

ROLAND BARTHES și semiologia teatrală

sau STATUTUL SEMANTIC AL TEATRULUI

„Semiologie“, „semiotică“, „semantică“, „structură“, „semn“, „semnificant“, „semnificat“ — iată atîția termeni pe care îi întîlnim azi frecvent nu numai în tratatele de pură specialitate ale unor lingviști ca Roman Jakobson sau Trubețkoi de pildă, ori filozofi ca Adam Schaff, ci și în publicistica mai largă, în reviste literare, în critică. Aceasta pentru că semiologia ocupîndu-se cu studiul semnelor și al semnificațiilor este o știință foarte largă, înglobînd teritorii tot mai vaste, obiectul ei fiind în fond procesul propriu speței umane prin care oamenii dau sens lucrurilor. Ea este de fapt o antropologie pentru că în centrul ei se află Omul, văzut ca HOMO SEMNIFICANS, omul producător de sensuri. Ea își propune să lumineze actul prin care sensurile — variabile, istorice, contingente — sînt produse; să explice cum sînt ele posibile, cu ce preț, pe ce căi, cu ce tehnici. Evident că aceste cercetări semiologice se extind la toate compartimentele activității umane care angajează direct un „limbaj“ ca lingvistica, artele, moda, publicitatea, propaganda etc., dar și la psihologie, economie, sociologie, istorie.

Ceea ce are comun aceste cercetări este că ele pornesc de la categoriile analizei „structurale“ aplicate de Saussure limbii: orice „fapt“ lingvistic, cuvîntul, de pildă, este o „structură“, o unitate funcțională formată dintr-o imagine acustică — semnificantul, un înțeles — semnificatul, care împreună alcătuiesc semnul. Orice semiologie postulează deci un raport între doi termeni, semnificantul și semnificatul. Primul este o imagine, totalitatea senzațiilor pe care le primim de la obiectul semnificator; al doilea este sensul pe care aceste senzații, aceste imagini ni le inculcă. Iar totalitatea lor asociativă, sistemul dinamic astfel format e semnul. Termenii acestui raport sînt diferiți, între ei nu există identitate, nici egalitate și de cele mai multe ori nici analogie; corelația dintre ei se creează printr-o intervenție a omului, un act al lui HOMO SEMNIFICANS, o operație anume, integrată unui proces istoric și social.

Corelația între acești doi termeni, jocul dintre ei — cu libertățile și limitele lui — are o importanță deosebită pentru artă. Fiindcă arta — care, ca orice mitologie, e și ea constituită dintr-un sistem de semne — se revendică deopotrivă de la semiologie, ca realitate formală, cît și de la ideologie, ca realitate istorică: obiectul ei propriu îl constituie ideile în-formă.

Schilînd aceste linii introductive iată că am și pătruns în interiorul gîndirii lui Roland Barthes, care și-a cîștigat o reputație științifică depășind hotarele Franței pentru eforturile sale de a cuprinde în cercetarea semio-

logică atât fenomenul literar-artistic (Le degré zéro de l'écriture), cât și alte zone ale umanului (Mythologies. Système de la Mode). Considerat un adevărat șef de școală (și, la propriu, el este Directeur de recherche la École pratique de Hautes Etudes de pe lângă Sorbonna), operele sale sînt traduse în limbi de mare circulație, este invitat să țină prelegeri în diverse universități din lume ș.a.m.d. La noi a apărut volumul său Despre Racine, și ideile sale au mai fost discutate prin reviste, din punctul de vedere al criticilor literari.

Este însă complet necunoscută la noi contribuția sa la crearea unei teorii teatrale corespunzătoare științei și istoriei contemporane, după cum nu e cunoscut nici rolul său de militant pentru un teatru popular, teatru „care să se situeze la încrucișarea unei gândiri politice cu o gândire semantică”, adică un teatru care să fie în același timp o gândire „luminată de marxism” și o „artă care-și supraveghează riguros semnele” („Esprit” — Mai 1965). De altfel, chiar afirmarea sa în publicistica franceză și răspîndirea numelui său în cercuri mai largi sînt legate de campaniile pe care le-a susținut între 1955—60 în revista „Théâtre Populaire” împotriva esteticii și a structurilor dramatice burgheze, dominante în teatrul francez, împotriva spiritului mic-burghez al „avangardei”, pentru un teatru angajat în istorie, al cărui prototip tocmai venea să-l ofere atunci publicului francez Bertolt Brecht, cu al său Berliner Ensemble.

