

HENRI
WALD

Artă și adevăr

(II)

Prin însăși esența ei, arta trebuie să exprime atitudinea emoțională, deseori dramatică, a unui om față de lumea în care trăiește. O artă neemoționantă, oricât de subtilă ar fi semnificația exprimată, este o contradicție în termeni. Un semnificant care transmite o semnificație neemoționantă este o ideogramă științifică și nicidecum un simbol artistic. Neliniștea omului contemporan în fața diversității crescînde a lumii în care trăiește se exprimă mai adecvat printr-un semnificant cubist decît printr-unul mimetic. „Tensiunea generată de incompatibilitatea vizuală crește atunci cînd apar împreună imagini diferite ce se exclud reciproc, de pildă, o imagine din profil înbinată cu una frontală”¹. Însă oricît de profundă ar fi semnificația exprimată și oricît de nemimetic ar fi semnificantul, unitatea lor trebuie să fie emoționantă dacă vrea să fie artă. „Forma pură țintește mai direct la mecanismul ascuns al naturii, pe care stilurile mai realiste îl reprezintă indirect prin manifestările lui în obiectele și fenomenele materiale. Mesajul concentrat al acestor abstractizări rămîne valabil atîta timp cît își păstrează acea atracție senzorială ce deosebește între ele opera de artă și graficul științific”². Ceea ce deosebește știința de artă nu este lipsa emoției, ci lipsa conotației: în opoziție cu artistul, care încearcă să condenseze cît mai multă emoție în conotația pe care o exprimă, savantul se străduiește să comunice numai denotația.

Schematizarea semnificantului duce nu numai la știință, prin pierderea conotației, dar și la ornament, prin reducerea

extremă a întregii semnificații. „Ornamentul prezentat ca operă de artă devine o utopie, în care nu se cunoaște discordia și tragedia și unde domnește o tihnă netulburată. O operă de artă dezvoltă interacțiunea dintre ordinea esențială și varietatea irațională de conflicte”³. Ornamentul nu mai este artă, deoarece nu mai este emoționant, ci doar agreabil. În opoziție cu arta, ornamentul este subordonat unui întreg pe care îl împodobește, este dominat de regularitate și de simetrie, este neîncheiat, deschis și deci susceptibil de completare. „Ornamentul, așa cum îl putem defini acum, ne prezintă o ordine facilă, nestînjinită de vicisitudinile vieții. O asemenea definiție este deplin justificată cînd imaginea nu reprezintă un întreg independent, ci doar o componentă a unui context mai larg, în care o armonie simplă este la locul ei”⁴.

Artă plastică este un semnificant secund, un paralimbaj, destinat să dezvolte în spațiu conotația unei semnificații verbale, prin transfigurarea într-o imagine originală a reprezentărilor din care vorbirea a abstras, în primul rînd, denotația. Semnificația unei statui nu sălășluiește „în” statuie. O semnificație nu poate avea decît o existență spirituală, fie că e produsă de vorbire, fie că este amplificată de un mijloc paraverbal. Ea este produsă, în primul rînd, de vorbirea sculptorului și, în al doilea rînd, reprodusă, de vorbirea comentatorilor și contemplatorilor. Nimic nu poate fi creat și înțeles fără vorbire. „Ființa care poate fi înțeleasă este limbă”⁵; arta este creația

¹ Rudolf Arnheim, *Artă și percepția vizuală*, Buc., Meridiane, 1979, p. 14.

² *Ibid.*, p. 154.

³ *Ibid.*, p. 159.

⁴ *Ibid.*, p. 158.

⁵ Hans-Georg Gadamer, *Verité et méthode*, Paris, Seuil, 1976, p. 330.

și bucuria ființelor cuvîntătoare. Dincoace de vorbire nu există încă artă, ci doar stări sufletești; dincolo de limitele vorbirii, nu mai există artă, ci doar un transcendent... proiectat tot de vorbire. „Interpretarea verbală este forma de interpretare prin excelență. De aceea o înțelegim și acolo unde obiectul de interpretat nu este de natură verbală, nu este un text, ci o operă plastică sau muzicală”⁶.

