

Despre natura obiectivă a artei actorului*

Pe urmele unor opinii întărite de prestigiul unor semnături celebre despre actor și despre arta actorului, nu sînt puțini cei care își imaginează că actorul este o ființă oarecum lipsită de personalitate, o ființă caracterizată printr-un fel de vacuum, de vid, pe care-l „umple” cu „partiturile”, cu rolurile pe care i le oferă dramaturgia, poezia, literatura.

Deoarece mă înscriu în fals față de această opinie despre actor și despre arta actorului, sînt obligat să produc argumente prin care să încerc să probez că este o eroare.

Nu o singură școală sociologică actuală, îndeosebi acelea inspirate, într-o măsură sau alta, de filosofia materialismului istoric, dar nu numai acestea, iau în considerare teatrul, arta actorului, atît pe terenul producerii rolurilor cît și pe acela al relației actor-spectator, drept un posibil cod, „model”, simbol, „simulator” al comportamentului uman, individual și general, al relațiilor interumane, al dinamicii sociale. Se pare, așadar, că arta actorului are un conținut obiectiv, o natură obiectivă, este o necesitate obiectivă, ipoteză care merită a fi examinată.

Funcția, codurilor, modelelor, simbolurilor, a unui „simulator” ori a altuia, care sînt construcții mentale, este să stabilească natura relației dintre natura obiectului, codificat și tehnica producerii acestuia, precum și a relațiilor dintre toate obiectele care pot fi subsumate aceluiași cod.

Nu numai artele, dar și alte activități omenești, utile sau „gratuite”, pot îndeplini această funcție. De pildă, sportul. De la rolurile jucate de sportivi, de antrenori, de arbitri, pînă la relația dintre cei de pe teren și cei din tribune, ori pînă la concentrarea, în unele cazuri, a forțelor și a banilor în puține discipline

și în cîteva cluburi, al cărei rezultat scontat este performanța, sportul poate să ne apară ca un simulator al școlii, al... teatrului, acela de tip „happening”, oricum oferă spectacole, sau al... activităților instituțiilor consacrate exclusiv obținerii de performanțe.

Și familia este un posibil „simulator”, „model”, „cod” al școlii, ori al unității de muncă, atît de tip cooperatist cît și structurate ierarhic, al ierarhiei. Școala, la rîndul ei, este un „simulator” al relațiilor de cooperare-confruntare, al ierarhiei specifice lumii adulților. Profesorul, antrenorul, regizorul, părinții sînt... „managerei” ș.a.m.d.

Teatrul, de pildă, atît pe scenă, în interiorul spectacolului, deci pe terenul producerii rolurilor și al confruntării-cooperării dintre acestea, cît și în planul relației dintre scenă și sală, este un posibil „simulator” al raporturilor de cooperare, care sînt și de confruntare, dintre oameni, deci și al acelor „de putere”, al ierarhiei de toate genurile, școlare, familiale, sociale, politice, al dinamicii acestora, deci și al raporturilor dintre oamenii divizați, în nu puține împrejurări și structuri, pe „scenă” generată a lumii, în „actori” (actanți) și „spectatori”. Cum ar putea arăta, însă, teatrul într-o lume, ai cărei germeni se nasc, de fapt, sub ochii noștri, ai cărei producători îi sîntem, și în care structurile piramidale și relativ fixe, proprii tuturor societăților actuale, vor ceda locul unor structuri nonpiramidale, mozaicate și relativ mobile?

* Fragment din capitolul „A doua excursie printre aporii”, din volumul Nisipuri mișcătoare (Mimesis sau pseudomimesis?), în curs de definitivare.

Pentru a ne apropia, cit de puțin, de fondul problemei, este necesar, în prealabil, să întreprindem o posibilă triplă „inventariere” a artelor.

La un prim posibil, ipotetic, „inventar”, am observa că artele se grupează, în mod obiectiv, în două categorii :

a) acelea realizabile, în principiu, fără unelte, „doar” prin utilizarea „darurilor naturale” ale omului, și

b) acelea realizabile cu unelte, fie acestea artisanale, moștenite de milenii, fie apărute sub incidența revoluției tehnico-științifice.

La un al doilea posibil „inventar”, dacă am imagina, de pildă, un „traseu” între ipoteticul grad maxim de autoreferențialitate (grad zero de referențialitate) și ipoteticul grad maxim de referențialitate (grad zero de autoreferențialitate), deci între antimimesis și mimesis (sau pseudomimesis ?), am observa că artele se grupează, în mod obiectiv, în alte două categorii, în funcție de distanța care le separă sau le apropie de extremele, de polii acestui „traseu”, astfel imaginat. Am observa, în consecința acestui al doilea „inventar”, că artele realizabile, în principiu, fără unelte, de pildă dansul, acela lipsit de po-veste, de anecdotă, de pantomimă, tind să se apropie, desigur că în măsuri diferite, de ipoteticul grad maxim de autoreferențialitate (grad zero de referențialitate), deci de antimimesis, în timp ce artele realizabile cu unelte tind, de asemenea în măsuri diferite, să se apropie de ipoteticul grad maxim de referențialitate (grad zero de autoreferențialitate), deci de mimesis. De această a doua categorie se desparte, în mod paradoxal, arhitectura, iar autoportretul ocupă o poziție cu totul particulară, în timp ce, de prima extremă se îndepărtează, uneori, pantomima.

În sfârșit, la un al treilea posibil, ipotetic, „inventar”, am observa că artele se grupează, în mod obiectiv, și în alte două categorii :

a) acelea al căror produs tinde, chiar pe parcursul expunerii sale ca obiect produs, să dezvăluie, să reproducă procesul producerii obiectului (spectacolele), și

b) acelea al căror produs îl determină pe receptor să „ignore” procesul producerii obiectului produs, de pildă sculptura, deși, chiar și în acest din urmă caz, nu sînt lipsite de interes invitațiile de a privi obiectul, situat în nemiscare și în tăcere, și ca pe un spectacol, în desfășurare, întreprindere, desigur, nu prea lesne de întreprins la nivelul receptării comune.

Din deosebirea dintre artele care reproduc și procesul producerii și acelea care expun „doar” obiectul produs, a decurs, probabil, și confuzia între proces

și obiect, confuzie care a generat ideea că emoția estetică rezultă numai din contemplarea, preluirea, eventual posedarea obiectului.

Or, chiar și într-o discotecă, este evident că una este emoția celor care doar contemplă dansul și alta aceea a celor care efectiv dansează. Cei dintii sînt într-o situație pe care psihiatrui, cu referire la alte împrejurări, o definesc drept de pre-start, în timp ce ceilalți au luat startul.

În concluzia acestor trei ipotetice „inventare”, am putea construi mental un pattern global al artelor, de fapt un „sistem triplu spiralat” al acestora, în funcție de situarea fiecăreia dintre ele :

a) fie printre acelea realizabile, în principiu, fără unelte, fie printre acelea realizabile cu unelte ;

b) în funcție de „locul” pe care îl ocupă fiecare pe „traseul” dintre autoreferențialitate și referențialitate, dintre antimimesis și mimesis, și

c) în funcție de situarea fiecăreia dintre ele, fie printre acelea care reproduc, chiar pe parcursul autoexpunerii, procesul producerii, fie printre acelea care elimină din raza privirii receptorului acest proces.