Prezentarea de față urmărește să facă cititorilor noștri cunoscute atât gîndirea semantică a teatrului de către Barthes și aplicarea metodei semio-logice în teoria și practica teatrală, cât și, deopotrivă, pozițiile sale militante pentru un teatru politic.

„Ce este teatrul? Un soi de mașină cibernetică,,

Cînd e în repaus, această mașină e de obicei ascunsă după o perdea. Dar cînd perdeaua se ridică, ea începe să ne trimită un număr de mesaje, care au această particularitate că sînt simultane și totodată de ritmuri diferite: într-un anumit moment al spectacolului primim în același timp șase sau șapte informațiuni (venite de la decor, de la costum, de la lumină, de la amplasarea actorilor, de la gesturile, de la mimica, de la vorba lor) numai că unele din aceste informațiuni se mențin (e cazul decorului), în timp ce altele se succed, se schimbă (cuvîntul, gestul) etc. Avem deci, de-a face cu o adevărată polifonie informațională și aceasta este teatralitatea: o densitate de semne, spre deosebire de monodia literară.

Orice reprezentatie teatrală este un act semantic, extrem de dens. Toate problemele fundamentale ale semiologiei sînt prezente în teatru: raportul codului și jocului, natura semnului teatral — analogic, simbolică, convențională? — variațiile semnificante ale aceluiași semn, constrîngerii de înlănțuire, denotarea și conotarea mesajului, etc. Se poate spune că teatrul constituie un obiect semiotic privilegiat, pentru că sistemul său este aparent original — polifonic — în raport cu cel al limbii, care este liniar.

Ce raporturi au între ele aceste semne dispuse în contrapunct și constituind o reprezentatie de teatru? Concură ele către

un sens unic? Care raport le unește pe parcursul unui timp destul de lung pînă la sensul final, care este un sens retrospectiv, pentru că deși nu e în ultima replică, totuși nu e clar decât odată piesa sfîrșită? Pe de altă parte, cum e format semnificantul teatral? Care sînt modelele sale? Este semnul teatral un semn analogic, un semn simbolic, sau de natura celui lingvistic, formîndu-se prin referință la un cod digital? Sau poate că toate aceste trei tipuri de semne se întîlnesc în teatru? Care sînt legile semnificațiilor vizuale care domină pe scenă?

Iată nenumărate probleme pe care fenomenul teatral le poate ridica unui semio-log.

Conceptul de „teatralitate”

Înainte însă de a dezvolta această analiză, trebuie definit obiectul ei. Deci, ce este în accepția lui Barthes *teatralitatea*? Ea este acea realitate constituită dintr-o densitate de semne și senzații care se clădesc pe scenă pornind de la argumentul scris. („Le Théâtre de Baudelaire — Préface — 1954). Este acel fel de „percepere oecumenică a artificilor senzoriale, gesturi, tonuri, distanțe, materii, lumini care inundă textul sub plenitudinea limbajului său exterior”.

Care sînt raporturile dintre text și această exterioritate a sa? „Teatralitatea trebuie să fie prezentă de la primul germen scris al unei opere, ea este un *dat de creație, nu de realizare*”. Nu există o dramaturgie cu

adevărat mare care să nu conțină latent în ea o teatralitate devorantă. Acest lucru se vede — după Barthes — la Eschil, la Shakespeare, la Brecht (ca și la Ionescu! — adaug eu, C. T.) unde textul este „*d'avance emporté*” de exterioritatea corpurilor, obiectelor, situațiilor. La toți acești mari autori „*le mot fuse aussitôt en substances*”.

Dar sensul cel mai ascuțit și tulburător totodată al teatralității este că, punind actorul în centrul miracolului teatral, constituie teatru ca locul unei „*ultrincarnări*”, unde corpul devine dublu: el este în același timp corp viu venit dintr-o natură trivială și corp ideal, solemn, investit în funcția sa de *obiect artificial*, de *semn*.

Anti-Physis

Cu această noțiune de „obiect artificial” (altă dată va spune „simulacru de obiect”) am atins un punct capital al esteticii „structuraliste” a lui Roland Barthes și anume distincția între *obiect natural* și *obiect structural*, cum se definește în accepția sa obiectul artistic. După Barthes între „natură” și „artă” se interpune o activitate o-menească care face ca în *obiectul artistic* (rezultat din acțiunea de prelucrare a naturii printr-o dublă operație de „*découpage*” și „*agencement*”) să apară *ceva nou*, să se producă ceva care rămâne invizibil, sau neinteligibil, în obiectul natural. Și acest *nou* este intelectul adăugat obiectului — *sensul* cu care omul investeste obiectul. Această adădire are o valoare antropologică — pentru că ea este omul însuși, istoria sa, situația și libertatea lui, în fine însăși rezistența pe care natura i-a opus-o.

