. Inșă natura acestei origini a fost, ca să spunem așa, „denaturată” de către tradiția aristotelică, care a luat drept moment de zămislire a artei teatrului nu începutul ei real, ci o treaptă înaltă a dezvoltării ei, aceea teoretizată de Aristotel în **Poetica**. Precizez „tradiție aristotelică”, deoarece, într-o măsură, postulatele ei diferă de cele ale lui Aristotel însuși, care deși acordă preeminență textului, este departe de a socoti că arta teatrului își are originea într-o structură poetică pe deplin elabo-

rată a **priori**. Dimpotrivă, el vede în textul dramatic mai degrabă un produs al unei tendințe firești a omului spre imitație. Deși nu ne-o afirmă explicit, ne lasă totuși să înțelegem destul de limpede că aceea „**imitație**” a „**unei acțiuni alese și întregi**”<sup>2</sup>, care este tragedia, nu-și are obârșia numai în reproducerea felului de a vorbi al celor pe care îi înfățișează, ci, dimpotrivă, provine din redarea întregului lor mod de comportare, pe care modul de exprimare verbală îl conține doar ca parte componentă. Faptul că, potrivit lui Aristotel, tragedia și epopeea cuprind aceleași elemente, a dus, la un moment dat, la concluzia că cea dintii s-a născut din cea de-a doua. Dar o asemenea concluzie este numai parțial adevărată. Mai degrabă se poate afirma că ambele au fost zămislite pornind de la același nucleu, al trăirii miturilor, care nu înseamnă, în fond, altceva decât **reactualizarea** unor întâmplări fabuloase, înălțătoare, ale unor personaje făurite de imaginația populară. O astfel de reactualizare, desigur, nu se reduce la povestirea sau la recitarea acestor întâmplări, ci implică, în mod necesar, jucarea, înscenarea lor. Așa că, oricum am lua lucrurile, chiar dacă presupunem epopeea drept sursă a tragediei, geneza acestora nu s-a putut produce decât prin intermediul jocului. Ceea ce, de altfel, sugerează Aristotel însuși, cind scrie: „**Ivită dar din capul locului pe calea improvizărilor (ca și comedia, dealtminteri): una mulțumită îndrumătorilor corului de ditirambi, alta celor de cintece licențioase, din cele ce, până în zilele noastre, mai stăruie prin multe cetăți, tragedia s-a desăvârșit puțin cîte puțin, pe măsura dezvoltării fiecărui nou element dez-**

<sup>1</sup> K. Marx-F. Engels, *Despre artă și literatură, Editura pentru literatura politică, București, 1953, p. 28.*

<sup>2</sup> Aristotel, *Poetica, Editura Academiei R.P.R., București, 1965, p. 59.*

vălul în ea, pină cînd, după multe prefaceri, găsindu-și firea adevărată, a încetat să se mai transforme”<sup>3</sup>.

Toate cercetările, istorice și de altă natură, au dus la concluzia că începuturile teatrului se leagă de procesul de transformare a unui rit colectiv, **dityrambos** (cîntec menit să producă un fel de extaz colectiv prin mișcări ritmice însoțite de aclamații și țipete rituale), într-un spectacol închinat lui Dionysos, care, tocmai din această pricină, a devenit, la vechii greci, și zeul teatrului. Apariția tragediei ca gen literar a fost consecința, și nu cauza acestui proces. Cel care a observat și descris, poate cu maximă precizie, substratul sincretic și ludic al genului sus-amintit, dînd astfel o puternică lovitură prejudecăților instaurate de tradiția aristotelică, a fost, desigur, Friedrich Nietzsche, în renumita sa **Origine a tragediei**. „În dityrambul dionisiac — scrie el — omul este antrenat în exaltarea cea mai înaltă a facultăților sale simbolice”. ... „Dealțul, esența naturii trebuie să se exprime simbolic; o lume nouă de simboluri este necesară, întreaga simbolică corporală, în sfîrșit; nu numai simbolică buzelor, a feței, a cuvîntului, ci chiar a tuturor atitudinilor și gesturilor dansului, ritmînd mișcările tuturor membrelor”<sup>4</sup>.