Putem construi, așadar, mental, un posibil „sistem” al artelor, ale cărui trei „spirale” sînt, simultan, atît paralele cît și interpenetrabile, în acest din urmă caz, precum și, probabil, în nu puține domenii, această interpenetrabilitate transformîndu-se, adeseori, pînă la confundarea reală a celor trei „spirale” într-una singură.

Acestui „sistem” i se poate imagina și un „centru”, și mă grăbesc, anticipînd, să-l definesc drept „centru” natural-cultural. Acest „centru” este, în mod obiectiv, arta actorului, actorul.

În contextul acestor trei posibile, ipotetice, „inventare” ale artelor, este de observat că arta actorului are cîteva caracteristici semnificative.

Originea artei actorului a fost, probabil, o combinație „primitivă” între dans și pantomimă, pe terenul „artelor dionisiace” (Nietzsche), combinație avînd, poate, la rîndul ei, ca izvor, „limbajul” preverbal, „limbajul de acțiune” (Condillac). Deși, în general, spectacolul teatral se situează la intersecția dintre artele realizabile, în principiu, fără unelte, și acelea realizabile cu unelte, este de observat că esența spectacolului teatral este arta actorului, realizabilă, în principiu, fără unelte. Spectacolul teatral poate fi realizat fără text, fără decoruri, fără recuzită, fără reflectoare, dar, în nici un caz, fără actor. Artă actorului, deși e realizabilă, în spectacol, și în relație cu obiectele de pe scenă și din sală, este,

în esența ei, o artă realizabilă, în principiu, fără unelte, fără obiecte.

În al doilea rînd, este adevărat că teatrul nu comunică informații, ne spune povești, teatrul este și vorbire, ieșire din tăcere, convorbire, dialog, confruntare verbală, produce imagini vizuale în mișcare, a devenit, treptat, prin toate acestea, mai degrabă o artă „apolinică” decît „dionisiacă”, apropiată de artele referențiale, mai degrabă de mimesis (sau pseudo-mimesis ?), decît de non- sau anti-mimesis. Abstracție făcînd, deocamdată, de problematica vorbirii pe scenă, e de observat că arta actorului, pe de o parte, nu se rezumă la vorbire, iar pe de altă parte, tinde, nu numai prin vorbire ci și prin mijloace de exprimare nonverbale, atît spre referențialitate cît și simultan, spre autoreferențialitate; esența artei actorului este nu vorbirea, ci... rolul, (care nu exclude, desigur, vorbirea, problemă care necesită, însă, o revenire), deci faptul că e producătoare de roluri, atît pe terenul confruntării și cooperării dintre roluri, pe scenă, cît și pe acela al relației dintre scenă și sală.

În sfîrșit, în al treilea rînd, atît teatrul, cît și ceea ce este esențial în spectacolul teatral, arta actorului, sînt arte care nu elimină din raza privirii receptorului procesul producerii obiectului de artă produs ci, dimpotrivă, cel puțin parțial, dezvăluie, reproduc acest proces al producerii acestui obiect.

Sper că, situînd astfel arta actorului, drept „centru” al ipoteticului „sistem triplu spiralat” al artelor imaginat aici, nu se va considera că „atentez” în vreun fel la... preeminența, absolut obiectivă, a literaturii, de pildă, în cîmpul artelor. De fapt, un observator atent va constata că orice creator de artă este un... actor. Scriitorul, de pildă, poetul, dramaturgul, este un... actor timid, incapabil să se auto-expună, înapt să se „livreze” ne-mediat publicului, și care, astfel, și din cauza acestei „timidități”, se re-transează îndărătul... literei scrise, sau/și îndărătul actorului.

Mai exact spus, pe terenul artelor realizabile cu unelte (și litera scrisă e o unealtă!), al artelor care, la nivelul rezultatului, „ignoră” procesul producerii obiectului de artă, abstracție făcînd aici, de pildă, de tehnici literare ca acelea propuse de Radu Petrescu, în „Jurnalul” său, tehnici, de fapt, utilizate nu de azi, de ieri, sculptorul, de pildă, produce obiectul de artă, ca mito-grafie pe care o „scrie” la nivelul obiectului de el însuși despărțit; nu degeaba îi cerea, probabil, Michelangelo pietrei să învie!; la polul opus, însă, actorul este autor al mito-grafiei pe care o „scrie” la nivelul propriului său eu, retransformînd astfel,

din cauză că „eliberează” vorbirea din scriere, mito-grafia în mito-logie, problemă care necesită o revenire.

Artă actorului poate fi considerată drept un posibil cod al relațiilor interumane, atît pe terenul tehnicii interioare a producerii rolurilor, cît și pe acela al tehnicii exteriorizării, fenomenalizării, expunerii rolurilor produse, deci pe terenul relației dintre scenă și sală, dintre actori și spectatori. Ambele tehnici, pînă la un punct, coincid.

Deși, din motive care țin doar de o necesară sistematizare, ar fi util să examinăm relativ separat, desigur doar sumar, de abia schițat, fiecare dintre aceste două tehnici, faptul că ele, pînă la un punct, coincid, nu-l voi putea evita.

La nivelul receptării comune, sintagma „dintr-o bucată” primește, de regulă, o accepție care ține de morală, de etică. Nu voi utiliza în nici un fel, în cele ce urmează, această sintagmă, în această accepție.

Doar animalele sînt „dintr-o bucată”. Nu există om normal care să fie „dintr-o bucată”, abstracție făcînd, desigur, repet, de contextul etic în care e plasată de obicei această sintagmă. Omul este „animal de-naturat” (Georges Duhamel), deci de la începutul ființării sale ca om este ființă de-dublată; o caracterizare mai puțin „pejorativă” ar fi că e ființă duală, dar mai riguros este să spunem că e ființă de-dublată, ființă naturală și, simultan, culturală. Ființă și... personaj!

Omul nu a devenit însă om decît în angrenajul relațiilor interumane. Odată intrat în acest angrenaj, omul a intrat în diferite roluri, a devenit producător de roluri, s-a autoformat pe sine ca om, astfel, ca autoproducător al rolurilor sale.

Se știe ce sursă inepuizabilă de „roluri” s-a dovedit a fi mitologia, oferite atît creației literare, dramaturgiei, cît și scenei. Să ne amintim, de pildă, de Prometeu, considerat unul dintre primii răzvrățiți împotriva tiraniei, „cel dintîi sînt și martir al umanității” (Marx). Această ofertă a fost și rămîne posibilă deoarece miturile, legendele au un, probabil, real, și, deși pierdut, totuși, paradoxal peren, fond social-istoric.

Dar, să ne amintim, de pildă, și de legenda adamită. Cei care au redactat-o au realizat că Adam, de unul singur, n-ar fi intrat în nici un rol. Doar în relația cu cel care l-a „creat”, precum și în triada cu Eva și cu șarpele, a intrat el în rolul „celui dintîi om” care a aspirat la „fructul oprit”, pe care, la îndemnul „demonului cunoașterii”, l-a și „gustat”. apoi în rolul atît de banal al soțului, pentru ca, însă, imediat, să intre în rolul și atît de dramatic al izgonirii din „rai”.

apoi în cel de homo faber, nevoită să-și „cîștige piinea cu sudoarea frunții”, cum i s-a poruncit, apoi în cel de părinte, ba chiar în acela de tată al unui fiu fratricid. Ce roluri, ce piesă de teatru extraordinară!