Legătura dintre arta plastică și vorbire iese la iveală și din felul în care privesc europenii un tablou sau un spectacol de teatru: de la stînga la dreapta, ca scrisul și cititul. „Într-un grup de actori, personajul situat cel mai la stînga va domina scena. Publicul se va identifica cu el și îl va vedea pe ceilalți, de pe poziția lui, ca adversari”⁷. Scrierea și citirea de la stînga la dreapta influențează chiar și structura spectacolului. „În pantomima engleză tradițională, crăiasa zinelor, cu care se presupune că se identifică spectatorul, intră totdeauna din stînga, în timp ce cralul diavolilor pătrunde în scenă din dreapta”⁸. Mercedes Gaffron crede că mișcarea privirii de la stînga la dreapta în receptarea unui tablou se datorează predominanței cortexului cerebral stîng, care coordonează vorbirea, gîndirea, scrisul și cititul. Ce se întîmplă însă cu cei ce scriu și citeau în „bustrofedon”, și ce se întîmplă cu cei care scriu și citesc de la dreapta la stînga? Oare în culturile extraeuropene predomină emisfera cerebrală dreaptă?... Sînt unii care încearcă să explice admirația japonezilor pentru fenomenalitatea lumii, cultul lor pentru efemer, prin echilibrul dintre cele două emisfere cerebrale, în opoziție cu asimetria lor la europeni. Dar și admirația pentru înfățișarea individuală a lucrurilor exprimă credința japonezilor că dincolo de aparențe este Neantul. Atenția la fenomenalitatea lucrurilor este îndrumată tot de o semnificație care vizează inteligibilul de dincolo de percepție.

Oricum, opoziția dintre realism și anti-realism are un anumit sens numai în ceea ce privește semnificația: este realistă o operă a cărei semnificație mișcă sufletele oamenilor în sensul în care se mișcă istoria însăși, și este antirealistă cînd forța ei de emoționare merge în răspărul dezvoltării sociale. Semnificantul nu poate fi decît mai mult sau mai puțin realist, adică mai mult sau mai puțin mimetic. Semnificantul este de la început o victorie asupra realului: *efectul unei cauze devenit mijlocul unui scop*; strigătul de frică devenit vorbire producătoare de

idei, platra devenită unealtă, un animal devenit totem. Semnificantul nu este în-suși realul, ci modalitatea prin care omul ajunge să înțeleagă și să domine realul. Bergson scria că „realismul este în operă cînd idealismul este în suflet și că numai prin forța idealității se reia contactul cu realitatea”⁹. Altfel spus, esența realității devine accesibilă omului numai prin intermediul unei semnificații produse de un semnificant.

Nici cel mai mimetic semnificant al unei picturi, al unei sculpturi, al unui dans nu este o copie a realului, ci expresia adevărului sau împotrivirii omenești față de o privesc, față de o personalitate sau față de un eveniment. Artă a fost creată nu pentru a copia realul, ci pentru a comunica atitudinea artistului față de el. Artă nu este menită să dubleze vizibilul, ci să facă vizibil ceea ce, altfel, este invizibil: *ideile* oamenilor despre tot ce se vede. Cu cît semnificația unei opere este mai abstractă, mai generală, mai profundă, cu atît semnificantul ei se îndepărtează de aspectele concrete, particulare și superficiale, ale realului. La faptul că adevărul este subordonat frumosului și semnificantul trebuie să se îndepărteze de real pentru a fi cît mai expresiv, se gîndea și Platon cînd spunea că dacă sculptorii ar da lucrărilor lor proporțiile realului, partea de sus, care e mai departe, ar părea disproporționată în comparație cu cea de jos, care e mai aproape, și de aceea ei părăsesc adevărul în imaginile lor și redau numai acele proporții care sînt frumoase, neținînd seama de cele adevărate. De aici, pînă la calul roșu al lui Paul Gauguin, ceasul moale al lui Salvador Dalí și lăutarul care zboară peste casele Vitebskului al lui Marc Chagall drumul e lung, dar limpede.