Teatrul este și el o activitate „structuralistă”, pentru că este o adevărată „fabricare” a unei lumi, care se raportează la cea „naturală” nu pentru a o copia — cum credea naturalismul și realismul naiv dogmatic — ci pentru a o face *inteligibilă*. Artă dramatică are mai puțin deci ca sarcină să „exprime” realul, cât să-l *semnifice*. Este aici un altfel de *Mimesis*, întemeiat nu pe analogia substanțelor — ca în artele „naturaliste” — ci pe aceea a *funcțiilor*. Se ajunge astfel la o nouă categorie a obiectului care nu e nici realul, nici raționalul, ci *funcționalul*.

Obiectul artistic — „obiect artificial”, „simulacru de obiect” — face aparente funcțiile obiectului natural (realitatea) în sensul că îi dă pe față legile de organizare interioară, îi demască mecanismele sale lăuntrice, contradicțiile, tensiunile, antagonismele conținute (ascunse, mascate). Ori tocmai această latură îi apare esențială lui Barthes pentru o artă dramatică revoluționară. Și în această lumină experiența lui Brecht i se pare exemplară.

Pentru a-și realiza gândirea revoluționară printr-un teatru angajat politic, cu repercurșiuni dincolo de sfera „esteticii”, Brecht a

respins categoric orice estetică a expresiei „naturale” a realului, orice imitație iluzionistă a „naturii”. El a considerat că, dimpotrivă, arta de astăzi — adică arta unei societăți aflate într-un conflict istoric, a căruia miză este dezalienarea omului — trebuie să fie nu *pseudo-Physis* (falsa-Natură), ci *anti-Physis*.

„Formalismul” lui Brecht este un protest radical împotriva înămăolirii în falsa „Natură” burgheză și mic-burgheză (ca și împotriva convențiilor de reprezentare statornicite). Într-o societate încă alienată, unde arta trebuie să fie neapărat critică, ea trebuie să rezeze orice iluzie, chiar și cea a „Naturii”: remuza teatrul trebuie în mod necesar să fie parțial arbitrar, fără de care se recade într-o artă de „expresie” într-o artă de iluzie „esențialistă”. (*Arguments* — 1956).

O artă dramatică revoluționară trebuie deci să admită un anumit arbitrar al semnelor: este necesar să se lase o anumită *distanță* între semnificat și semnificant. Aceasta presupune o anumită operație de „formalizare”, în sensul că forma trebuie tratată după o metodă proprie. Între altele, și pentru că astfel se va preserva teatrul popular, teatrul politic, de orice influență a esteticii mic-burgheze și a vulgarității, preservare care nu e de loc o problemă neglijabilă pentru oricare cultură de masă. Pentru că „vulgaritatea” și „prostul gust” nu sînt decît efectele unei proaste economii a semnelor, a unei disfuncții semantice. După cum dimpotrivă, „bunul gust” și „distincția” sînt nu o grație mîrișoasă anacronică, ci efectele unei bune adecvări la *cod*. „Distincția” spectacolelor realizate de Brecht cu Berliner-Ensemble, care au uluit publicul cel mai pretentios din occident, este, după Barthes, nu un rafinament al culorilor sau o plastică a mișcărilor (aceasta s-a mai văzut și la alții) ci un „cod”, atît de clar și atît de sobru încît spectacolul e în același timp „*éblouissant et tendu*”. Se realizează astfel un echilibru superior care rezolvă în fine contradicția între sensul politic și forma dificilă, constituindu-le unul prin altul.

Dar aceasta echivalează cu a acorda teatrului un „statut semantic”.

Statutul semantic al teatrului

În definitiv prin ce se justifică instaurarea unui astfel de statut, și care sînt cîștigurile pe care le poate trage de aici arta teatrală? Sînt întrebări legitime la care Barthes îndreaptă un răspuns.

În primul rînd aceasta duce la înțelegerea faptului teatral în termeni *cognitivi*, nu numai în termeni emotivi, cum ne-a obișnuit o veche tradiție. A gândi intelectualmente teatrul înseamnă a abolii distincția mitică — rîncedă, dar încă destul de vie — între creație și reflexie, natură și sistem, spontan și

rapional, pentru a ajunge la un teatru, nici patetic, nici cerebral, ci un teatru „fondé”, — cum spunea Barthes — un teatru întemeiat, fundamentat, justificat.