Cît despre „creator”, de-ar fi rămas singur, nici „el” n-ar fi intrat în nici un fel de rol. Doar „cercindu-l” pe Adam, și doar pentru că nu oamenii sînt după chipul și asemănarea zeilor, ci, dimpotrivă, zeii sînt imaginați după chipul și asemănarea oamenilor, a avut „el” cui să-i poruncească, inițiind astfel ierarhia, adevăratul teren al rolurilor, al apariției și dinamicii acestora. Ce altă piesă extraordinară!

Abstracție făcînd de împrejurările istorice ale redactării legendei adamite, se poate observa că cei ce au redactat-o l-au imaginat pe „creator” ca pe o ființă numai culturală, deci, în ordinea naturii, o aporie absolută, adică o imposibilitate. Poate că ființa culturală absolută „dorea” să fie ea însăși singurul „actor”, „rezumîndu-i” pe Adam și pe („sora” inițială sau soția acestuia?), Eva, la „rolul” continuu de „spectatori”. Dar, „piesa” nu putea să continue. Ființa culturală absolută s-ar fi transformat în statuie eternă, iar cei doi în privitori încremenți astfel o dată pentru totdeauna. Or, Adam a refuzat să fie perpetuu spectator, a hotărît să fie și... actor. Această „primă” răzvrătire omenească a devenit astfel și una dintre „primele” „piese de teatru” (mă refer, aici, desigur, doar la cultura mitologică ivită în estul bazinului mediteranean), iar această „piesă de teatru” a propus astfel și tema care e perpetuă atît în contextul relațiilor interumane cît și al teatrului, relația actor-spectator. Dar, și din acest punct de vedere, și la modul cel mai teoretic posibil, religiile politeiste par a fi fost, cel puțin în principiu, mai „democratice” decît monoteismul; dintre atîția zei, omul își putea „alege” pe cei care-i conveneau (Cioran).

Dacă ne gîndim la atît de frumoasele și de celebre legende și balade românești, care au, aproape sigur, și ele, și un fond social-istoric real, cum sînt, de pildă, „Miorița” sau „Mesterul Manole”, conținutul lor conflictual, dramatic, chiar tragic, deci teatral, apare într-atît cu puterea evidenței, încît nu numai că această problemă a fost îndelung și temeinic comentată, dar ele inesele au oferit, nu o dată, teme unor dramatizări, sau unor piese de sine stătătoare, care au prilejuit numeroase spectacole teatrale. „Mesterul Manole”, de pildă, este o baladă care ar putea fi considerată ca simbol estetic al tranziției de la un ritual funerar la altul, dar, mai degrabă, ca simbol estetic al primelor forme de eta-

lizare a populației românești dintre Carpați și Dunăre, etatizare concretizată în ridicarea unui prim edificiu de tip urban, monumental, nerural. Dacă nu cumva este vorba de două straturi simbolice, primul mai vechi decît al doilea, acesta incorporîndu-l pe cel dintîi.

Nici n-aș avea cum, dar cred că nu e necesar nici măcar să sugerez aici ceteren a fost și rămîne istoria pentru producerea cîtor roluri — și cît de felurite! — ca și pentru relația actori-spectatori, pentru modificarea termenilor acesteia în contrariul lor, cît de prielnice au fost marile evenimente, războaiele, revoluțiile, „urcării” celor din „sală” pe „scena” istoriei. Nu degeaba spunea, în vremea lui, un Napoleon, că fiecare soldat poartă în ranită bastonul de mareșal!

„Coborînd”, totuși, din ordinea legendei în aceea a lumii, e de observat că, în democrațiile reprezentative, cetățeanul poate acționa ca „actor”, deci ca alegător, periodic sau întîmplător, pe o rază mai mare sau mai mică de acțiune, și cu o intensitate mai mică sau mai mare a rolului astfel jucat, în funcție și de dimensiunile „scenei” pe care își joacă rolul. De pildă, în colectivul lui de muncă restrîns, rolul lui, ca alegător cît și în luarea deciziilor, e mai intens, în timp ce în întreaga ramură economică de care aparține acel colectiv, rolul lui, individual, e mai „subțire”, mai estompat.

În trecuttele regimuri fasciste, hitleriste, „actorul” era, de regulă, unul singur, Hitler sau Mussolini, eventual și alți cițiva, cu roluri oricum secundare, în timp ce toți ceilalți oameni erau „spectatori”. De aceea, de fapt, pînă la urmă, cînd fanatizarea multîmilor și-a epuizat forța propulsivă, „piesa” nici n-a putut continua la infinit, căci unicul „actor” se transformase în statuie „eternă”, iar privitorii încremeniseră în condiția de privitori „eterni”, cuprinși, în cele din urmă, de stereotipie, de lehamite, de profundă apatie. Aici, de altfel, apare, în adevărul ei, și problema adevărului. Adevărul devine adevăr cînd e public, cînd, deci, se „desfășoară” (Marx). Adevărul mut, nepublic, cînd statuia își mai imaginează doar că e privită, iar spectatorii sînt orbi și muți, nu e (sau nu mai e). Și din această cauză, a sunat ultimul ceas al fascismului, al hitlerismului, prăbușit într-un sinistru apocalips al atîtor popoare. Deoarece, viața nu se desfășoară normal decît dacă oamenii o trăiesc, adică numai dacă ei o determină, nu cînd ea, viața, îi „trăiește” pe oameni.

De altfel, nu puține opere literare, (de pildă din literatura lui Victor Hugo, Dostoievski, Shakespeare) ne-au adus măr-

turii că, pină și în închisori, nu e nici în interesul gardianului să fie doar el „actorul” perpetuu, iar deținutul „spectatorul” ireductibil, ci, dimpotrivă, este chiar în interesul omeneșc al gardianului, ca și al re-educării deținutului, ca și acesta să mai spună cîte ceva, chiar ceva neconform, să devină, cel puțin cîteodată, co-„actor”, (altfel, ce plictiseală generală !).

Dar, chiar și în condițiile „democrației” reprezentative”, adeseori oamenii devin „spectatori” de un fel foarte ciudat, care nici nu mai știu la ce „piesă” „au cumpărat bilet”, ce „spectacol” vîd ; „... misterul — iată natura birocrăției” (Marx).

Cu totul alta e, însă, situația pe terenul democrațiilor directe ori pe acela al sintezelor actual-possibile între democrația reprezentativă și aceea directă, al democrației socialiste.

Dacă aș scrie, să zicem, o piesă consacrată muncii producătorilor socialiști ai bunurilor materiale, aș plasa, poate, acțiunea în trei colective de muncă (centrale industriale, întreprinderi ori secții), dintre care unul este rentabil, al doilea este încă nerentabil, deoarece mi-aș imagina că e vorba de o capacitate de producție recent pusă în funcțiune, iar al treilea este tot nerentabil, dar de prea multă vreme, și în mod nejustificat din punct de vedere economic.

