

# Limbaajul și celelalte mijloace de comunicare

În geneza culturii, hotărîtoare este vorbirea. Piatra necioplită a devenit uncală, laba a devenit mină, adaptarea a devenit muncă și atitudinea a devenit artă din clipa în care strigătul s-a transformat în vorbă. Vorbirea este principalul mijloc de comunicare și de formare a ideilor, deoarece numai ea poate fi un sistem de semne dublu articulat — sintagmele în moneme și monemele în foneme —, și deci numai ea poate permite construirea unor semnificații din ce în ce mai abstracte cu ajutorul unor semnificanți din ce în ce mai arbitrari. Fiind singura capabilă să genereze gândirea, vorbirea este singurul mijloc de comunicare în stare să devină limbaj, căci limbajul este unitatea contradictorie dintre vorbire și gândire, dintre fonic și semantic, dintre materie și spirit.

Limbaajul este izvorul tuturor artelor, dar artele nu sînt limbaje, ci forme neverbale de comunicare, ebiar atunci cînd printre mijloacele lor de expresie se află și vorbirea, ca teatrul, cinematograful și televiziunea.

Menirea artei nu este să înștiințeze, ci să emoționeze. Preponderența elementelor senzorial-afective trage vorbirea spre muzică și transcrierea ei spre plastică, în vreme ce sporirea elementelor ei intelectual-raționale o trage spre discurs și alfabet. Prin rafinarea virtuților fonice ale vorbirii s-a ajuns la muzică, iar prin dezvoltarea virtuților ei semantice s-a ajuns la discursul teoretic. Pe de altă parte, transfigurarea imaginilor schematizate, din care vorbirea desprinde idei, duce la plastică, în vreme ce transcrierea vorbirii însăși duce, în cele din urmă, la scrierea alfabetică. Artă auzului, care este arta timpului, ajunge la expresia emoționantă a trăirii afective prin prelucrarea elementelor suprasegmentale ale vorbirii: tonul, intonația, accentul, ritmul, debitul; artă văzului, care este arta spațiului, ajunge la expresia emoționantă a unor stări afective întruchipînd idei desprinse de către vorbire din nenumărate imagini curente. Prin transfigurare, reprezentările de la temelia ideilor devin forme artistice.

Trecerea de la limbaj la formele neverbale de comunicare marchează trecerea de la convorbire la transmisie. În vreme ce, prin limbaj, oamenii comunică unii cu alții, prin artă, creatorii nu comunică cu ascultătorii și spectatorii, ci le comunică mesajul lor. Prin limbaj, emițătorii și receptorii comunică între ei prin același cod și prin același mijloace, în vreme ce, prin artă, ascultătorii unui concert sau vizitatorii unei expoziții nu pot să comunice cu compozitorii sau cu pictorii prin același cod și prin același mijloace. Comunicarea verbală este dublu-articulată, preponderent cognitivă și dialogală, în timp ce comunicarea artistică este monoarticulată, precumpănitor afectivă și monologală.

Limbajul este singurul mijloc de comunicare traductibil, capabil să vorbească despre el însuși și despre celelalte sisteme de semne. Celelalte forme de comunicare sînt lipsite de a doua articulație; spre deosebire de fonemele limbajului, care n-au nici o semnificație, sunetele muzicii și culorile picturii sînt, de la început, calde sau reci, grave sau frivole, distante sau apropiate.

**P**oezia, care face trecerea de la comunicarea lingvistică la cea nelingvistică, este un limbaj în care tendința semnificației de a deveni din ce în ce mai abstractă este acompaniată nu de tendința semnificantului de a deveni mereu mai arbitrar, ci de efortul lui de a fi din ce în ce mai expresiv. „Căci — constată Mikel Dufrenne — în măsura în care această exigență (de raționalitate) se afirmă, spiritul devine indiferent față de natura semnului, pentru a nu reține decît semnificația; el refuză curînd expresivitatea semnului și revendică mereu mai energic controlul sensului, pînă la a crea un limbaj artificial ca acela al logicii, asupra căruia are o totală stăpînire”<sup>1</sup>. Însă poezia nu are menirea să comunice o cunoștință, ci o emoție. Pentru poet, mai importantă este expresivitatea semnificantului decît precizia semnificației. „Este incontestabil că poetul nu tratează limbajul cum face prozatorul: el face din el o materie și nu un instrument”<sup>2</sup>. Numai că preponderența expresivității nu înseamnă anihilarea dimensiunii cognitive a limbajului poetic.