Constatările sale și ale altora au fost un puternic imbold pentru un cerc tot mai larg de gînditori, care, în vremea din urmă, se preocupă de investigarea mentalităților arhaice; ceea ce, pentru cercetările privind nu numai originea, dar și natura teatrului, are o însemnătate decisivă. Indoeubi este relevantă, sub acest raport, atenția ce trebuie dată împrejurării că această artă s-a născut și a fost stimulată să se dezvolte în ambianța creată de fenomenul social al sărbătorii, cum dealțul sugera încă Ulrich von Willamowitz-Moellendorf, în definiția dată tragediei: „**crîmpel de sine stătător de legendă eroică, prelucrat poetic, în stil sublim, pentru a fi înfățișat ca parte integrantă a cultului public în sanctuarul lui Dionysos de un cor de cețățeni și de doi și trei actori**”<sup>5</sup>.

În determinarea nu numai a originii, dar și a naturii caracteristice a teatrului, avînd în vedere tocmai legătura lui intimă cu fenomenul sărbătorii, ni s-a părut deosebit de incitantă sinteza universitară efectuată de Jean Jacques

Wunenburger sub titlul **Sărbătoarea, jocul și sacralitatea**. Pe baza analizelor lui, sintem în stare să înțelegem mai bine de ce, înainte de a fi o artă, teatrul a constituit un mod de cunoaștere și de comunicare — cu alte cuvinte un limbaj —, atotstăpînitor în societățile arhaice. După cum precizează Wunenburger, el poate fi mai bine studiat dacă îl privim în raport cu „**comportamentul intelectual adaptativ, aservit legilor coerenței logicii aristotelice și conceptelor abstracte**”, al cărui specific este „**de a conceptualiza fenomenele, a le reprezenta, și deci a introduce o ruptură între obiect, fixat într-o exterioritate independentă, și subiectul care decupează asupra lui un semnificant psihic de o cu totul altă natură**”<sup>6</sup>.

În opoziție cu un atare comportament, limbajul preteatral are un caracter mitic, ceea ce înseamnă că „**se prezintă mai întîi ca o experiență primitivă preconceptuală a lucrurilor**”<sup>7</sup>, mai precis ca activitate a gîndirii preconceptuale, de figurare a imaginii unui lucru sensibil și înlănțuire „**a misterului său într-o fabulație**”<sup>8</sup>. De aceea, „**mitul este un fapt primitiv inseparabil de legile dramatizării spațio-temporale, de orice lectură trăită a lucrurilor**”<sup>9</sup>. Această dramatizare se efectuează, bineînțeles, prin intermediul jocului, care nu este altceva decît „**reinvestirea realului prin conduita simbolică primitivă**”<sup>10</sup>.

„**Dacă noțiunea de simbol — precizează mai departe Wunenburger — amințește prin etimologia sa reunirea celor două părți ale unei tessere\***, despărțite pentru a fi regăsite într-o bună zi în semn de prietenie, nimic nu poate să dea mai bine seama de această activitate — de legare a unor înțelesuri multiple, de unificare, grație imaginației, a calificărilor protelforme — care este jocul, decît simbolul însuși!”<sup>11</sup>.

Legătura dintre joc și sărbătoare ni se înfățișează cit se poate de limpede, dacă ținem seama că aceasta din urmă, după cum afirmă Wunenburger, constituie o „**instituție originală însărcinată să ordoneze, să echilibreze și să facă compatibile aspirațiile ancorate în constituția senzitivo-originară a omului, cu existența**

<sup>6</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *La fête, le jeu et le sacré*, Jean-Pierre Delarge, Éditions universitaires, Paris, 1977, p. 35.

<sup>7</sup> *Idem*, op. cit., p. 31.

<sup>8</sup> *Ibidem*, op. cit., p. 32.