În concepția lui Platon, modelul artistului nu este natura sensibilă, ci „Ideea” inteligibilă; artistul nu ascultă de ceea ce vede, ci de ceea ce își amintește că a contemplat înainte de a fi fost întors cu spatele la intrarea „peșterii”. „Cînd un creator — scrie Platon în *Ti-maios*, 28 a — își ațîțește privirea asupra a ce e veșnic identic sieși și se folosește de un astfel de model, el pune în lucru ideea și forța acestuia, iar opera realizată astfel este în chip inerent frumoasă; dacă privirea lui se oprește însă pe ceva ce flîncează în fapt folosindu-se de un model pieritor ca atare, rodul tru-dei sale nu va fi frumos”. Laicizată, concepția despre artă a lui Platon devine acceptabilă. Readucînd ideile din cer pe pămînt, din transcendent în vorbire, artă apare, într-adevăr, ca expresie a unor

⁶ Ibid., p. 246.

⁷ Rudolf Arnheim, op. cit., p. 48.

⁸ Ibid., p. 48.

⁹ Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Alcan, 1922, p. 161.

semnificații verbale. „Discobolul” lui Myron nu copiază o idee transcendentă, dar desfășoară în dimensiunile spațiului notația unei idei „înfășurate” în timpul vorbirii. Platon dădea ideii rolul care i se cuvine în creația artistică, dar a mutat-o din limbă în „rai”. Datorită lui Platon și apoi lui Hegel, a devenit clar că opera este, prin esența ei, o materializare a unei idei, și deci nu poate exista decât ca o unitate între corporalitatea obiectului artistic și gândirea subiectului creator și contemplator. „Așa se face — scrie Wassily Kandinsky — că arbele cimpiei, verde, galben, roșu nu este decât un «caz» material, o formă întâmplătoare, materializată, a arborelui pe care îl resimțim în noi când auzim pronunțându-se cuvântul arbore”¹⁰. Cu atât mai mult este expresia unei idei arbele dintr-un peisaj. Numai un adept al realismului platonice, ca Brâncuși, putea spune că „nebuni sînt toți aceia care consideră sculpturile mele drept abstracte. Ceea ce cred ei că este abstract, este tot ce poate fi mai realist, căci realul nu înseamnă forma exterioară a lucrurilor, ci ideea și esența fenomenelor”¹¹. Fără semnificația din mintea artistului și a publicului, semnificantul este mut, ca însăși natura; orice artă are un adresant, chiar dacă e necunoscut.

Tocmai faptul că exprimă gândul unei personalități creatoare deosebește opera de artă de joc. Între artă și joc, deosebirea este, deci, mai importantă decât asemănarea. Ca și arta, jocul marchează ieșirea din natură și începutul culturii. Față de natură, jocul, ca și arta, este un lux. Animalele nu se joacă, ci se antrenează. Jocul devine posibil din clipa în care se iese „jocul” dintre om și natură, creat prin inventarea limbajului. Însă jocul este autotelic, reglementat, impersonal, reiterativ și inexpressiv. „Mișcarea de du-te-vino este atât de centrală pentru definirea esențială a jocului, încît este indiferent de a ști ce persoană sau ce lucru îl execută”¹². Spre deosebire de joc, arta este o formă de comunicare profund personală, unică, irepetabilă, care nu ascultă de nici un fel de reguli, care se realizează prin încălcarea regulilor. Prin nerespectarea regulilor, se iese din joc, dar se deschide calea originalității artistice. Artă este un „joc” care nu poate fi profesat în... joacă.