Prin energia ei cognitivă, metafora sporește generalitatea mesajului, iar prin energia ei expresivă, ca sporește expresivitatea, emoțivitatea lui. Întreruperea oricărui contact între expresivitatea semnificantului și sensurile semnificației pune în primejdie însăși poezia. Pornind de la ideea justă că „poetul este liber să dezvăluie noi adevăruri, însă nu prin aceasta este el poet”<sup>3</sup>, Jean Cohen ajunge la ideea falsă că „poetul este poet nu prin ceea ce a gîdit și a simțit, ci prin ceea ce a spus. El nu este creator de idei, ci de cuvinte”<sup>4</sup>. Izbît de contradicția dintre afectiv și rațional, Jean Cohen nu mai vede unitatea lor. „Sens noțional și sens emoțional — scrie el — nu pot exista împreună înăuntrul aceleiași conștiințe. Semnificantul nu poate induce în același timp doi semnificații care se exclud”<sup>5</sup>. El vrea să scape de contradicția fundamentală a oricărei opere de artă: comunicarea atitudinii emoționale față de o realitate reflectată noțional. În poezie, lumea exterioară este simbolul lumii interioare, expresia sufletului și a minții omenești. Are dreptate Walter Benjamin cînd remarcă că „în interiorul oricărei structuri lingvistice domnește conflictul dintre exprimat și exprimabil, pe de o parte, și inexprimabilul și inexprimatul, pe de altă parte”<sup>6</sup>. Arta este tocmai capacitatea de a comunica ceea ce altfel, prin limbajul obișnuit, ar rămîne incomunicabil. Arta încearcă să facă auzibil și vizibil ceea ce este dincolo sau dincoace de puterea noastră de a auzi și de a vedea. A înlătura contradicția dintre sensibil și inteligibil echivalează cu renunțarea la cultură.

Referindu-se la faptul că poezia nu comunică emoții pure, ci idei emoționante, M. Dufrenne scrie: „Chiar dacă nu vizează decît să comunice o emoție pentru a obține un răspuns emoțional, emoția nu se propagă ca focul în pădure; comunicarea este mediatizată de concept”<sup>7</sup>. Ca să devină artă, emoția trebuie să intre în contact cu o noțiune prin intermediul vorbirii. Altfel, avem de-a face cu o comunicare naturală a unei emoții și nicidecum cu o comunicare culturală a unei idei emoționante.

Chiar o poezie care nu vrea să comunice nici o idee, comunică, totuși una: că nu vrea să comunice nici o idee, că poetul este supărat pe toate ideile curente, că vrea să curețe cultura de toate ideile învechite. „Nu mai trebuie să credem în cuvinte! De cît timp exprimă ele contrariul a ceea ce organul care le emite gîndește și vrea?”<sup>8</sup>, se întreba Tristan Tzara în celebrul „Manifest Dada”. Dar și el era conștient de faptul că vederea cuvintelor de orice înțeles este un gest de igienă ideologică și nimic mai mult. „După masacru ne rămîne încă speranța muci umanității purificate”<sup>9</sup>, se consola el.

Appollinaire crede însă că mergem spre „o artă complet nouă, care va fi, pentru pictură, așa cum a fost ca considerată pînă acum, ceea ce e muzica pentru literatură. Va fi pictură pură așa cum muzica este literatură pură”<sup>10</sup>. „Pură” era, după primul război mondial, numai arta curățată de toate ideile care s-au dovedit incapabile să oprească

Îngrozitorul măcel. Și mai „pură” vrea să fie arta după cel de-al doilea război mondial, după ce ideile s-au dovedit încă o dată incapabile să împiedice izbucnirea prăpădului.