<sup>9</sup> *Ibidem*, op. cit., p. 31.

<sup>10</sup> *Ibidem*, op. cit., p. 35.

<sup>11</sup> *Ibidem*, op. cit., p. 36.

\* *Tăbliță de metal sau de fildeș, servind drept bilet de intrare la teatru, drept buletin de vot, drept semn de recunoaștere.*

totală<sup>12</sup>. Ea „apare astfel ca un fenomen-limită excepțional, deopotrivă instituție socială legitimată în interiorul unui spațiu și unui timp și experiență colectivă de negare instituțională în care-și dau friu liber fantasmele individuale în căutarea a ceea ce transcende ordinea imanentă a societății”<sup>13</sup>. Ceea ce, desigur, își găsea o exemplificare în însuși extazul dionisiac, care, după unii autori, semnifica o încercare de a depăși condiția umană prin contopirea cu forțele telurice, vitale și cosmice, și de aceea nu rareori lua aspectul unei adevărate „nebunii”, reprezentând astfel concomitent și o retrăire a acceselor de alienare mentală atribuite de mitologie chiar lui Dionysos, zeul celebrat.

Îată, deci, că unitatea funcțională virtuală înfățișată de componentele artei teatrale se datorează faptului că pornesc toate din aceeași unică matrice, a dramatizării mitice, spațiale și temporale, cu caracter festiv, în care versul, cîntecul, jocul, dansul, masca, alcătuiau un tot indestructibil, cu semnificație simbolică globală. Cît privește natura acestei matrice, vedem limpede că ea este predominant irațională, ceea ce explică vehementa diatribă îndreptată împotriva ei de Platon și Tertulian, dar și încercarea de a o „recupera” *tale quale*, sub forma ei arhaică, de către seminarul I.T.I. Dar, așa cum tradiția aristotelică a greșit integrînd în conceptul atotcuprinzător al teatrului doar ceea ce decurgea — chiar în modul cel mai larg cu putință — din teoretizările lui Aristotel asupra tragediei grecești, tot astfel socotim cu neputință de susținut tendința unora dintre participanții la sus-numitul seminar, de a reduce — pornind de la Antonin Artaud — respectivul concept, la matricea fenomenului pe care îl desemnează. Mai precis, dacă omul și maimuța au, din punct de vedere biologic, multe trăsături asemănătoare, nu înseamnă nicicum că pot fi reunite într-unul și același concept, între cele două specii existînd deosebiri caracteristice. La fel, nimic nu ne îndreptățește să contopim arta teatrului și matricea ei mitică-dramatică spațio-temporală, într-un concept unic, în ciuda trăsăturilor lor comune, deoarece și între ele există o diferență specifică. Ea ne este dată de împrejurarea că cea dintîi reprezintă, în raport cu cea de-a doua, simptomul unui fenomen denumit, cu un termen general, drept **inceput al demitizării**, și constînd din transformarea mitului în legendă prin golirea lui de semnificație religioasă. Dramatizarea mitică spațio-temporală, irațională prin natura sa, începe astfel să sufere influența „**comportamentului intelectual adaptativ, ascr-**

**vit legilor coerenței” și „conceptelor abstracte”**, așadar devine obiectul unui proces de raționalizare. Pe bună dreptate, Theodor W. Adorno observa, la un moment dat, că „**ideea potrivit căreia arta a rupt-o cu religia numai în faza tîrzie a iluminismului și secularizării este greșită. Deopotrivă religia obiectivizată și arta sint foarte de timpuriu în egală măsură produsul disoluției unității arhaice dintre imagine și concept. De cînd ambele sfere au fost determinate, relația dintre ele a fost una de tensiune**”<sup>14</sup>. Idee confirmată, în ceea ce ne privește, de faptul indeobște cunoscut că Euripide, de pildă, a fost influențat în concepția sa despre divinitate de critica lui Xenofan, care, la rîndul lui, își îndreaptă atacurile împotriva zeităților înfățișate de Homer, contestîndu-le totodată veridicitatea.