În al doilea rînd, se ajunge astfel la considerarea formelor dramatice și spectacologice ca integrate unei *responsabilități*: locul unui proiector, adăugirea unei pancarte, gradul de uzură al unui costum, întreruperea unei scene printr-un song, dicțiunea unui actor — toate acestea *semnifică* un anumit parti-pris nu asupra artei, ci asupra omului și lumii. Astfel materialitatea unui spectacol nu purcede numai de la o anumită estetică sau de la o anumită psihologie a emoției, ci și — în principal — de la o tehnică a *semnificației*. Sensul unei opere teatrale depinde nu de o sumă aritmetică de „intenții” și de „truva-juri”, ci de ceea ce trebuie numit un *sistem intelectual de semnificații*.

În al treilea rînd, aceasta ne conduce la ideea varietății și relativității sistemelor semantice teatrale. Semnul teatral nu „vine de la sine”, nu e ceva „de la sine înțeles”. Ceea ce numim „naturalitatea” unui actor, sau „adevărul” unui joc nu este decît un limbaj printre altele. Un asemenea limbaj își îndeplinește funcția — care e aceea de a comunica — prin *validitatea* sa, nu prin „adevărul” lui. Acest limbaj e tribut ar unui anumit cadru mental, adică unei anumite istorii, e supus deci *istoricității*. Așa încît a *schimba semnele* înseamnă a da naturii o nouă menire (și această operație definește îndeosebi arta), și a funda această menire nu pe legi „naturale” ci dimpotrivă pe *libertatea pe care o au oamenii de a face lucrurile să semnifice*.

Sănătatea și patologia semnului teatral sau Pentru o gramatică spectacologică

Cum funcționează în practică această gîndire semantică? Demersul ei este — am văzut — acela de a oferi niște criterii riguroase pentru constituirea actului teatral, cît și pentru aprecierea lui, sustrăgînd astfel judecata de valoare „impresiei”, „inefabilului”, „indefinibilului” și altor categorii din aceeași familie. Un fapt teatral va fi apreciat ca orice alt sistem de semne după *validitatea* sa, adică după gradul său de adecvare la un cod în vederea transmiterii unui mesaj.

Pentru a înțelege mai bine aplicarea gîndirii barthesiene la realitatea teatrală să pornim de la întrebarea: după ce criterii ne vom hotărî să judecăm jocul unui actor, decorul, costumele, lumina sau oricare alt component spectacologic?

Obişnuința, comună unei epoci întregi, ne-a învățat să răspundem după veridicitatea is-

torică, sau după bunul gust, după fidelitatea detaliului, bucuria ochiului etc. Barthes respinge aceste criterii ca exterioare și propune o altă *morală* plecînd din interiorul piesei însăși.

Se știe că orice operă dramatică se poate reduce la ceea ce Brecht numea *gestus*-ul său social, adică expresia exterioară, materială a conflictelor societății despre care depune ea mărturie. Acest *gestus* — această schemă istorică particulară aflată la temelia oricărui spectacol — stă în sarea regioului de a-l revela, de a-l face manifest. El are la dispoziție pentru aceasta ansamblul tehnicilor teatrale: jocul actorilor, amplasarea și mișcarea scenică, decorul, lumina, costumele etc. Ei bine, tocmai pe această necesitate de a manifesta, în orice ocazie, *gestus*-ul social al piesei întemeiază Barthes „morală” sa teatrală. Aceasta echivalează cu a atribui fiecărui component spectacologic un rol funcțional, și această funcție va fi de ordin *intelectual*, mai mult decît plastic sau emoțional. Mai exact, aceste două ultime planuri se subordonează primului, căpătînd valoare tocmai în măsura în care îl slujesc.

Astfel, fiecare din aceste elemente (jocul, costumele, decorul, lumina) nu e altceva decît al doilea termen al unui raport care trebuie în orice clipă să unească *sensul conținut* al opereii cu *exterioritatea* ei. De aceea, tot ceea ce, într-un anume compartiment al reprezentației, încetează claritatea acestui raport, contrazice, întuneacă sau falsifică *gestus*-ul social al spectacolului, este prost. În schimb, tot ceea ce — prin forme, culori, materiale și întocmirea lor — ajută lectura acestui *gestus*, este bun.