Numai că fără idei nu există nici artă. Lipsită de idei, arta alunecă, în cele din urmă, în afara culturii și cade în natură. Scăpat de sub controlul semnificației, orice semnificat reddevine semnal și încetează să mai comunice emoții estetice, nemaifiind în stare să comunice decât emoții primare, superficiale și efemere.

Afectivitatea îi diferențiază pe artiști numai din clipa în care intră în contact cu raționalitatea identificatoare. Altfel ar fi imediat absorbită de anonimatul speciei. Cred că se înșeală profund Olivier Messiaen când afirmă că „numai păsările sînt mari artiști. Adevărații autori ai pieselor mele sînt ele”<sup>10</sup>. Appollinaire se apropie mai mult de adevăr cînd spune că „amatorul de muzică încearcă, ascultînd un concert, o bucurie diferită decît cea pe care o are ascultînd zgomotele naturale, precum murmurul pîrului, mugetul unui torent, șuierul vîntului în pădure sau armoniile limbajului omenesc, bazate pe rațiune și nu pe estetică”<sup>11</sup>.

**M**uzica este creație artistică, nu eveniment natural; ea este rezultatul unui demers conștient; ea e intențională, nu spontană. Muzica ia naștere prin înclinarea vorbirii spre partea ei de cîntec. „Toată muzica organică a ieșit din stilul recitativ și, de la început, ea imită vorbirea. Emanciparea muzicii, azi, este sinonimă cu emanciparea ei față de limbajul verbal...”<sup>12</sup>. Muzica este singura artă care nu-i obligă pe oameni să se limiteze la o singură voce sau la un dialog de voci și care este în stare să semnifice, în același timp, devenirea și polivalența simultană. Ca operă de artă, muzica se deosebește fundamental atît de zgomotele naturale, cit și de sunetele vorbirii; spre deosebire de zgomotele naturale, care sînt efecte spontane, sunetele muzicale sînt mijloace intenționale, iar spre deosebire de sunetele verbale, care sînt discontinue și monofone, cele muzicale sînt continue și polifone. „Pe de altă parte — precizează Adorno — această rigoare obiectivă a gîndirii muzicale însăși, care numai ea conferă muzicii mari demnitatea ei, a cerut totdeauna controlul atent al conștiinței subiective a compozitorului. Elaborarea unei asemenea logici a rigorii muzicale în detrimentul percepției pasive a sunetelor, în aspectul lor senzual, definește rangul artistic față de fredonarea în bucătărie”<sup>13</sup>. Nici un compozitor nu se mulțumește cu imitarea zgomotelor din natură, ci le organizează într-o compoziție, în jurul unei idei artistice care exprimă atitudinea sa față de realitate. „Simfonia pastorală — mărturisirea Beethoven — nu e un tablou; în ea se află exprimate, în nuanțe particulare, impresiile pe care omul le gustă la țară”<sup>14</sup>. Muzica nu se iesește din întîlnirea întîmplătoare a unor sunete, ci prin combinarea lor conștientă de către un creator. Chiar în muzica aleatorie, nu ordinatorul compune, ci compozitorul, cu ajutorul ordinatorului. Altminteri, „ce fel de comunicare mai poate avea loc aici, unde rezultatul (respectiv mesajul concret) este la fel de imprevizibil pentru autor ca pentru receptor”<sup>15</sup>. „Spiritul, gîndirea trebuie să creeze muzica și nu degetele plimbîndu-se la întîmplare pe clape”<sup>16</sup>. Intenționalitatea muzicii prelungește intenționalitatea vorbirii din care s-a desprins. În vreme ce vorbirea, prin tendința ei cognitivă, se înalță treptat spre concepte mereu mai generale, muzica, prin impactul ei afectiv, explorează marile adîncuri ale trăirii emoționale. „Separarea aparentă a muzicii de limbaj este faptul unui stadiu de specializare expresivă... Orice «muzică pură» este neapărat derivată din muzica vocală, adică din unitatea muzică-limbaj... Temelia unei simfonii este totdeauna sunetul format de către limbajul omului care cîntă”<sup>17</sup>, scrie Paul Bekker. „De altfel — completează M. Beaufils — nu este oare toată muzica instrumentală instrumentalizarea unui tropar sau, mai tîrziu, a unui madrigal?”<sup>18</sup>.

