

VICTOR ERNEST MAȘEK

Arta de a fi spectator (I)

„Nu numai arta actorului trebuie învățată, ci și arta de a fi spectator“

Brecht

1. Descoperirea receptorului

Înainte de a putea vorbi, și nu doar metaforic, despre o „artă“ a receptării operei dramatice, conștiința estetică a trebuit să ajungă la înțelegerea rolului activ al contemplatorului (respectiv al receptorului), în întregirea și definitivarea operei de artă în general, și a celei dramatice în special.

În istoria esteticii, această „descoperire“ a receptorului este un eveniment de dată recentă. Majoritatea filozofilor și esteticienilor, de la Aristotel și Platon pînă la Baumgarten și apoi la Kant și Hegel, s-au ocupat precumpănitor de artist și opera sa, așadar de producător și de produsul său, nu însă și de receptor. O asemenea afirmație pare a fi contrazisă cel puțin de teoria de sorginte aristotelică a *katharsisului*, elaborată pe baza observării influenței operei dramatice (îndeosebi a tragediei) asupra publicului. Aceasta este însă reprezentativă tocmai pentru acea orientare estetică, de tip tradițional, care atunci cînd se întîmpla să se preocupe totuși și de public, era interesată doar de efectul *operei* (emoțional sau moral-educativ) asupra receptorului. Înțelegerea influenței inverse însă, a *contemplatorului* asupra operei, și deci a rolului și importanței receptării pentru încheierea, desăvîșirea și obiectivarea socială a operei de artă, a presupus o optică nouă, revoluționară, care schimba radical „ordinea distribuției“, dînd întîietate, pe scena artei, receptorului. Ea a devenit posibilă abia odată cu constituirea psihologiei ca știință, începînd cu secolul 19, precum și cu perfecționarea metodelor ei de analiză obiectivă, care au înlocuit metoda intuitiv-empirică a autoobservației, ca unică sursă de informații asupra receptării. Secolul 20 a adăugat acestei perspective pe aceea

a ciberneticii și teoriei informației, care a dus la cea de-a doua „descoperire“ : procesul de *comunicare artistică*, prin care opera devine, din obiect *in sine*, un „obiect pentru alții“. Abia cibernetica a fost aceea care, prin analogiile sale fecunde, a deschis ochii teoreticienilor artei asupra semnificației și complexității procesului de concretizare *socială* a operei de artă.

Paralel, dezvoltarea sociologiei, și îndeosebi a sociologiei artei, a pus în evidență faptul că receptarea nu este numai un proces pur psihologic ; ea este codeterminată de o întreagă rețea de factori social-culturali, care constituie așa-numitul „cîmp ideologic“ în care este decodificat mesajul operei. Așadar, nu numai producția artistică este determinată social-istoric, ci și consumul artistic, cu toate mecanismele sale psihemoționale, intelectuale, asociative și de orientare a gus-tului.

În ceea ce privește contribuția filozofiei la „descoperirea“ receptorului, trebuie menționată perspectiva teoretică deosebit de fructuoasă datorată fenomenologiei, respectiv cercetărilor unor filozofi și esteticieni precum Moritz Geiger, Roman Ingarden și Mikel Dufrenne. Propunîndu-și doar analiza experienței estetice a receptorului, și făcînd abstracție de aceea a artistului, estetica fenomenologică își concentrează atenția asupra conceptului fundamental de *experiență* (sau *trăire*) estetică, spre a elucida, pornind de aici, statutul ontologic al „obiectului estetic“, înțeles ca un corelat al actelor conștiinței perceptive, dar avînd drept suport obiectiv opera de artă, în datul ei material. Analiza mecanismelor complexe prin care are loc receptarea *estetică* a operei de artă și prin care este configurat „obiectul estetic“ intențional reprezintă capitolul cel mai izbutit și mai durabil al esteticii fenomenologice.

Să reținem, aşadar, că procesul de receptare artistică reprezintă o formă specifică a *activității* umane, deoarece, așa cum a demonstrat psihologia percepției, nu există în practica umană receptare fără *activitate*. Mai mult, forma însăși a receptivității este activitatea. Numai într-un proces activ se poate insera receptarea unui stimul. Iar acesta este stimul numai în măsura în care este integrat într-o reacție. Punctul de plecare al percepției este „punct de plecare” numai dacă e primit ca ocazie a unei dezvoltări ulterioare, iar sugestia este sugestie numai pentru urechea care o ascultă și o evaluează, cum demonstrează Luigi Pareyson.¹ Modalitatea principală a activității, în cadrul receptării, o constituie *interpretarea*, care dă întotdeauna percepției o notă personală. În interpretare există întotdeauna o persoană care privește și vede, și anume dintr-o perspectivă proprie. Interpretarea este o cunoaștere în care obiectul se relevă în măsura în care subiectul se exprimă. De aceea, procese active, precum cele denumite prin conceptele de „co-creație” și „post-creație”, caracterizând contribuția creatoare a receptorului la înțelegerea și finalizarea artistică a operei, dobândesc o semnificație centrală, indicind trăsătura definitorie ce distinge receptarea artistică de receptarea unor opere științifice sau a altor obiecte semiotice, fără caracter artistic (tehnice, ideologice etc.).