Jocul, costumele, ca și decorul sau lumina nu trebuie să devină cu nici un preț niște alibiuri, niște valori autonome: ele nu trebuie să constituie niște locuri vizuale strălucitoare și dense spre care atenția să evadeze, părăsind realitatea esențială a spectacolului. Ele nu trebuie să devină nici niște elemente de compensație, a căror reușită să răscolească indigența textului. Dimpotrivă, trebuie să-și păstreze mereu valoarea pur funcțională, nici înnăbușind, dar nici umflînd piesa, ferindu-se mereu de a substitui valori în sine, rolului lor veritabil, care e acela de a semnifica. Fiecare din aceste componente spectacologice — socoate Barthes — datorează piesei un număr de prestații: dacă unul din aceste servicii este în mod exagerat dezvoltat, dacă servitorul devine mai important decît stăpînul, atunci respectivul element e bolnav, suferă de hipertrofie.

Fie că e vorba de verismul arheologic — cum a numit el hipertrofia funcției istorice; fie că e vorba de estetism sau „maldia estetică”, în fond hipertrofia unor frumuseți formale care ne seduc în sine, prin ele însele, în mod autonom, fără raport cu piesa; fie că e vorba de hipertrofia adevărului detaliilor care atomizează ideea generală și sufocă întregul — toate aceste boli ale elemen-

telor spectacolice au o etiologie comună: din valori necesare potrivit funcțiilor lor, au devenit scopuri în sine care deviază atenția spectatorilor din sfera actului teatral propriu-zis și a mesajului cu care e investit, îndreptînd-o în mod artificial către funcții parazite. Reușita independentă a unui sau altuia din compartimentele spectacolice este un lucru condamnat, pentru că accentuează divorțul creatorilor și reduce obiectul teatral la o conjugare oarbă de performanțe.

Componentul spectacolice trebuie să fie un *argument* și funcția sa *intelectuală* nu trebuie înăbușită de funcții parazite (verism, estetism etc.). El are o puternică valoare semantică, nu se oferă numai pentru a fi „văzut”, ci și pentru a fi „citit”, pentru a comunica idei, cunoștințe sau sentimente. El înțelepțește astfel și o funcție de *semn*.

Un semn e bolnav cînd e prea mult, prea puțin sau rău nutrit cu semnificații. Iată cîteva boli. *Indigența* semnului: eroină wagneriană, în cămașa de noapte: Romeo, în pijama cu scufă, etc.; *literalitatea* lui: baccantele semnalate prin ciorchini de struguri; *supraindicarea*: abundența pleonastică a aceluiași semnături: *inadecvarea*: semnături pe dos, neconcordante cu intențiile; *dezechilibrul intern*: semnături care se bat cap în cap, în interiorul aceluiași semn, aici intrînd excesul de „fantezie”, „pletoricul”, „compozițional”.

Un semn e sănătos cînd e funcțional, cînd lasă liberă transmiterea semnificației profunde a spectacolului, fără să o sărăcească, dar nici să o copleșească cu densități parazite. El trebuie să fie un servitor eficient al *gestus*-ului piesei — să-l *significeze*, să-l *signaleze*, să-l *impună*. El trebuie să fie destul de material pentru a „significa” și destul de transparent pentru a nu-și constitui semne parazite. El este o *scritură* și, ca orice scriitură, dacă este sau prea săracă sau prea bogată, sau prea frumoasă sau prea urîță, nu mai permite lectura, abdicînd astfel de la funcția ei esențială. El trebuie să găsească acel echilibru rar care-i permite să înlesnească lectura actului teatral fără a-l năclăi cu valori parazite. El trebuie să renunțe la orice egoism și la orice exces de zel și de bune intenții. El trebuie să existe fără a fi *observat în sine*, trebuie să fie *văzut și nu privit*. Aceasta înseamnă a fi în același timp material și transparent: material pentru a-și impune prezența și a reține atenția spectatorului, transparent pentru a nu istovi însă această atenție în receptarea materialității sale. Cu cît e mai puternică senzația materiei pentru intuiția receptorului, cu atît mai puternică e — într-un semn sănătos — transmiterea la ideea signalată prin transparența sa. *În materia semnelor unui spectacol, spectatorul trebuie să-i poată citi ideile.*

După cum se poate vedea, pentru realizatorii de teatru se oferă aici bazele unei *adevărata gramatici a spectacolului*. În același timp se oferă și criticii dramatice o șansă

de a se salva de la impasul pierutelor impresiuniste la care o estetică a inefabilului o condamnă silind-o să dea, la infinit, tîrcoale fenomenului „spectacol”. Semiologia îi dă în schimb un fundament solid, o metodă de analiză fermă și în același timp aplicată obiectului.