Personajele care i-ar simboliza pe cei din primul colectiv, cel rentabil, ar avea, cred, tot dreptul să afirme că asigură atît autofinanțarea integrală a propriilor locuri de muncă, deci că sînt coproprietari socialiști integrali, deplină, că își „joacă”, așadar, cu măiestrie, atît „rolul” de producători socialiști cit și pe acela de coproprietari socialiști, dar și că tot ei îi finanțează, îi creditează, parțial, și pe ceilalți, atît pe cei ce sînt încă nerentabili pentru că noua capacitate încă nu produce la parametri proiectați, cit și pe cei care, muncind în al treilea colectiv, își „joacă” fără măiestrie, fără suficientă competență și suficientă sirguință, „rolurile” lor de producători socialiști și de coproprietari socialiști, ei autocreditîndu-se doar parțial și neproducînd beneficii, ci lucrînd în pierdere. Se înțelege de la sine că nu pot acorda altora credite acele activități economice care sînt nerentabile, care solicită ele însele credite. Primii, așadar, ar avea, cred, dreptate dacă ar afirma că celelalte două capacități de producție sînt „părți” ale coproprietății socialiste (încă) grevate de datorii, deci (încă) ipotecate. Și, în consecință, ei, aceste personaje simbolice ale activităților economice rentabile, ar avea, cred, dreptate să propună, nu rambursarea creditelor care trebuie reutilizate în reproducția

simplă a ceea ce a fost, în perioada precedentă, reproducție lărgită, precum și în noua etapă, superioară, a reproducției lărgite intensive, ci, deoarece creditele, pe care ei și nu altcineva le acordă celorlalți, sînt ceea ce sînt, nu numai o formă de intrajutorare tovarășească, ci și împrumuturi, ar avea, deci, dreptate să propună ca să primească, să li se ramburseze dobinda la aceste împrumuturi, la aceste credite, dobîndă care să fie achitată, pe cit posibil direct de către debitori și să le fie consemnată în înscrisuri individuale, așa cum e retribuiția pe statele de retribuții. Acesta ar fi un semnal material, recepționabil prin simțuri, și nu abstract, identic deci în conținut și ca exteriorizare cu acelea care îi conving îndubitabil pe producători că sînt producători și că beneficiază de pe urma muncii lor, un semnal care, material fiind, le-ar explicita pină la capăt producătorilor socialiști calitatea esențială pe care au dobîndit-o în consecința revoluției socialiste, aceea de coproprietari socialiști, contribuind astfel la eficientizarea, deci la consolidarea proprietății socialiste. Un astfel de semnal ar spori motivațiile interioare pozitive ale investitorilor socialiști reali, ale celor ce se manifestă pozitiv prin muncă pe terenul activităților economice rentabile și i-ar determina pe debitori să muncească în așa fel încît să devină și ei cit mai repede rentabili, să se elibereze de debite, de ipotecă, deoarece ar acționa permanent sub presiunea nemediată, directă, a creditorilor reali, a investitorilor socialiști, colectivi, reali ; totodată, ar crea condițiile stabilirii, în acele colective de muncă astfel imaginate, a unor raporturi corecte din punct de vedere socialist între coproprietarii socialiști, producătorii proprietății socialiste obținute prin muncă și administratorii coproprietății, între organele alese ale puterii muncitorești și organele administrative numite, primele fiind supraordonate și nu subordonate celorlalte. Acestea din urmă fiindu-le primelor cel mult parteneri. Cu alte cuvinte, personajele avînd o conștiință înaintată ale acestor posibile piese ar împărtăși opinia lui Lenin potrivit căreia controlul prin bancă, o activitate exhaustivă de tip bancar în serviciul coproprietarilor socialiști, „reprezintă deja nouă zecimi din aparatul socialist” (Opere, ediția în lb. rusă, vol. 26, p. 101). Căci, supunîndu-se, desigur, legislației și dispozițiilor administrative, teritoriul economiei „ascultă”, în mod obiectiv și înaintea de orice, de activul sru de pasivul conturilor pe care le au colectivele de muncă în bancă, pentru : autofinanțare ; pentru finanțarea fondului de acumulare, de dezvoltare al

altor activități economice, acelea care solicită credite; pentru finanțarea, cu titlu nerambursabil, a serviciilor publice care se difuzează fără plată întregii populații. Veniturile celor ce produc mărfuri și servicii rentabile ar reflecta nu numai contribuția prin muncă la autofinanțare dar și aceea la finanțarea (creditarea) parțială a celor care (încă) nu produc mărfuri și servicii rentabile. Teza, formulată prioritar de secretarul general al partidului nostru, potrivit căreia, în condițiile proprietății socialiste, producătorii bunurilor și serviciilor care se difuzează cu plată sint, simultan, și beneficiari ai muncii lor și **coproprietari socialiști ai proprietății socialiste** (subl. n.) este nu numai incontestabil adevărată, dar este și atât de importantă, fundamentală, încât necesită să fie mereu și mereu aprofundată, pusă continuu în desfășurare practică, deoarece numai aplicarea ei pînă la ultimele consecințe posibile asigură, pe terenul economiei, autoproducerea omului din om. Pentru că doar transformarea omului muncii din „spectator” în „co-actor” pe terenul administrării proprietății socialiste, al banului public, atât în domeniul proprietății naționale naturale și culturale moștenite de popor, ca legatar al propriei sale istorii și în limitele granițelor naționale, cît și pe terenul proprietății socialiste obținute prin muncă, al artei-fex-ului socializat, al schimburilor socializate obținute prin muncă între om și natură, îl eliberează pe omul muncii din situația de administrat perpetuu și îl conferă, pe terenul practic real, demnitatea de coproprietar socialist, transformă mentalitatea proprie muncii salariate în mentalitatea proprie omului care, fiind coproprietar socialist real, și-a dobîndit libertatea și egalitatea. Pe acest teren, ar miși mugurii societății viitorului, în care oamenii vor fi „alternativ, guvernanți și guvernați” (Aristotel, *Politica*), în care „guvernarea oamenilor” va ceda locul „administrării lucrurilor” (Engels), ai societății comuniste care, potrivit lui Marx, este „însăși mișcarea naturală a societății”. Cam acestea ar fi tema și ideile unei posibile piese despre producătorii socialiști ai bunurilor materiale, pe care, cîndva, aș încerca, poate, să o scriu, cu condiția, desigur, să cunosc cît se poate de exact mediile respective, ca surse de inspirație. Cred că și arta cuvîntului poate contribui la edificarea conștiințelor în direcția consolidării proprietății socialiste, potrivit dialecticii interne a acesteia.

Cît despre familie, „celula de bază a societății”, ce scenă!, ce teren al atîtor „piese de teatru”, al atîtor roluri ale relațiilor de cooperare-confruntare, al re-

lației actor-spectator și al răsturnării pozițiilor în interiorul acestei relații, între soți, între părinți și copii, între copii și părinți, între frați și surori, între „neamuri” ș.a.m.d. Viața familiei se desfășoară, în principiu, între patru pereți. Dar, cînd devine „spectacol”, cînd intră, de pildă, în „gura lumii”, al patrulea perețe dispăre, ca la teatru!, ba chiar „scena” devine scenă „en rond”, deschisă circular, situată în centrul „sălii”!