Teoria lui Aristotel privind principiile de care trebuie să se slujească oratorul și, deopotrivă, autorul dramatic în elaborarea acțiunii operei sale nu semnifică altceva decît conștientizarea felului în care, devenind teatru, matricea mitico-dramatică a fost transformată și, în ciuda naturii ei iraționale, a dobîndit o structură pe cît posibil adecvată „**comportamentului intelectual adaptativ**” și discursului logic. Iar primul, poate cel mai radical simptom al acestei transformări a fost, desigur, nu apariția textului dramatic cult — treaptă foarte înaltă în dezvoltarea artei teatrale —, ci pur și simplu **delimitarea spațiului de joc**, așadar separarea actorilor de spectatori, a celor care reactualizează, prin trăire, evenimentele fabuloase create de imaginația populară, de cei care **doar le contemplă**. Ceea ce, firește, corespunde, cum am văzut, unei cerințe fundamentale a „**comportamentului intelectual adaptativ**”, aceea de a „**re-prezenta**” fenomenele „**și deci a introduce o ruptură între obiect, fixat într-o exterioritate independentă, și subiectul care deucează asupra lui un semnificant psihic de o cutot altă natură**”.

Tezele conexe ale lui Aristotel, vizînd deopotrivă tragedia ca imitație a unei acțiuni și purificarea săvîrșită de ea, datorită milei și fricii pe care le stîrnește în sufletele privitorilor, semnifică, în ultimă instanță, teoretizarea **depersonalizării** sau, mai bine zis, a **impersonalizării** trăirii mitice ancestrale, spațio-temporale, transformării ei într-o „**exterioritate independentă de subiect**”, și prefacerii ei într-o „**ogîndă**”, într-un

<sup>14</sup> Theodor W. Adorno, *Theses upon art and religion to-day*, în *Gesammelte Schriften, band II, Noten zur Literatur, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main, p. 648.*

<sup>12</sup> *Ibidem, op. cit., p. 11.*

<sup>13</sup> *Ibidem, op. cit., p. 11.*

obiect de contemplație, la care spectatorul participă numai intr-un mod ideal. Așadar, prin **catharsis**, prin purificare, Stagiritul înțelegea, credem, eliberarea tocmai de iraționalul implicat în acțiunea reprezentată, mai precis decuparea în raport cu ea, de către subiectul-spectator, a unui semnificativ psihic de cu totul altă natură decât acela la care ar fi recurs dacă ar fi fost personal angajat în ea.

De aici provine prima și, după Sartre, poate cea mai însemnată trăsătură specifică a teatrului. „Astfel — scrie el — chiar de la origine, sensul însuși al teatrului imi pare a fi de a prezenta lumea omenească cu o distanță absolută, cu o distanță de netrecut, distanța care mă desparte de scenă; și actorul este o distanță, în așa fel încît pot să-l văd, dar în același timp n-aș putea niciodată nici să-l ating și nici să acționez asupra lui”<sup>15</sup>. Și, în ciuda multiplelor prefaceri suferite de arta teatrului, această distanță a continuat să rămînă în așa măsură, pînă în vremea din urmă, diferența ei specifică, încît Brecht — teoreticianul eliberării spectatorului de sub vraja acțiunii scenice —, criticînd catharsis-ul aristotelic, pentru urmele de gîndire magică pe care le conține, nu sesizează cît de mult datorează, sub specie istorică, propriul său concept de **Verfremdungseffekt** (efectul de distanțare), gîndirii aristotelice. Bineînțeles, mi se va răspunde că mai ales în ultimul timp au proliferat tendințele de a aduce fie pe spectatori în mijlocul acțiunii scenice, fie, dimpotrivă, acțiunea, printre spectatori. Dar astfel de tentative, socotesc, sînt, în bună parte, artificiale, deoarece, prin ele, publicul nu și-a pierdut atitudinea de pură contemplație și nu a fost cîtuși de puțin determinat să participe la acțiunea reprezentată. Cît privește acele înscenări cu caracter aleatoriu, denumite **happenings**, desfășurate într-un spațiu deschis și într-un timp și cu acțiune variabile — definite de Richard Kostelanetz în lucrarea sa **The Theatre of Mixed Means** („Teatrul modalităților interferate”) drept activitatea teatrală cea mai liberală, conștind în „**orice situație cînd cineva reprezintă ceva pentru altcineva, fără să se sinchisească, fie că spectatorii doresc sau nu să constituie un public**”<sup>16</sup> —, ele nu sînt altceva decît încercări, premeditate intelectual, de a reinvia, într-o formă modernă (cît de durabilă, rămîne încă de văzut), matricea dramatică, spațio-temporală, ancestrală, deși, cum se poate constata, nu numai din citatul de mai sus, nici în cazul lor nu dispăre cu totul dis-