În mod eronat critica lui Barthes a fost asimilată, de unii, unui pur „formalism”, fără preocupări conținutistice. Analizele lui din *Théâtre Populaire*, în special cele consacrate fenomenului brechtian probează contrariul. Toate discuțiile de conținut și de tematică converg la Barthes către tema *conștiinței născînde, a trezirii conștiinței*, a procesului dinamic care operează ridicarea nivelului mental *de la inconștiență la conștiență*. Prin această trăsătură „cosciențialistă” explică el succesul teatrului brechtian în lumea occidentală, bogăția „estetică” a acestuia, în stare să antreneze, acolo, un public foarte larg. Analiza cauzelor acestei reușite ne întregeste în același timp în mod esențial propriul concept de teatru a lui Roland Barthes.

„Nu un teatru critic, nu un teatru eroic, un teatru al conștiinței”

Conștiința este o realitate ambiguă: în același timp socială și individuală. Și cum teatrul nu există decît ca teatru al *persoanelor* (nu cunoaștem teatru fără *personaje*, orice acțiune, „*dramă*”, neexistînd decît prin indivizi, „*dramatis personae*”), *conștiința* este tocmai ceea ce se poate sesiza din istorie *prin individ*.

Inconștiența este prin sine spectaculară. Ea este chiar definiția marelui teatru popular. Mecanismul comic al mitologiei păpușarilor (Guignol, Mr. Punch, Vasilache) stă în aceea că publicul *știe* ceea ce *nu știe* personajul; și văzînd cum personajul acționează într-un mod atît de păgubitor și atît de stupid, publicul este mai întîi uimit, apoi intrigat, după care se nelineștește, se indignează, în fine strigă adevărul, *enunță soluția*. Mutter Courage a lui Brecht nici ea nu vede. E oarbă și suferă fără să înțeleagă, războiul fiind pentru ea o fatalitate indiscutabilă. Dar în locul ei vedem, noi, spectatorii, și noi înțelegem: — sesizați de această evidență dramatică care e persuasiunea cea mai imediată cu putință, noi înțelegem că Mutter Courage, oarbă, e victima a ceea ce ea *nu vede*, și că aceasta e un rău *remediabil*. Spectacolul inconștienței ei a operat, în noi spectatorii, o dedublare decisivă: noi *participăm* la orbirea Măicuței Courage și în același timp noi *vedem* această orbire însăși; sîntem actori pasivi, înglobați în fatalitatea războiului, și în același timp și spectatori liberi, conduși la demistificarea acestei fatalități. *Spectacolul inconștienței are*

o puternică „maieutică asupra conștiinței spectatorilor săi.

În fine, trezirea unei conștiințe este prin definiție o mișcare, un proces, încât durată „acțiunii“ lui poate să coincidă cu însăși durată spectacolului. „Moșirea“ conștiinței e un subiect adult, propriu genului uman și a-l ataca prin teatru înseamnă a te alătura efortului făcut de marii filozofi, înseamnă a te alătura istoriei însăși a spiritului uman.

„Teatru al conștiinței nu al acțiunii; al problemei nu al răspunsului“

Barthes a simțit probabil pe undeva primejdia unei simplificări schematice, a unui dogmatism la care ar putea conduce rigurozitatea modului său de gândire (pe alții, firește). De aceea a revenit cu câteva precizări foarte prețioase asupra conceptului său de „teatru al conștiinței“ — complimentări care se găseau de altfel, implicate și în textele sale mai vechi, dar care acum sînt formulate explicit. („Tel quel“ — 1963).

Ca orice limbaj, teatrul servește la „a formula“ nu la „a face“. Un teatru cu un statut semantic bine definit, un „teatru semnificativ“ — cum e teatrul lui Brecht, de pildă — se termină totdeauna printr-un „căutați ieșirea“ adresat spectatorului, în numele aceleia descifrării la care materialitatea spectacolului trebuie să conducă. Acesta e actul de „conștientă a inconștienței“; *conștientă pe care sala trebuie să o aibă despre inconștientă care domnește pe scenă*.