Imaginile atât de cunoscute, ivite de sub pana unui Calderon, unui Shakespeare, unui Eminescu, despre „teatrul lumii”, „lumea ca o scenă”, „lumea ca teatru”, conțin prea mult adevăr, sint prea aproape de ceea ce se cheamă o definire precisă, întru totul adecvată realului, încît să poată fi considerate doar roade ale imaginației. Dimpotrivă, toate domeniile amintite aici, cel legendar-istoric, istoric, economic, social, politic, familial etc. se constituie ca un fond obiectiv, ca însăși natura obiectivă a artei teatrului, a artei actorului.

Situațiile care dovedesc **omniprezența relației teatrale actor-spectator în viața oamenilor** pot fi numărate în infinit. Exemplele oferite sînt, cred, suficiente. Să mai amintesc de război, cînd milioane de oameni devin, de o parte și de alta, „actori”, eroici și nefericiți actori, să mai amintesc de front ca de un „teatru de luptă” sau de „jocurile” statelor majore? Cred că e de ajuns...

Luarea în considerare a artei actorului drept posibil cod, posibil „simulator” al producerii și expunerii rolurilor pe terenul relațiilor generale interumane de cooperare-confruntare, pe terenul „relației actor-spectator”, nu epuizează, însă, și problematica tehnicii interioare a producerii rolurilor ca atare.

Fiind „dintr-o bucată”, animalele, chiar cele mai evoluat, nu produc nicio dată, spontan, cu excepția celor dresate la circ, iar, în acest caz, nici nu poate fi vorba de spontaneitate, noi roluri în afara acelor, permanente, de neschimbat, corespunzătoare propriei lor naturi naturale.

Doar omul, ca ființă de-dublată, deci ființă simultan natural-culturală, este și unica ființă producătoare permanentă de noi roluri, unica ființă capabilă de auto-metamorfozare conștientă, în afara metamorfozelor la care e și el supus ca ființă și naturală, capabilă de eliberare de sine, spre împlinire, ce-l drept, mereu aporetică, de sine, unica ființă proteică.

În acest context, arta actorului nu e pre-făcătoare, ci făcere, metamorfozare a personajului scris pe orizontală, pe coala plană a hîrtiei, „făcut” din litere, în persoană holistică, potrivit unei tehnici pe care am putea-o numi a bio-holografiei,

dacă, în acest cuvânt compus, situația termenului de „grafie” între ghilimele, deci dacă ținem seama și de faptul că actorul eliberează vorbirea ca rostire din „închisoarea” grafiei, problemă care necesită însă o revenire.

Astfel că, arta actorului poate fi luată în considerare nu numai drept un posibil cod, posibil „simulator”, al practicii relației general-umane „actor-spectator”, dar și codul tehnicii individual-umane și social-umane producătoare de roluri, cod ireductibil la orice alt semnificat decît acestea.

De altfel, în timp ce arta actorului se situează, obiectiv, la „intersecția” dintre om ca ființă naturală și om ca ființă culturală, cu precizarea că vorbirea nu e un „dar natural”, toate artele, deci și arta actorului, îl determină pe om ca ființă estetică. Iar omul, ca ființă estetică, se situează, obiectiv, la „intersecția” dintre om ca homo faber și om ca homo sapiens, astfel că omul ca ființă estetică acționează sub presiunea simultană, de cooperare dar și opusă, a acestor condiții ale sale extreme. Este greu de precizat dacă omul ca ființă estetică se află într-o relație mai intimă cu el însuși ca homo faber decît cu el însuși ca homo sapiens. Totuși, ne putem aminti aici că artele au fost, la „origini”, „dionisiace”, și că, sub presiunea omului ca homo sapiens, au devenit și „apolinice”, referențiale. Ne putem aminti de ipoteza lui Tudor Vianu că, „la început”, toate manifestările omului erau „mai mult sau mai puțin artistice”, ceea ce ar putea însemna și că oamenii, grupurile de oameni, ca actori, își erau lor înșile și spectatori, fenomen pe care îl putem înțeli și azi, în nu puține comunități, mai ales în acelea încă rurale, dar nu numai, și cu diferite prilejuri, precum și de definiția aceluiași că „artele sînt forma perfectă a tehnosferei”, ceea ce ne conduce gîndul către o relație mai intimă a omului ca ființă estetică cu omul ca homo faber decît cu omul ca homo sapiens.

Totodată, în sprijinul acestei din urmă ipoteze, ne mai putem aminti și că, în timp ce opera de artă, ca rezultat al „cenzurii” exercitate de intelect la adresa imaginarului ca și al aceleia exercitate de imaginar la adresa intelectului, este mimesis (sau, mai degrabă pseudomimesis), arta-sau-ceea-ce-este-artă-în-opera de artă, arta ca necesitate a praxis-ului artistic, deci ca esență a operei de artă, situîndu-se astfel, în calitate de esență, în desăvîrșita ei neîntruchipare, este antimimesis, tînde spre gradul zero de referențialitate, precum și de fapt, nu mai puțin semnificativ pe terenul aceleiași ipoteze, că atitea arte oferă obiectul produs și ca reproducînd procesul producerii.

În acest context, probabil că toate artele ar putea fi luate în considerare drept coduri, nu atît ale cunoașterii, fie aceasta „cunoaștere artistică”, cît mai degrabă drept coduri ale praxis-ului uman, ale practicii individual-umane și general-umane, ireductibile la orice alt semnificat, ipoteză care necesită, însă, o examinare, amănunțită, altundeva.

Cît despre faptul că arta actorului, inclusiv componenta ei care e relația actor-spectator, chiar se și situează, în mod obiectiv, în „centrul” acelu „sistem triplu spiralat” al artelor imaginat aici, această situație decurge din „natura” omului ca om, ca „animal de-naturat”, ca ființă simultan natural-culturală. Dedublarea nu este, aici, ipocrizie, ci este ipostaza fundamentală a ființei natural-culturale care e omul, e generală și pozitivă. Dedublarea duce la schizofrenie doar cînd omul e actor absolut, perpetuu, sau cînd e spectator absolut, perpetuu.

Dar, ca ființă producătoare a propriilor sale roluri, omul le este acestora și „terren”, „spațiu” de desfășurare. Or, dacă omul ar produce mereu propriile sale roluri noi, fără să le „facă loc”, fără să elimine rolurile vechi, ori cel puțin o parte a acestora, presiunea astfel produsă asupra lui ar deveni insuportabilă, deoarece, în timp ce capacitatea lui de a produce mereu roluri noi este nelimitată, capacitatea lui ca „spațiu” de desfășurare a acestor roluri, al coexistenței rolurilor vechi cu acelea noi, e limitată.

Un caz extrem, poate că și aflat sub incidența psihiatriei, al tensiunii dintre rolurile vechi și cele la care omul aspiră, este Toulouse-Lautrec. Propriul lui „in-put” îl informa că e un monstru, un pitic monstruos, cu picioare boante, rezultat al unui accident soldat cu o paralizie, și că, deci, nici o femeie nu-l va iubi vreodată cu adevărat. Și el desena femeie, picioarele femeilor, dansatoare, picioarele dansatoarelor dansînd, aflat în imposibilitatea de a-și asuma practic real un rol nou, de a se elibera pe sine din închisoarea invalidității, spre a se împlini pe sine ca om normal, ca bărbat normal, imposibilitate astfel sublimată, devenită, într-un fel, pînă la un punct, suportabilă, totuși, iluzoriu suportabilă.