Există o degradare nu numai a semnificantului verbal: vorbăria, ci și a sem-

nificantilor paraverbali, plastici și muzicali: *mîzgăleala și gîldăgia*. Din punctul de vedere al teoriei informației, ambele sînt zgomote, adică nu mai comunică decât o informație senzorială, nu mai sînt semnificanți, ci doar semnale. Doar istoricul și criticul le mai pot aprecia ca pe niște semnificanți producători de antisemnificații, deoarece, deși nu mai sînt opere de artă, aparțin, totuși, istoriei artei. Istoria artei este obligată să înregistreze și revoltele împotriva platitudinii, a clișeeilor, a epigonismului. Chiar dacă nu produce autentice opere de artă, scandalul artistic stimulează crearea unor noi opere. Însă revolta împotriva semnificațiilor desuete, învechite, depășite a dus la încercarea de a izola arta de vorbire, de gândire, de idei, de a o dezliteraturiza, de a absolutiza forma și perceperea în dauna conținutului și a priceperii. Evacuarea totală a oricărui înțeles nu este însă posibilă. Numai natura este lipsită de sens. În cultură, evitarea oricărui sens are totuși un sens: *contestarea tuturor sensurilor*. Dadaismul, suprarealismul, letismul încearcă imposibilul un semnificant care să nu producă nici o semnificație...

Este de înțeles că prăbușirea postbelică a atîtor dogmatisme a compromis semnificația în favoarea semnificantului: așa a început hipertrofierea semnificantului, a sunetelor și a imaginilor. „Separarea aparentă a muzicii de limbaj — scrie Paul Bekker — este faptul unui stadiu de specializare expresivă... Orice muzică pură este neapărat derivată din muzica vocală, adică din unitatea muzică-limbaj... Temelia unei simfonii este totdeauna sunetul format de către limbajul omului care cîntă”¹³. Dar „se constată că, în anumite perioade ale istoriei sale, cuvîntul recurge la adevărate operațiuni: sinucidere, aruncîndu-se în neantul sensului pentru a scăpa de coșmarul tuturor sensurilor inautentice pe care și le asumă”¹⁴. Izolată de ideile produse de vorbire, organizarea artistică a sunetelor este invadată de zgomotele naturii și ale tehnicii. Ca urmare, muzica intră în noi „prin pîntece”, fără știrea cenzurilor, celelalte arte intrînd „prin cap”; toată problema este „de a o obliga să urmeze această ultimă cale — prin mijlocirea cuvîntului”¹⁵. Tot atât de primejdiosă pentru arta muzicală este și dezvoltarea gândului pînă la schematizarea extremă a expresiei lui sensibilă, ca în unele opere ale lui Stravinski. În aceeași situație se află și pictura se zbate între conceptele ideografiate ale lui Mondrian și petele aleatorii ale lui Pollock.

¹⁰ W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art...*, Paris, Denoël/Gonthier, 1969, p. 63.

¹¹ C. Zărnescu, *Aforismele și textele lui Brâncuși, Craiova, Scrisul Românesc, 1980, p. 146.*

¹² Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 29.

¹³ *Apud Marcel Beaufils, Musique du son, musique du verbe, Paris, P.U.F., 1954, p. 159.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

¹⁵ *Ibid.*, p. 148.

„În lupta dintre verb și sunet, orice încălcare abuzivă se plătește, și victoria unuia înseamnă pînă la urmă moartea și a unuia și a celuilalt”¹⁰, scrie Marcel Beaufils despre muzică, dar se poate spune același lucru și despre pictură, și despre teatru.

Dezvoltarea ideii prin schematizarea reprezentăției duce la „supramarioneta” lui Gordon Craig, iar potențarea reprezentăției prin simplificarea ideii duce la „cruzimea” lui Antonin Artaud. „Evitați — scrie Craig — așa-zisul «naturalism», atît în mișcări, cît și în decoruri și costume. Naturalismul n-a apărut pe scenă decît atunci cînd convenția a devenit insipidă. Dar nu uitați că există și o convenție nobilă”¹¹. Dimpotrivă, Artaud crede că „teatrul cruzimii a fost creat pentru a întoarce teatrul la noțiunea unei vieți pasionate și convulsive; și în acest sens de rigoare violentă, de condensare extremă a elementelor scenice trebuie înțeleasă cruzimea pe care vrea să se sprijine”¹². Încă un pas de o parte sau de alta și teatrul este absorbit de abstracții scenografiate sau de evenimente trăite.