Receptarea artistică reprezintă, ca atare, o activitate ce repetă și reproduce structura activității creatoare a artistului, dar *în ordine inversă*. În cadrul acestui proces este decodificată informația pe care artistul a codificat-o în cursul procesului de creație. Putem considera, de aceea, raportul dintre creația artistică și receptarea artistică drept un raport de simetrie „în oglindă”, ca mișcare inversă într-un sistem dinamic analog (izomorf). Astfel, dacă producerea unei opere de artă este condiționată de *măiestrie și talent*, și receptarea artistică presupune, la rândul ei, și în vederea acelei „co-participări” la creație, existența unor anumite forme izomorfe de măiestrie și de talent din partea publicului, respectiv a spectatorului. Prima ni se înfățișează sub forma unor *deprinderi și dexterități* de percepere a artei, iar în cazul operei dramatice, cum vom vedea, de cunoaștere a unor convenții și reguli fundamentale, dobândite prin experiență, prin contactul repetat cu spectacolul dramatic și prin toate instanțele *formative* ale educației estetice a publicului. Talentul spectatorului se manifestă sub forma unor anumite

¹ Luigi Pareyson — *Estetica. Teoria formativității*. Ed. „Univers”, București, 1977, p. 290—340.

înzestrări subiective, a capacității sale de a asimila informația estetică ce a fost codificată în limbajul artei dramatice. Talent alături în strînsă interdependență cu o altă caracteristică subiectivă, indispensabilă unei optime receptări artistice — *gustul*.

Teoria comunicării artistice pune, aşadar, în evidență, cu o deosebită pregnanță, implicațiile creatoare ale actului de percepere a operei dramatice. Spectatorul nu mai este un simplu element de referință pasiv, nu mai este un simplu beneficiar al ofertei de informație estetică, ci un *partener de dialog* co-răspunzător de destinul estetic al operei. Și, ca „partener”, el își aduce partea sa în investiția comună de măiestrie, talent și libertate, ce asigură semnificația și eficiența umană a operei.

2. *Replica spectatorului*

Dintre toate artele, teatrul solicită în cel mai înalt grad această participare creatoare a receptorului, respectiv a spectatorului. Prin aceasta, el și devine *de neconcurat* de către televiziune sau cinematograful, dar asupra acestui aspect, unanim neglijat de cei ce dau vina eventualei penurii de spectatori pe cele două mai tinere surate din familia de arte audiovizuale, vom reveni cu alt prilej. Teatrul nu are a se teme de nici o concurență, cîtă vreme receptorul din sală a fost educat să vină la spectacolul dramatic ca spectator *de teatru* și nu cu așteptările celui pregătit să urmărească un film sau o emisiune tv. Pentru că instalarea cuiva în sala de spectacol, chiar și în primele rânduri, chiar și cu „bilet de favoare”, încă nu-l transformă automat în *spectator de teatru*, respectiv într-un autentic receptor al operei dramatice.

O primă condiție o reprezintă existența la public a unei „orientări artistice” adecvate. Prin „orientare” este caracterizată acea stare de disponibilitate, de sensibilizare și impuls spre acțiune a psihicului uman, datorată anumitor factori. Orientarea specifică spre receptarea artei începe atunci cînd, de pildă, individul merge la teatru pregătit și așteptîndu-se să trăiască acolo o experiență *artistică*, să dobîndească o impresie *artistică*, și nu alte tipuri de emoții și trăiri. Prezența acestei orientări asigură și susține *interesul și respectul* necesar pentru înțelegerea adecvată a unei opere de artă. „Interesul”, consideră L. Pareyson, este acela ce concentrează atenția receptorului asupra obiectului, împiedicînd ca acesta din urmă să se prezinte rigid și opac unei conștiințe receptoare distrase, unei priviri grăbite și neatențe. „Respectul”, la rândul său, este cel care menține opera de

artă în independența și specificitatea ei, împiedicând confundarea ei cu obiectele și evenimentele concrete ale universului cotidian (deci penibila confuzie pe care o săvârșește publicul diletant, între scenă și viață, confuzie generatoare, uneori, chiar de intervenții și replici din sală); confundarea ei în fluxul continuu de senzații cotidiene, curente. Doar interesul este cel care știe să fixeze privirea pînă la a o face *întrebătoare*, și numai respectul este cel care poate să o dirijeze pînă la a o face *pătrunzătoare*, atitudini fundamentale ale spiritului în dialogul cu opera de artă. Interesul îl face pe spectator capabil să interogheze forma dramatică asupra sensurilor și semnificațiilor ei; respectul îl face capabil să o asculte