Și atunci, la acest „capăt”, celui care privește aceste desene, emoția estetică îi, în sfîrșit, apare ca... o tristețe, vecină cu plînsul, deghizată deci ca emoție general omenească.

Receptorului care doar contemplă, celui aflat mereu în situația de spectator, de privitor, de „pre-start”, emoția estetică nu-i apare niciodată materializată ca ea însăși, ci numai deghizată în emoție general omenească (ris, plîns, încîntare, oroare, admirație, dezgust, spaimă, compasiune, extaz, reverie ș.a.m.d.).

Dar el, Lautrec, mai avusese de îndurat o tensiune. Era ultimul descendent, fără urmași posibili, al unei nobile familii, rude cu regi ai Franței, călăreți și vânători fără pereche, războinici glorioși. Tatăl lui, însă, deși era tot un călăreț și un vânător strănic, nu mai avea în persoana lui nimic eroic, era un filifizon bogat, afemeiat, petrecăreț, superficial. Or, infirmul avea, așadar, de făurit și de trăit propriul său eroism, propria sa viață eroică. Nu războindu-se în cruciade, ca strămoșii lui, ci... desenând și pictând. Acesta a fost rolul nou pe care și l-a inventat, și l-a asumat, și l-a trăit, rol eroic. A pictat capodopere și, din acest punct de vedere, viața lui a fost o capodoperă. Desenele și picturile lui Lautrec nu sînt numai sublimare iluzorie, ci și eliberare a lui de sine pentru împlinirea de sine, pentru asumarea noului rol, faptă care i-a desăvîrșit sinele.

Ne mai putem aminti și de un alt infirm, paralizat în urma unei poliomielite, și, care, și el, în alt plan, și-a împlinit viața ca o mare personalitate, F.D. Roosevelt.

Nu întîmplător am amintit aici aceste cazuri extreme ale complexului raport dintre rolurile vechi și cele noi.

Fiecare om, oricît de normal ar fi ori ar părea că este, e, de fapt, mai mult sau mai puțin, un „infirm” față de ceea ce ar putea fi, dacă rămîne cantonat și conturat imuabil în rolurile vechi pe care le-a moștenit și le-a trăit, înapoi să mai producă și să-și asume noile roluri.

Deși, gîndindu-ne la fiecare om, e bine să ne amintim că nimeni nu poate fi deplin la înălțimea intențiilor sale celor mai pozitive, precum și că nimeni nu este chiar ce crede el însuși despre sine că este. După cum, mai cu seamă, nu trebuie să ne imaginăm că oricare muncă, de pildă producția de serie, munca la bandă rulantă, ar putea fi, în acest sens, mîntuitoare.

În acest context, este, poate, util, să pomenim aici și cazul altui om acesta deloc situat sub incidența psihiatriei, dimpotrivă, al unui om normal, perfect sănătos, capabil să se elibereze practic real de vechile roluri și să-și asume practic real noile sale roluri, cel care a fost Aurel Vlaicu, descendent al unei familii de țărani probabil analfabeți, ajuns însă la studii tehnice prin apusul Europei și unul dintre cei mai glorioși inventatori ai avionului, „mîntuindu-se”, eliberîndu-se astfel de sine, prin împlinirea de sine, transformîndu-și astfel, și el, viața, într-o capodoperă.

O societate „reorganizată potrivit legilor frumosului” (Marx) va fi, ar putea fi aceea ale cărei structuri vor fi devenit conținutul real obiectiv, perpetuu, al unei posibile eliberări generale de „infirmi-

tatea” cantonării imuabile în vechile roluri și a inaptitudinii producerii și asumării noilor roluri, conținut obiectiv a cărui semnificație nu va fi alta decît aceea că libertatea însăși, ca și egalitatea, democrația deplină, așadar, vor fi detectabile prin faptul că omul se va situa, simultan și alternativ, în ipostazele de „actor” și de „spectator”, mai mult, că „spectatorul” poate fi și „co-actor”, „co-autor”.

Dar, în relația actor-spectator propriuzisă, aceea din teatru, dintre scenă și sală, spectatorul poate deveni „co-actor”, „co-autor”? În timp ce pe scenă, actorul a luat startul, spectatorul nu rămîne cantonat, imuabil în fotoliul său, în starea de pre-start?

Dacă artele n-au apărut ca rod al hăzardului, atunci toate artele, deci și arta actorului, au, fiecare, un conținut obiectiv, o natură obiectivă. Sensul demersului aici prezentat n-a fost și nu este altul decît acela de a detecta cîteva dintre caracteristicile acestei naturi obiective a artei actorului.

Artă actorului este „centrul” aceluși posibil „sistem triplu spiralat” al artelor, imaginat aici, deoarece actorul este, înainte de orice, o ființă umană, deci o ființă simultan natural-culturală. Luată în considerare și ca artă a celui care dansează, ori și a mimului, artă actorului este, în principiu, unica artă realizabilă fără nici o unealtă despărțită de om, unica artă care, din această cauză, activează nemijlocit, ca artă, complexul rațional-senzorial care e omul. În consecință, tendința spre renașterea actorului ca actor total, stăpîn și pe mimică, și pe gest, și pe verb, care și cîntă și dansează, nu este o tendință oarecare ci, dimpotrivă, se situează pe făgașul principal al artei actorului. Pe această direcție, arta actorului eliberează și tehnicile comportamentului individual uman al ieșirii din nemișcare în mișcare.

Ca artă a producerii obiectului produs, simultan cu re-producerea procesului de producere a acestuia, obiect care, în acest caz, nu e nimic altceva decît ea însăși materializată ca atare, arta actorului activează toate simțurile omului, sub veghea fertilizatoare, umanizatoare, a rațiunii.

Actorul nu se „deghizează”, nu se „înstrăinează” de sine în obiectul de el însuși despărțit, ci este, repet, autor al unei mito-grafii, pe care o „scrie” la nivelul propriului său eu.

În această calitate, arta actorului eliberează nu numai mișcarea din nemișcare, dar și vorbirea ca rostire din tăcere, din solilocvii, pe terenul convorbirii, dialogului, confruntării verbale. Totodată, eliberează vorbirea ca rostire din „închi-

soarea" grafiei. Și, pentru că dramaturgia este, prin natura ei obiectivă, oralitate pierdută consemnată în scris, arta actorului, eliberând vorbirea ca rostire și din tăcerea impusă de grafie, retransformă mitografia în mitologie, literatura scrisă în literatură orală. Unul dintre indiciile acestei retro-metamorfoze este și acela că actorul bun nu-și rostește niciodată replicile ca și cum le-ar fi învățat dinainte, pe de rost, ci ca și cum îi vin „aluncii” în minte, ca și cum replicile se constituie „pe loc”, ca vorbire, în funcție de situație, de replicile partenerilor etc. Altul ar fi că nu puține replici scrise de marii scriitori și spuse de mari actori circulă deja, de multă vreme, din gură în gură, ca în... folclor. Problema necesită, însă, o examinare temeinică, imposibil de realizat aici.

