

■ V. MOGLESCU

„Vîrful ghețarului“ sau despre exterioritate și interioritate

Pentru a da un imbold imaginației publicului spectacolul trebuie să lase să plutească asupra evenimentelor reprezentate o atmosferă de mister, fără de care, dealtfel, nu-i cu puțință nici o operă de artă autentică. Meyerhold socotea că limbajul vorbit și scris, împreună cu prelungirile de ordin extra-verbal și extraconceptual, nu pot epuiza gama trăirilor pe care tind să le exprime; de aceea, arta teatrului are nevoie să recurgă nu numai la acele mijloace mimico-gestuale ce se manifestă ca o completare a cuvîntului rostit, ci și la cele care își dezvăluie funcția comunicativă alături și independent de conținutul vorbirii. Tocmai sub acest raport apar ca deosebit de fructuoase transplantările de mijloace clovești în arta teatrului, preconizate de Meyerhold. Aceste mijloace sînt sortite să dobîndească pe scenă o funcție nouă, de semnificare poetică, îndeplinind rolul figurilor de stil din arta literară; cu ajutorul lor se pot exprima sintetizat acele trăiri care, datorită caracterului lor complicat, contradictoriu și înalt spiritual, ies din sfera posibilității de exprimare a semnelor mimico-gestuale însoțitoare ale vorbirii. Corpul omenesc devine astfel un instrument de sugerare, de evocare a ceea ce transcende propria sa materialitate.

În felul acesta, teatrul ca artă îndeplinește și o funcție, ca să spunem așa, de arheologie a comunicării, prin conservarea și recuperarea aceluia limbaj ancestral despre care Giambattista Vico, cu intuiția sa realmente genială, socotea în Știința nouă că „a constă desigur în semne, gesturi sau obiecte avînd legături naturale cu ideile respective; și de aceea «logos» sau «verbum» a însemnat «faptă» la evrei, iar la greci a însemnat și «lucru», după cum observă Thomas Gataker în De Instrumenti stylo“.

Scena ne pune, așadar, în fața figurilor de stil sub forma lor primară, căci — tot potrivit lui Vico — primele metafore s-au născut din compararea obiectelor cu părți ale corpului omenesc („în față“; „în spate“; sau — metafore specific românești, intraductibile — „pe-un picior de plai“; „pe-o gură de rai“), ceea ce indică semnificarea inițială a lucrurilor prin mijloacele limbajului mimico-gestual.

Cît de trebuincioasă a devenit nu numai teatrului, dar și culturii în general, o atare recuperare a valorilor spirituale zămislite sub orizontul limbajului mimico-gestual ne este arătat sub o formă paradigmatică în piesa într-un act **Domnul Valentino** de Borislav Pekić, pusă de curînd în scenă de Horea Popescu la Teatrul Național din București. Figură simbolică, chiar sub acest raport, personajul ei principal este un mut ce duce cu sine în normint întregul secret al trăirilor lui, tocmai pentru că acestea, fiind exprimate prin limbajul mimico-gestual, nu-și pot găsi o transpunere echivalentă prin limbajul vorbit și scris, devenit în vremea noastră nu numai ultraconceptualizat, dar și extrem de fărîmițat de o multitudine de specialități (de la sociologie la psihologie, de la statistică la criminologie), în interminabilă dispută asupra înseși terminologiei prin care poate fi definită individualitatea omenească, în integralitatea ei. Asupra semnificațiilor estetice ale acestei scurte piese vom mai avea prilejul a insista în alt context, mai precis cînd vom încerca să schițăm unele raporturi posibile între gest și idee; deocamdată, ne-am mărginit s-o amintim, tocmai pentru că însăși trama ei pune în lumină dificultățile legate de exprimarea interiorității spirituale prin mijloacele esențialmente exterioare ale teatrului. Atare dificultăți sporesc pe măsură ce creatorii diferitelor discipline artistice care alcătu-

iesc totalitate teatrală caută să pătrundă spre straturi ale spiritului din ce în ce mai adânci și mai ascunse de indiscreția posibililor martori. Dealtfel, nu prea rar, dramaturgul, conștient de limitele extrem de restrinse între care cuvântul ca instrument de comunicare este în stare să divulge interioritatea spirituală, creează în chip deliberat capcane pentru interpret, lăsând în suspensie momente însemnate din dezvoltarea logic necesară a anumitor roluri, și astfel îi dă acestuia posibilitatea de a le oferi o exteriorizare cât de cât împlinită prin propriile sale mijloace mimico-gestuale.