Această propoziție capitală are însă două trimiteri, două ascuțiri la fel de nete și de tranșante:

a) Pe de o parte ea reprezintă un atac frontal împotriva a tot ceea ce Barthes numește dramaturgie „de abdicare“, de „contagiune“, „d'empoisement ou de participation“ — romantismul, emfaza, verismul, truculența, cabotinajul, estetismul, stilul „grande opéra“, ș.a.m.d. Toate aceste forme, stiluri, modalități se sprijină — după Roland Barthes — pe una din teoremele fundamentale ale culturii burgheze și mic-burgheze și anume contrastul între „inimă“ și „creier“, intenție și reflexie, inefabil și rațional — opoziție care maschează în ultimă instanță o *concepție magică despre artă*. Barthes respinge conceptul magic al teatrului de participare, „*tarte à la crème de nos esthéticiens du théâtre, toujours béats lorsqu'ils peuvent poster une religieuse diffuse du spectacle*“. (Théâtre populaire — 1955). El socoate — ca și Brecht — că trebuie excluse „*impitoyablement comme inciviques*“ toate acele soluții dramatice care „*engluent le spectateur dans le spectacle, et par la pitié éperdue ou le clin d'oeil loustic, favorisent une complicité*

sans retenue entre la victime de l'histoire et ses nouveaux témoins“ (idem).

b) Optînd însă pentru un teatru „*fortement signifiant*“, el respinge — și pe motive bine întemeiate — un teatru „*prêcheur*“, dogmatic, înghețat, care ar vîrî în cap spectatorului pasiv un adevăr gata mestecat. Adoptînd pentru teatru un statut semantic, Roland Barthes precizează că rolul sistemului nu este de a transmite spectatorului un mesaj pozitiv (deci nu e vorba de un „*théâtre des signifiés*“), ci de a-l face să înțeleagă că lumea e un obiect care trebuie să fie descifrat (deci, un „*théâtre des signifiants*“). Mesajul pe care îl are de transmis un astfel de teatru este mesajul *semnificației* lucrurilor și nu al sensurilor. Iar prin *semnificație* („*significations*“) el înțelege un *proces*, procesul istoric subiectiv-obiectiv al *producerii sensurilor, și nu sensurile înseși*.

Aceasta conferă — după Barthes — exemplaritate operei lui Brecht, și o face mai *riscată* decît oricare alta. Brecht s-a apropiat pînă la extrem de un *anumit* sens, dar acest sens, în momentul în care se solidifică în semnificat pozitiv, el l-a suspendat în întrebare. Această suspensie a sensului în momentul înghețării, dogmatizării lui (rigidizare care poate însemna moarte), acest transfer a lui în chestiune, în întrebare, această *problematicare* a sensului, transmutarea sa din dogmă împietrită în problematică vie — e poate valoarea majoră a experienței brechtiene, e ceea ce îi dă noblețea unei autentice avangarde.

O întrebare vagă de genul acelor pe care filozofia „absurdului“ o poate pune lumii are mai puțină forță, zguduie obiectiv mai puțin decît o întrebare la care răspunsul e aproape și în același timp oprit — cum e întrebarea lui Brecht:

„*Ce frottement très subtil d'un sens (plein) et d'une signification (suspendue) est une entreprise qui laisse loin derrière elle, en audace, en difficulté, en nécessité aussi, la suspension du sens que l'avant-garde croyait pratiquer par une pure subversion du langage ordinaire et du conformisme théâtral*“. („Tel quel“ — 1963).

Nu pot încheia mai bine aceste pagini decît transcriind propozițiile fundamentale care definesc aderarea lui Barthes la ceea ce numește el „marile teme progresiste ale epocii noastre“:

— *Răul de care suferă oamenii e în mina oamenilor înșiși: lumea e „MANIABILA“*.

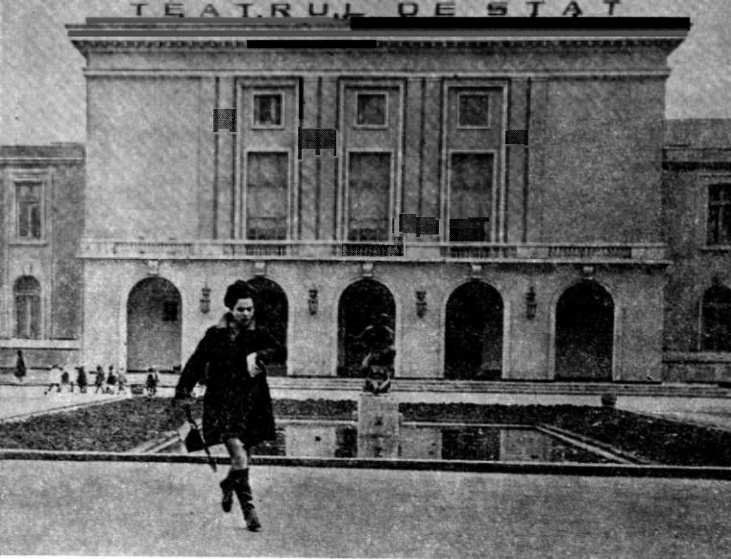
— *Artă poate și trebuie să intervină în istorie*.