Cele mai importante trăsături ale artei actorului sînt însă acelea care o definesc drept posibilul cod, posibilul simulator al omniprezenței relației actor-spectator în totalitatea relațiilor interumane, precum și al tehnicii producerii rolurilor, al tehnicii individual-umane și general-umane ale eliberării de vechile roluri și ale producerii și asumării noilor roluri, cod ireductibil la orice alt semnificat decât acestea două, care, pînă la un punct, coincid într-un unic semnificat.

Artă actorului poate fi acest cod, de-oarece, fiind mito-grafie „scrisă” de actor la nivelul propriului eu, se situează în mod obiectiv atît la „intersecția” dintre om ca ființă naturală și om ca ființă culturală, cît și la „aceea” dintre om ca homo faber și om ca homo sapiens.

Dacă ne referim la relația actor-spectator atît ca la semnificatul cît și ca la semnificantul artei actorului, se înțelege că semnificatul, extraestetic, cultural („relația actor-spectator” în lumea omului), nu e întru totul același lucru cu semnificantul (relația actor-spectator, aceea din teatru, dintre scenă și sală), al cărui semnificat propriu, specific, de ultimă instanță, a cărui esență este arta — sau cea ce este artă — în opera de artă, în spectacol.

De fapt, „tot” ce se poate spune despre relația dintre opera de artă, artă și realitate, este că, desi artele, pe terenul obiectivării lor ca opere de artă și ca fapte de artă, sînt, în „arhitectura” proprie fiecăreia dintre ele, „corelate” cu diferitele concretizări ale „arhitecturii” relațiilor interumane, opera de artă și faptul de artă, sînt, în esența lor, „imitare” a artei, „mimesis” al artei*).

*) A se vedea, eventual, și articolul „Scurtă excursie printre aponii”, „Contemporanul” din 31 martie, 7 și 14 aprilie 1989.

Poate că, aici, este util să ne amintim de un gînd al lui Paul Zarifopol și anume acela că științele exacte, ca și legea, ca și religia, cînd e acceptată cu credință, ca și tehnica, au „caracter de autoritate”. Într-adevăr, chiar dacă, prin absurd, cum observa un mare englez, la un referendum democratic totîi ar vota în favoarea sistemului geocentric al lui Ptolemeu, aceasta m-ar schimba nici o iotă din adevărea la realitate a sistemului heliocentric descoperit de Copernic și Galilei. Nici un vot împotriva, majoritar sau chiar unanim, nu poate schimba adevărea la realitate, în anumite limite, stabilite de matematică și de fizică, a formulei : $1+1=2$.

În schimb, arta, artele, praxis-ul artistic par a nu avea acest „caracter de autoritate”, ele propun, mai degrabă, un pact liber consimțit, un contract spiritual liber acceptat între ambele părți, între emițător și destinatar, între actor și spectator. Așa să fie, oare? Cum să nu fie așa cînd spectatorul privește, dacă vrea, obiectul de artă sau emisiunea de la televiziune, citește, devenit cititor, dacă vrea, un roman sau altul, cumpără, dacă vrea, cel puțin în principiu, bilete de intrare la teatru, la cinematograful ori la expoziții, pe care le poate folosi tot numai dacă vrea, în timp ce, în societate, inclusiv pe terenul raporturilor de cooperare-confruntare, el a intrat și este „acolo”, fie că vrea, fie că nu, căci doar nu a ales el să se nască, nici cînd, nici unde să se nască!

Totuși, este acest „dacă vrea” un act total liber? Poate evita omul, total, determinismul social pe terenul frecvențării artei? Nu merge omul la un spectacol și pentru că a auzit, pentru că i s-a spus că e un spectacol bun, deci poate că va fi și plăcut, și interesant, chiar și... onorabil să-l vadă, nu este el, spectatorul, astfel, „înainte-modelat”? Și nu însuși teatrul, de mii de ani, se auto-situează la înălțimea unei catedre, ori chiar a unui amvon, de la care oficiază actorul, deci și autorul înstrăinat de sine însuși în persoana actorului, ca un „predicator”, ori ca un... „profesor”, în timp ce publicul, care, de fapt, e atît de orgolios, se așază cuminte, disciplinat, în băncile „elevilor”, și așteaptă... să fie educat!, deși, poate, că la final, acești „elevi” îi ocărăsc pe „profesori” pentru că... nu i-au „educat” bine, ori așa cum se așteptau ei, „elevii”, să fie „educați” !!! E de observat, așadar, că și în relația „pur” teatrală dintre actori și spectatori, aceea din teatru, dintre scenă și sală, nu lipsește un element cel puțin al celui „caracter de autoritate” despre care vorbea Zarifopol, mai exact spus, nu lipsește un element cel puțin al relațiilor de ierarhie proprii lumii din afara tea-

trului, relații pe care nu puțin sociologi le-ar numi și „relații de putere”. Căci și artei i se polivește afirmația că „nu numai consumul determină producția, dar și producția determină consumul” (Marx).

Să fie însă chiar atât de imuabilă condiția de actor și chiar atât de imuabilă condiția de spectator? Să fie relația actor-spectator o relație numai univocă, spectatorul să fie obligat în infinit să privească la scenă doar de „jos” în „sus”, să nu fie posibil nici un feed-back?

Sînt bine cunoscute numeroasele tentative regizorale și actoricești de a reinvia „commedia dell'arte”, ori de a favoriza spectacolele la care spectatorii sînt invitați, oricît de stînjeniți ar fi, să participe și ei ca actori, sau spectacolele de tipul improvizatiilor, al happening-ului, fără text scris etc., tentative concepute și ca procedee de „democratizare” a artei. Nu mă voi referi la ele, nu pentru că nu cred c-ar putea constitui una dintre promisiunile de viitor ale teatrului, ci, pentru că, deși, așa cum spuneam, eliberînd vorbirea din tăcerea impusă de grafie, actorul re-metamorfizează mito-grafia în mito-logie, teatrul nu se poate întoarce în totalitate la cultura nealfabetizată, (cultură care nu e deloc minoră, înăpătată, primitivă!), la pantomimă, de pildă, ori la literatura orală, născută fie ad-hoc, spontan, fie premeditat, teatrul e obligat, în mod obiectiv, să continue să trăiască în condițiile dominate de cultura alfabetizată, de litera scrisă. Problema este, așadar, aceea dacă, în condițiile dominate de cultura alfabetizată, de litera scrisă, mai e posibil vreun feed-back din partea spectatorului, în afară de acela de a ieși din sală dacă nu-i place spectacolul?

Sînt cunoscute relatările despre acele tentative de modernizare a însuși învățămîntului, despre acele școli moderne, în care se încearcă a se obține nu numai participarea activă a elevilor ca elevi la procesul de învățămînt, dar se încearcă pînă și transformarea, cel puțin vremelnică, din cînd în cînd, la o oră sau alta, la o materie sau alta, a elevului în co-profesor ori chiar în profesor. Elevul urcă din bancă la catedră.