**tanța psihologică** dintre actori și asistență și **atitudinea pur contemplativă** a acesteia.

Orice istorie consemnează drept început al artei teatrale culte nu momentul în care Thespis, legendarul ei întemeietor, a desprins din rîndurile corului un actor — protagonistul —, ci acela în care Eschil i-a adăugat un al doilea, deuteragonistul. Astfel apare **dialogul**, care, prin el însuși, implică o restructurare a mitului potrivit cerințelor comportamentului intelectual adaptativ și gîndirii logice, conceptuale, deoarece inițial era o formă a schimbului de opinii prin care căutau adevărul încă filozofii epocii presocratice. Să nu uităm că **dialog** înseamnă convorbire și a dus la verbul **dialoga** — a discuta — rădăcina termenului de **dialectică**, care, la vechii elini, desemna arta de a discuta.

Cu toate variantele, extrem de numeroase, sub care s-a prezentat, de-a lungul vremurilor, acțiunea dramatică, o constantă s-a păstrat în structura ei, din vechime și pînă în zilele noastre: desfășurarea evenimentelor, imaginate a fi reprezentate, în trei timpi principali: **expozitia**, **nodul** și **deznodămîntul**, sau, în alți termeni, dacă avem în vedere potențialul energetic sufletesc urmînd a fi pus în valoare prin joc, în: **temă**, **contratemă** și **supratemă**. O lectură atentă ne va face să-i descoperim într-o formă voalată, mascată, chiar și în piesele concepute după formulele cele mai puțin tradiționale, cum ar fi, spre exemplu, creațiile expresioniste, brechtiene sau ale dramaturgiei absurdului. Este o consecință a modelului teatral instaurat în cultura europeană de către tradiția inaugurată prin tragedia greacă, și nu a putut fi înlăturată cu totul niciodată, chiar dacă unii, ca Brecht, de pildă, au încercat s-o estompeze, făcînd apel la alte tradiții, cum ar fi cea chineză. Ea provine tocmai din ordonarea trăirilor imaginare intrinseci dramatizării mitice, spațio-temporale, ancestrale, potrivit unui tipar oferit din afară de gîndirea logică, în speță, de disputa intelectuală care — sub denumirea de **dialectică** — se desfășura și ea în trei timpi teza — antiteza (sau teza opusă) — sinteza (cea ce rezultă din confruntarea primelor două). O triadă asemănătoare poate fi identificată în schema cea mai generală a silogismului, alcătuit și el din trei termeni: premisa, termenul mediu și concluzia. Ceea ce este de natură să dea dreptate lui Vito Pandolfi cînd afirmă că apariția tragediei „**corespunde căutărilor filozofice contemporane și profundelor transformări politice în curs**”<sup>17</sup>. Așa că introducerea

<sup>15</sup> Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris, 1973, p. 28.

<sup>16</sup> Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, The Dial Press inc., New York, 1968, p. 7.

<sup>17</sup> Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. I., Editura Meridiane, București, 1971, p. 28.

celui de-al treilea actor n-a putut interveni decit ca o cerință stringentă, implacabilă, impusă tocmai de un astfel de mod de ordonare.