— *Azi arta trebuie să concure acelorași sarcini ca și științele, ele fiind solidare*.

— *Teatrul trebuie să ajute hotărît istoria, dezvăluindu-i procesul*.

— *Tehnicile scenei sînt ele însele angajate*.

— *Nu există o esență a artei eterne, ci fiecare societate trebuie să-și inventeze arta, care va conduce la propria ei eliberare*.



Anca Neculce- Maximilian

Spectacolul de la Constanța s-a terminat. Giaccinta din „Vilegiatura” de Goldoni a redevenit prozaică de lucidă.



Debut : 1960 la Timisoara. Acum e unul din capetele de afiș ale teatrului ploieștean, ceea ce n-o împiedică să facă naveta. Escale preferate : Teatrul de Stat din Constanța și Teatrul de Stat din Tg. Mureș — secția română.

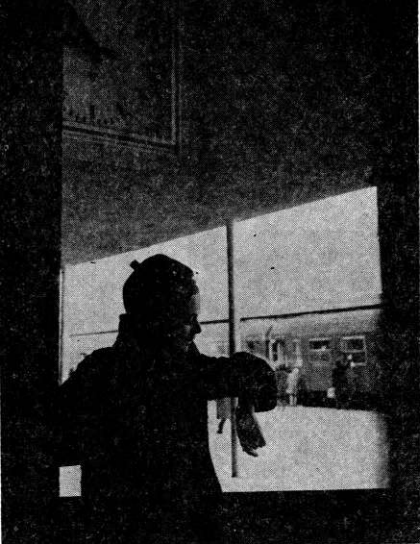
Ultima cronică i-a fost scrisă de juriul Festivalului National de Teatru — 1969 care i-a conferit un premiu de interpretare pentru rolul Silviei din „Acești îngeri tristi” de D. R. Popescu.

Dar s-o cunoaștem pe Anca Neculce-Maximilian dincolo de scenă, nu când își citește scrisorile de la admiratorii săi; nu când își face gimnastica de dimineață; nu când... Mai bine să lăsăm imaginile cotidiene să treacă dincolo de scenă.

— Mai am timp să măninc ?

S-ar părea că a venit prea devreme la gară. Vă asigur că doarme. Douăzeci de minute înseamnă, uneori, foarte mult.

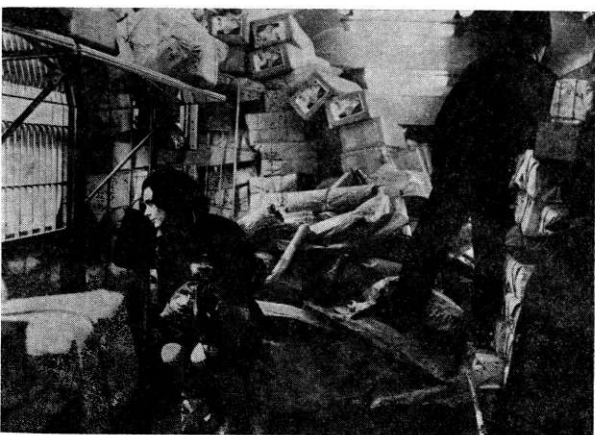




Neîncredere în ceasurile gărilor? S-ar putea. E și un gest reflex.



Originală cu orice preț? Nu! Peste câteva minute pleacă trenul de Tg. Mureș... Trebuie să-l prindă.



Ce-i drept nu-i prea confortabil. Noroc că-i cald în vagon.

Un nou rol? Nu! E în așteptarea trenului de Ploiești, unde repetă în „O familie îndoliată” de Branislav Nușici.





*În sfârșit! Nu mai aleargă! E
duminică, e liberă, e din nou
acasă, și, admirația pentru Emi-
nescu îi atrage pașii spre acest
loc liniștit. Și... marea e atât de
aproape.*

*Obişnuită cu distanțele, un drum
pînă la Mamaia e o simplă
plimbare ▶*



*„Călăuzind singurătăți
De mișcătoare valuri“*

În loc de concluzii :

luni: repetiție la Plo-
iești :

marți și miercuri : spec-
tacol la Tg. Mureș —
secția română — „Acești
îngerși triști“ de D. R.
Popescu :

joi : din nou la Ploiești
— repetiție ;

vineri : spectacol la
Constanța cu „Vilegiatura“
de Goldoni ;

sîmbătă : iar la Plo-
iești — repetiție ;

duminică : înapoi la
Constanța. Liberă să ad-
mire marea pînă luni.