Că muzica, la fel ca și vorbirea, nu este un fenomen al naturii, ci o creație a culturii, o dovedește și faptul că atît una cit și cealaltă ascultă mai mult de stilurile libertății culturale decît de legile necesității naturale. În vreme ce zgomotele din natură au rămas cam aceleași în ultimele trei mii de ani, vorbirea a evoluat de la „îndemnuri pentru vite” la „cuvinte potrivite” și muzica a trecut de la monodie la polifonie. „Fie că este vorba de muzica antică, populară sau exotică, de muzica greacă, indiană, bizantină, gregoriană, africană, chineză, balineză, arabă sau incașă, toate aceste manifestări ale artei sonore au comun faptul că sînt monodice, adică ignoră noțiunea de simultaneitate sonoră”<sup>19</sup>, precizează cunoscutul teoretician al dodecafonișmului René Leibowitz. Sunetele muzicii n-au fost menite să imite zgomotele naturii, ci să exprime diferit diferitele atitudini ale compozitorilor față de lume, în diferite culturi și în diferite epoci.

„Funciamente deosebită de toate celelalte expresii muzicale — scrie în continuare R. Leibowitz — arta sonoră a Occidentului este, de o mie de ani, polifonică și această polifonie poate fi considerată ca însuși cifra existenței ei; ceea ce înseamnă că muzicie-

nii occidentali au introdus, la un moment dat, și aceasta în mod conștient, o dimensiune nouă în arta lor: armonia, care, adăugându-se celorlalți doi primi factori — melodia și ritmul — a creat un tot indisolubil, care în totalitatea lui se află constant sub controlul cel mai absolut al întregii activități muzicale valabile<sup>20</sup>. Înaintarea polifoniei de la sistemul modal prin sistemul tonal până la dodecafonism este apreciată de René Leibowitz ca o continuă rafinare a mijloacelor de expresie muzicală. El urmărește cum armonia determină trecerea de la modal la tonal, iar cromatismul determină trecerea de la tonal la „atonal”. „În sfârșit, încheie el, libera dispoziție a tuturor materialelor oferite de gama cromatică face posibilă invenția în sine a oricărei figuri sonore, precum și desfășurarea absolut pură a scrierii contrapunctice”<sup>21</sup>.

În ceea ce privește rudenia dintre vorbire și muzică, mi se pare interesant de amintit legătura probabilă dintre cultura orală și monodie, precum și dintre cultura scrisă și polifonie. „În limbile orientale — remarcă Hermann Wein — se observă... retragerea pe planul al doilea a diferențelor, ceea ce se numește netezirea tuturor lucrurilor, adică faptul de a le îmbrobodi cu un continuum nelucrat...”<sup>22</sup>, în vreme ce, în limbile europene „procesul de lucrificare... contribuie la ciopîrtirea... continuului percepției”<sup>23</sup>. Prin polifonie, prin armonie și contrapunct, muzica europeană se străduiește mereu să restabilească procesualitatea continuumului trăit, rearmonizînd periodic rezultatele spiritului analitic al culturii scrise și mai ales imprimate.