și s-o interpreteze. Natura specifică a operei dramatice se dezvăluie, așadar, numai unei orientări suscitată de interes și călăuzite de respect. De aceea, orice înțelegere, cu atît mai mult una deliberată, ca în cazul spectatorului de teatru, cu opera de artă, implică solemnitatea unui ceremonial. În sanctuarul Thaliei se intră ca într-o catedrală, prin portalul reculegerii, nu ca într-un magazin de cravate. Numai așa poate fi depășit stadiul percepției rudimentare a replicilor și mișcărilor de pe scenă alături și concomitent cu alte gesturi și evenimente colaterale, ce se impun atenției, caz frecvent îndeosebi în receptarea „domestică” a unei piese la televizor, deprindere adusă apoi, uneori, și în sala de spectacol.

OANA CĂTĂLINA POPESCU

De la plăcerea estetică la judecata de valoare

O întrebare pe care ne-o punem de multe ori: cum poate fi arta înțeleasă?! Această generează alte întrebări: trebuie ea înțeleasă? Așadar, poate conduce ea la cunoaștere? Sau trebuie doar să placă? Știm că — în accepția clasică, cel puțin — doar frumosul place; or, arta nu întotdeauna „place” imediat, uneori pune probleme, întreabă, îndeamnă la meditație. Unicul ei scop este plăcerea, sau are și alte finalități? Alex. Tănase observă: „Lucian Blaga definește arta ca o creație de cultură, alături de mitologie, metafizică și știință, adică o încercare de a depăși lumea dată, de a revela misterul”¹. Așadar, dincolo de aparențe, spre esențe, prin creația artistică. Dimpotrivă, A. Schopenhauer, formulînd teza caracterului dezinteresat al artei — arta fiind considerată și de Kant „finalitate fără scop” —, contesta aportul artei la cunoaștere. În ultimă instanță, de la raționalismul cartezian încoace, au existat două puncte de vedere fundamental opuse: *funcția artei este plăcerea în sine; arta are și o funcție gnoseologică*. A opta pentru unul dintre cele două puncte de vedere — sau a găsi o cale care să le concilieze — este fundamental, pentru că exprimă însăși atitudinea față de condiția artisticului.

Parcurgînd istoria artei, ni se pare oportun a examina raportul dintre *plăcere și cunoaștere* — care, după părerea

noastră, constituie numai împreună rostul creației artistice.

Trebuie spus că, în alte epoci, receptarea artistică se consuma mai lent, contactul senzorial convertindu-se treptat în judecată de valoare. Pe parcursul istoriei, acest raport s-a modificat. Astăzi, raționalul² cîștigă teren în toate compartimentele vieții spirituale, avînd drept corolar „desublimarea artei” (Hegel). O victorie sau o înfrîngere, pentru artă? Vom vedea.

Trăim deci sub imperiul lucidității noastre. Dar cum gîndește azi iubitorul de artă? Și care este drumul în receptarea estetică: de la plăcerea estetică la cunoaștere — sau invers? Cum a apărut a doua ipoteză?

Să urmărim drumul pe care îl parcurgem în încercarea de asimilare a artei.

Luînd contact cu o operă artistică, subiectul receptor aderă sau nu la mesajul artistic, dar chiar în absența plăcerii depline sau a capacității de a decodifica pînă la capăt structura estetică, elementele percepute îi vor perturba informațiile anterior asimilate, producînd mutații la nivelul sensibilului și al raționalului. Căci, așa cum arată R. Ingarden, în cazul „trăirii estetice” — fază activă a vieții — „numai în anumite momente intervine receptarea pasivă”².

Se pune întrebarea dacă plăcerea estetică apare instantaneu, în momentul contactului cu opera de artă (sculptură, tablou, carte, spectacol, piesă muzicală,

¹ Al. Tănase, „Lucian Blaga — filosoful-poet, poetul-filosof”, Bucureșt., Editura „Cartea românească”, 1977.

² R. Ingarden, „Studii de estetică”, București, Editura „Univers”, 1978.