Astfel de capcane fac parte, de fapt, din „tehnica misterului“ (incontestabil, se poate vorbi în artă și despre o asemenea „tehnică“), a aceluia mister pe care, cum spuneam, Vsevolod Meyerhold, ca și alți mari creatori, l-au socotit organic încorporat în orice lucrare artistică autentică. Este evident că „tehnica“ propriu-zisă nu este în stare să creeze „misterul“. Acesta este implicit naturii umane înseși, constituie un dat fundamental al interiorității ei spirituale. „Tehnica“ la care ne referim nu este altceva decât o anume dibăcie în a face să-și găsească expresia, prin mijloacele exteriorității teatrale, un fel de „virf al unui ghețar“ din care abia să bănuim, punându-ne la încercare întreaga imaginație, contururile probabile, niciodată absolut sigure, ale celui mai mare părți din el, sortită să rămână pentru totdeauna cufundată în abis. În marea literatură dramatică, tocmai o astfel de „tehnică a misterului“ este generatoarea autenticelor lovituri de teatru. Acestea se deosebesc de surprizele factice ale pieselor de duzină mai ales prin aceea că-l izbesc pe spectator nu prin neprevăzutul unei situații, ci printr-o capcană de tipul celui amintite, care face să țîșnească la suprafață acel „virf de ghețar“, în stare să îndrepte puterea noastră de imaginație spre un fond bogat, abia bănuț, complicat, misterios și contradictoriu al naturii omenești. Drept pildă putem lua o piesă care se reprezintă actualmente în regia Sandel Manu pe scena Teatrului „Bulandra“ : Luna dezmoșteniților de Eugene O'Neill. Lovitura ei de teatru constă nu într-o întimplare neașteptată ivită în cursul succesiunii de incidente care alcătuiesc îndeobște o acțiune dramatică, ci în configurația psihologică diametral opusă pe care o oferă privirii spectatorilor unul și același personaj, în cea de-a doua parte a piesei. Într-adevăr, oricine limitează lectura a-

cestei drama dă la litera ei, este din capul locului izbit de aspectul puțin obișnuit că sub numele de Jossie nu apare un singur personaj, ci două : o tină de o frivolitate agresivă, cu un comportament erotic liber, care uneori frizează vulgaritatea, și o fată de o rară puritate sufletească, în stare de o dragoste pasionată, sinceră și profundă. Cititorul (uneori și spectatorul) este pus în situația să se întrebe : care este în fond natura personajului, în ce constă substanța sa psihologică ? De aci decurge și capcana la care ne-am referit. Dacă ne punem puțin imaginația la lucru, vedem că hitus-ul în ceea ce comunică replica formează doar „virful ghețarului“ ; nici una dintre cele două ipostaze nu exprimă esența personajului. Sugerată discret de titlu, aceasta poate fi descoperită dincolo de ceea ce spun în chip explicit cuvintele și constă în dublul sentiment de frustrare, subconștient, al tinerei Jossie : suferința de a nu fi avut parte de o adevărată dragoste părintească ; amărăciunea de a nu-și simți acceptată dragostea de către bărbatul iubit. Intuiția autorului este de a fi lăsat textului doar menirea de a contura exterioritatea personajului, substanța acestuia, de natură abisală, neputându-se exprima în cuvinte, Jossie însăși refulându-și sentimentele cele mai profunde. Frânturi din asemenea stări sufletești reprimite ajung să irupă prin zona de claritate a conștiinței și să-și facă loc, puțin câte puțin, în sfera exteriorității. Pe bună dreptate, O'Neill a socotit că ele sînt de domeniul misterului și le-a încredințat spre explorare aceluia limbaj care transcende cuvântul și tinde să se apropie de ceea ce este inexprimabil, sau difuz și vag exprimabil, în viața afectivă și spirituală — cu alte cuvinte, mimica și gestul.

Arta actoricească a făcut progrese însemnate sub raportul capacității de dezvăluire a lumii lăuntrice ; explorarea unui fond abisal ca acela implicat în subtextul Lunii dezmoșteniților nu mai este astăzi de domeniul imposibilului.

Așadar, o investigație cât de cât atentă a raportului dintre interioritate și exterioritate în arta spectacolului duce la concluzia că „virful ghețarului“ — sistemul de semne al limbajului vorbit și scris — nu este alfa și omega, ci un stimulent pentru o fantezie creatoare și o bază de pornire pentru scoaterea la lumină a fondului spiritual inexprimabil doar în cuvinte.