**A** rta plastică este și ea secundă în raport cu limbajul. Pictura și sculptura dau chip mor ideii cărora vorbirea le-a dat glas. „Artiștii care nu pot deschide gura sînt doar maimuțe capabile să-și folosească minile”, spunea undeva Bazou Brook. Pictura nu descrie natura, ci transcrie atitudinea pictorului față de ea. Chiar cînd pictează ceea ce vede, el o face pentru a exprima punctul său de vedere. „O veritabilă operă de artă — subliniază Andrei Pleșu — nu e aceea care seamănă cu ceva, ci aceea care înseamnă ceva...”<sup>24</sup>.

Același „pom”, pictat de pictori diferiți, va arăta cu totul altfel în fiecare tablou, chiar dacă toți pictorii aparțin aceleiași culturi și aceleiași epoci. Evident, și mai deosebit ar arăta dacă este pictat mai întîi de un meșter medieval, care folosea contrastul net al culorilor, fără diferențierea intensității, apoi de un pictor renascentist, după descoperirea penumbrei și a clar-obscurului și, în sfîrșit, de un pictor modern, ajuns pînă la decorativismul pur. Nu mai vorbim despre felul în care l-ar picta un copil sau un sălbatic... Că arta depinde de dezvoltarea culturii și nu de varietatea naturii reiese și din faptul că muzicienii Renașterii descoperă semitourile cam în același timp în care pictorii ei descoperă penumbrele. Amploarea schimbărilor sociale din epoca Renașterii sporește importanța timpului față de spațiu și influența muzicii asupra picturii. În veacurile XV și XVI, ordinea lumii nu mai seamănă cu un echilibru geometric, ci cu o armonie simfonică. Proporțiile cadrului în care se situează o pictură renascentistă se apropie de raporturile muzicale.

Pictura nu reproduce o impresie, ci o emoție transformată de vorbire în idee. Deși, în concepția sa, arta este „o minunată lecție despre partea de concept a lucrurilor sau, din alt unghi, despre partea de obiect a conceptelor”<sup>25</sup>, deși este sigur „că tăcerea imaginii devine cu atît mai prețioasă cînd în jurul ei cuvîntul își țese muzica”<sup>26</sup>, deși subliniază că „pictorul recurge, așadar, la cuvînt pentru a-și veni în fire, pentru a intra în posesia conștientă a descoperirilor sale plastice”<sup>27</sup>, Andrei Pleșu crede totuși că va veni un timp, cînd „nu vom mai vorbi poate decît rareori, și numai pentru a celebra un străvechi obicei. Vom privi doar spectacolul lumii și ne va fi deajuns. Iar pentru a comunica unii cu alții, ne va fi de asemenea suficientă privirea”<sup>28</sup>. Numai că privirea, izolată de vorbire, nu mai poate spune nimic despre ceea ce se vede. Văzul singur, lipsit de conducerea vorbirii, nu poate nici să creze sensuri, în cazul pictorului, nici să le recepteze, în cazul spectatorului. Privirea nu poate pătrunde dincolo de ce se vede decît purtată de vorbire. Importanța crescînd a imaginii în cultura ultimelor decenii nu înseamnă înlocuirea vorbirii cu privirea, ci contracararea raționalismului alfabetic. „Etapă prezente a revoluției tehnologice, marcată prin primatul analizei formale și progresele automatizării, îi corespund, de fapt și de drept, mijloace noi de restabilire a omului. Și aceasta, printre altele, printr-o reînviere a imaginii, adică a savoarei, a culorii, pe scurt, a vibrației lucrurilor în noi și a noastră în univers”<sup>29</sup>.

Nu e de mirare că în asemenea împrejurări critice s-au ivit și exagerări. Dar chiar și Kazimir Malevici, după ce a cerut supremația sensibilității pure în artele figurative, s-a simțit obligat să explice că pătratul negru pe fond alb a fost prima formă de

expresie a sensibilității non-obiective : pătrat = sensibilitate, fond alb = „Nimicul“, adică ceea ce este în afara sensibilității.