Dominantă este tendința de a apropia spectacolul mai mult de sensibilitatea spectatorilor decît de preocupările lor ideologice. „Felul meu de a scrie — declară Jacques Audoubert — nu este chiar acela al unui scriitor: e mai degrabă acela al unui manipulator al acestor obiecte solide care sînt cuvintele. Forma o ia totdeauna înaintea fondului”¹³. Iar Michel de Ghelderode este de-a dreptul ostil ideilor. „Nu-i citesc pe filozofi — scrie el —, autorul dramatic n-are nevoie de așa ceva. Pentru mine, teatrul este un joc al instinctului... Autorul dramatic nu trebuie să trăiască decît din viziune și ghicire. Partea inteligenței este secundară... Am descoperit lumea formelor înainte de a descoperi lumea ideilor”¹⁴. Numai că, pe măsură ce se îndepărtează de semnificație, semnificantul se descompune și nu mai rămîn din el decît elementele din care a fost construit: fapte, întâmplări, viziuni, strigăte, văicăreli etc. Comentînd teatrul lui Eugen Io-

nescu, J. S. Doubrovsky scrie că: „primul țel al unui teatru al descompunerii va fi descompunerea teatrului”¹⁵. Considerînd că „limbajul, în esența lui, n-a fost niciodată altceva decît un delir sistematic”¹⁶, Doubrovsky aplaudă pe cei ce desființează cadrul scenei, pe cei ce sfărîmă corsetul cuvintelor și abandonează principiul identității. El crede că „este vorba de a opera în teatru revoluția radicală care a substituit, în secolul XX, logicii terțiului exclus, logicele cu n dimensiuni, spațiului newtonian, spațiul einsteinian”¹⁷. Însă logicele polivalente nu au anulat logica bivalentă, ci au dezvoltat-o, au completat-o și i s-au adăugat. Schimbarea nu înseamnă desființarea identității, ci trecerea de la o identitate la alta. Este adevărat că oamenii nu pot trăi veșnic cu aceleași idei, dar nici fără idei nu pot trăi omenește. Dealtfel, în viața noastră de toate zilele avem de-a face doar cu logica bivalentă: ori ai găsit bilet la teatru, ori n-ai găsit, căci a treia posibilitate nu există.

Dacă „teatrul absurdului” este înțeles nu ca „teatru absurd”, ci ca teatru care dezvoltă situația absurdă în care se ajunge ori de cîte ori ideile nu mai slujesc dezvoltarea omului, ci, dimpotrivă, o deviază, atunci toate aceste experimente teatrale au fost binevenite. Însă nevoia „anteică” de a relua contactul cu viața trebuie neapărat să respecte autonomia artei, fără de care înfrurirea oamenilor asupra lumii este înjumătățită. Altfel, arta încetează să mai fie o creație culturală și redevine un fapt natural, indiferent față de rosturile omului. Prin spectacolul „pur”, istoria teatrului, care a început cu subordonarea privirii față de ascultarea ideilor, ajunge la independența privirii față de orice înțeles. Însă ambiția de a prezenta viața așa cum este ea, fără nici o intervenție „din afară”, înseamnă sfîrșitul artei, deoarece arta nu poate să existe fără sensurile pe care numai omul le poate da existenței. În happening, de pildă, spectacol în care domină întâmplarea, spontaneitatea, improvizarea, incoerența, nu mai e vorba, la un moment dat, nici măcar de folosirea ca semnificant a unor evenimente concrete, ci de dizolvarea totală a artei în viață. De frică erorilor, să nu renunțăm însă și la șansa de a ajunge la adevăr.

¹⁰ Ibid., p. 83.

¹¹ Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, Paris, N.R.F., p. 35.

¹² Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, N.R.F., 1964, p. 185.

¹³ Cf. Geneviève Serreau, *Histoire du „nouveau théâtre”*, Paris, N.R.F., 1966, p. 28.

¹⁴ Ibid., p. 33.

¹⁵ J. S. Doubrovsky, *Le rire d'Eugen Ionesco*, N.R.F., no. 86, 1960, p. 314.

¹⁶ Ibid., p. 219.

¹⁷ Ibid., p. 315.