De fapt, receptorul-contemplator este, în stare embrionară, totuși este co-autor încă din stadiul redactării textului de către emițător, chiar dacă emițătorul nu-l cunoaște deloc, ba mai mult, acest pro-

ces se intensifică dacă între emițător și destinatar se interpune și un alt auditoriu. Pînă și o telegramă către un prieten nu poate fi redactată în termenii „slobozi” în care, de pildă, cel ce redactează telegrama vorbește de obicei cu prietenul său, cu destinatarul, deoarece între ei doi se interpune un alt auditor, un prim receptor, telegrafista!, care nu i-ar înțelege și nu i-ar accepta un text neconform. Emițătorul trebuie să se gîndească nu numai la prietenul său, destinatarul de ultimă instanță, ci și la telegrafistă. Telegrafista participă, așadar, fără să realizeze, la redactarea telegramei. De fapt, astfel se nasc și funcționează orice conveniențe, orice convenții, orice tabu. Atît emițătorul cit și receptorul de ultimă instanță sînt înainte modelați de posibilul receptor-intermediar, chiar inauzibil și invizibil acesta, dar purtător și paznic al tabu-ului.

Dar, cine este „telegrafista”, cine este acest receptor-intermediar între actori și fiecare spectator? Foarte simplu, acesta este totalitatea spectatorilor, „colectivul” ad-hoc al spectatorilor. Să fie, așadar, unica reacție posibilă, doar aceea a acceptării, chiar tacite, a tabu-urilor al căror „prizonier”, fiind „înainte-modelat”, le este „colectivul” ad-hoc al spectatorilor? Dar, dacă, dimpotrivă, acest „colectiv” ad-hoc al spectatorilor nu este „prizonier” în totalitate al vreunui tabu, dimpotrivă este compus, în totalitate, ori parțial, și din spectatori dornici să sfideze un tabu sau altul, ori cel puțin aspirînd să reprime în ei înșiși acceptarea unui tabu sau a altuia?

Din aceste posibile situații, atît de complexe, decurge, cred, limpede, că și cititorul (ori spectatorul) îmi „scrie” textul, și spectatorii „fac” spectacolul. Căci, nu numai producția determină consumul, dar și consumul determină producția.

În același timp, însă, pentru că relația dintre emițător și receptor este și de cooperare, dar și de confruntare, de „putere”, mai exact spus, de „încercare reciprocă a puterilor”, sînt scriitori care se lasă aleși de cititori, dar și scriitori care își „aleg” cititorii, sînt teatre care se lasă alese de spectatori, dar și teatre care-și „aleg” spectatorii și care, chiar dacă își măresc numărul prozelitelor, nu îngăduie modificarea negativă a compoziției publicului pe care și l-au „ales” și

il formează „după chipul și asemănarea” lor. De fapt, dacă te privești drept în ochi, cititorule, deci nu cu indiferență, ci cu o atenție specială, te-am și obligat, fie că vrei, fie că nu, să devii, pentru o clipă măcar, actor, să-ți impui un rol, să te de-dublezi, să fii nu numai propria ta persoană, ci și... personaj!

Așadar, în astfel de teatre, spectatorul nu e „chiar” pe scenă, dar nu mai e nici „numai” în sală. Nu a luat startul, dar nu mai e nici doar în situația de pre-start. Se creează o nouă „stare” (să-i zicem de „comunicare”?, ori, mai degrabă de „contaminare”?, căci „ne-comunicarea” ca și „comunicarea” îmi apar ca termeni melodramatici, care ascund adevărata relație, aceea de „încercare a puterilor”), o combinație, care e și compromis, (poate că doar verbul francez *composer* ne-ar putea oferi substantivul apt să definească această nouă stare) între starea de pre-start și aceea de start.

Dacă, pentru receptorul-contemplator pasiv, emoția estetică nu-i apare nicio dată materializată ca atare, ca ea însăși, ci doar deghizată în emoțiile general-omenești, astfel că acesta nici nu are vreun argument estetic care să-i probeze că a participat sau nu la un act artistic, la un fapt de artă, cu toate că, pînă și lui, pînă și receptării comune, „bunul simț” îi spune că se află în fața unui act artistic, unui fapt de artă, unui obiect de artă, în schimb, emoția estetică autentică este co-participare și, în această calitate, este stare de urgență, deci asemănătoare aceleia în care intră, în anumite condiții, elementele radioactive, este metamorfoză, efort și stare, conștientizate ca atare, de autodepășire.

Mulți aspiranți la profesiunea de actor și, probabil, chiar și unii actori își imaginează că arta actorului este menită să producă doar plăcere.

Este adevărat că pînă și un creator al teatrului didactic cum a fost Brecht, care, însă, era de părere și că „misiunea teatrului nu e să-și educe personajele, ci să-și educe spectatorii”, a opinat odată că principala menire a teatrului este „să delecteze”.

Așa ar fi, dacă prin conceptul de catharsis am mai putea înțelege doar ceea ce au înțeles unii comentatori ai lui Aristotel, purgare, evacuare, eliberare. Dar

acest concept este în relație inextricabilă cu acela de mimesis (indiferent de faptul că, aici, luăm în considerare opera de artă mai degrabă ca pseudomimesis, decît drept mimesis). În acest caz, relația in put-out put este de nedezlegat. Coparticiparea la actul artistic, ca stare de urgență, ca metamorfoză, ca efort și stare, conștientizate ca atare, de autodepășire, este nu numai out put, dar și in put, încărcare, nu numai evacuare, încordare, nu numai destindere, activizare, nu reintrare în pasivitate, intensificare, nu supapă, neliniște, nu liniștire, conștientizare, nu diversiviere, nu numai eliberare de „vechile roluri” dar și asumare a „noilor roluri”.

Mulți candidați tineri la profesia de actor, și poate că și unii actori chiar, ca să nu mai vorbim de atîția spectatori, își imaginează arta actorului ca fiind pentru succes, pentru glorie și pentru aplauze. Acestea nu lipsesc. Dar, arta actorului este asceză și jertfă.

Crede că toți candidații tineri la profesia de actor, și toți actorii, trebuie să conștientizeze povara teribilă pe care le-o incumbă natura obiectivă a artei la care aspiră sau pe care o profesează, aceea că, departe de a fi a unor ființe lipsite de personalitate, cum credea un ilustru iluminist francez, arta actorului este a unor persoane puternice care învață și dețin tehnica eliberării de vechile roluri și a producerii și asumării noilor roluri, este, așadar, codul estetic al tuturor practicilor individual-umane și general-umane, dominate de omniprezența relației actor-spectator, relație în cuprinsul căreia spectatorul poate deveni, măcar vremelnic, cel puțin parțial, și co-actor, precum și al tehnicii eliberării de sine și al împlinirii, mereu aporetice, ce-i drept, de sine, al tehnicii eliberării de vechile roluri și al producerii și asumării noilor roluri, cod ireductibil la orice alt semnificat decît această întreprindere la care ființa umană generală, ca ființă „aruncată în viață”, deci și ca ființă „liberă să se aleagă pe sine”, este „condamnată” mereu, în perpetuitate, de către istorie, de către viitorul care pe toți ne determină.

Dacă nu însăși arta actorului, în orice caz natura obiectivă a artei actorului se înscrie în perspectiva, care e și prospectivă, formulată de Marx, a „omului total”.

Theodor MĂNESCU