Este, desigur, evident, că trăirea mitică astfel organizată nu va semăna cituși de puțin cu un raționament, și mai puțin cu o dispută intelectuală. Dacă ar fi să i se aplice — bineînțeles, cu titlu **pur analogic** — o schemă conceptuală, cea mai potrivită ar fi asemănarea acțiunii dramatice cu un paralelogram al forțelor diferite și opuse — reprezentate de doi vectori — care, însumate, duc la o rezultantă, diferită, calitativ, de fiecare dintre ele. Dar ar fi greșit să se creadă că o organizare a materialului produs de imaginație, potrivit unui model premeditat intelectual, **poate absorbi întreaga substanță existențială a mitului**. Dimpotrivă, această substanță trece dincolo de limitele impuse de respectiva organizare, chiar și pentru simplul motiv că textul dramatic rezultat din ea **este la rindul lui numai o matrice, a cărei împlinire nu se poate înfăptui decit prin joc**. Dealtfel, întregul sens al vastei experiențe brechtiene poate fi identificat și ca o temerară strădanie de a demonstra tocmai caracterul prin excelență aleatoriu al partiturii dramatice și puțința de a o investi oricând cu altă semnificație decit cea originală ; ceea ce, în cazul unui discurs pur logic, bazat exclusiv pe reprezentarea noțională a lucrurilor, ar fi cu totul de neconceput. Dar chiar dacă o considerăm în autonomia sa literară — bineînțeles, cind este justificată de o valoare artistică intrinsecă, susceptibilă a oferi delectare și cu prilejul simplei lecturi —, drama tot nu poate fi asimilată cu un astfel de discurs. Fiind creație poetică, ea continuă să păstreze, din matricea mitică ancestrală, o ordine a vorbirii în care cuvintele sînt combinate potrivit unei logici nu numai raționale, ci și afective, pentru a comunica, așadar, nu numai gânduri, ci și sentimente și dorințe — care, după cum se știe, nu întotdeauna și nu cu ușu-

rință se spun celor dintii. Încă Aristotel, cu tot raționalismul său a **outrance**, recunoștea că „legile coerenței” nu pot absorbi în întregime sfera poeticului. „**Dacă totuși cineva — scrie el — încearcă și izbuteste să dea acțiunii un aspect plauzibil, absurdul trebuie și el luat de bun; e doar evident că amănuntele iraționale povestite în Odiseea în legătură cu debarcarea eroului ar fi părut inacceptabile tratate de un poet prost ; mulțumită altor alte daruri, Homer izbuteste totuși să le ascundă, făcînd plăcut pină și absurdul**”.<sup>18</sup>

Sintem, așadar, în situația de a schița o propunere de răspuns la întrebarea pusă în prima parte a acestei sumare încercări : este teatrul o expresie a raționalului, sau a iraționalului uman ?

În măsura în care purcede din dramatizarea mitică, spațio-temporală, ancestrală, el are un caracter irațional. Dar, în măsura în care constituie o formă modificată a acestei matrice — prin delimitarea spațiului de joc și ordonarea trăirilor imaginare potrivit cerințelor impuse de gîndirea logică conceptuală —, el are un caracter rațional. Prin urmare, se poate afirma că este deopotrivă rațional și irațional, proporția dintre cele două perspective depinzînd de structura fiecărui talent în parte.

Pentru a fi însă cit mai riguroși în formularea noastră, ar trebui să spunem că, fiind situat la limita dintre rațional și irațional — acolo unde primul se convertește în cel de-al doilea, și vice-versa — teatrul nu aparține, de fapt, nici unuia și nici celuilalt, ci constituie un mod de expresie, socotim noi, **trans-rațional**, ceea ce înseamnă că trece dincolo de sfera raționalului pentru a cuprinde zone ale existenței umane unde legile coerenței nu pot încă pătrunde.

Despre această chestiune, însă, vom stărui pe larg, cu alt prilej.

<sup>18</sup> *Ibidem, op. cit., p. 90.*