O cultură întemeiată exclusiv pe imagine este la fel de imposibilă ca și o cultură bazată numai pe știință și tehnică. Orice unidimensionalizare nu face decât să stirnească exagerarea inversă. Omenirea se vede mereu obligată să restabilească echilibrul stricat dintre valorile ei fundamentale : adevărul, binele și frumosul. Oamenii nu pot trăi multă vreme nici numai cu știință și tehnică, nici numai cu artă și morală.

Într-un asemenea moment de cumpănă a istoriei, televiziunea, cel mai influent mijloc de comunicare în cultura vizualului, are o contribuție ambiguă ; pe de o parte, tinde să restabilească echilibrul dintre gândire și simțire, primejdii de scientism, dar, pe de altă, tinde să-l strice din nou, de data aceasta în paguba gândirii. Ceea ce caracterizează „limbajul“ televiziunii este că utilizează toate celelalte forme de comunicare, organizându-le într-un ansamblu mozaical, în care precumpănesc formele neverbale de comunicare și mai ales cele vizuale. Cultura se află însă amenințată ori de câte ori se acordă prea mare importanță uncia din cele două dimensiuni contradictorii ale omului în detrimentul celeilalte. Emanciparea imaginii de sub controlul critic al ideii reduce lumea la o suprafață de privit fără nici o adâncime de gândit. Lipsit de supravegherea intelectuală a semnificației, semnificantul se degradează treptat, reducându-se, în cele din urmă, la un semnal care nu mai poate provoca „reflecții“, ci doar „reflexe“. Cîmpul semiotic, amplificat de travaliul ultimelor două milenii de cultură alfabetică, tinde să se restrângă din ce în ce mai mult. Însă oamenii nu pot trăi omeneste nici cu o afectivitate necontrolată de rațiune, nici cu o rațiune neînsuflețită de afectivitate. E mai ușor să urmărești cu privirea succesiunea imaginilor pe un ecran de televizor decât să parcurgi cu mintea textul unei cărți. Efortul privitorului este considerabil mai mic decât efortul cititorului, deoarece „lectura e cea mai recentă, cea mai modernă, imaginea e de departe cea mai veche, cea mai viscerală în noi“<sup>30</sup>.

Prin caracterul ei audio-vizual și mozaical, televiziunea promovează o mentalitate sincretică, ecletică și preponderent senzorial-afectivă, care nu poate fi binevenită decât dacă rămâne subordonată spiritului critic cultivat de vorbire și de cultura alfabetică.

Televiziunea însăși poate să-și contracareze tendința unilaterală de a sensibiliza, incluzînd în programul ei mai multe interviuri, discuții, dezbateri și mai ales comentarea critică a imaginilor. Telespectatorul ar fi astfel ajutat să-și deosebească gândirea de suprafața evenimentelor arătate și să capete distanța necesară înțelegerilor.

Cinematograful, spre deosebire de televiziune, are mai multe posibilități să înalțe gândirea oamenilor de la ceea ce pot să perceapă la ceea ce trebuie să priceapă. În opoziție cu sincretismul televiziunii, cinematograful este o artă sintetică, în care creatorul subordonează toate elementele componente mesajului pe care vrea să-l comunice. Un film nu este niciodată imaginea realității, ci o imagine artistică despre un anumit aspect al realității. Un film nu arată realitatea, ci exprimă atitudinea cineastului față de ea. Un film e transcrierea pe peliculă a unui discurs, ecranizarea unui scenariu. După ce amintește că cinematograful a fost rînd pe rînd atracție de bilci, distracție asemănătoare teatrului de bulevard sau mijloc de conservare a imaginilor de epocă, Al. Astruc speră că el va izbuti definitiv să scuture tirania vizualului, a imaginii pentru imagine, a anecdotei imediate, a evenimentului concret, pentru a deveni un mijloc de scriere tot atît de suplu și tot atît de subtil ca și scrierea alfabetică<sup>31</sup>.

De altfel, există deja filme de o înaltă calitate artistică, care sînt, după cum spune Marcel Martin „lizibile la mai multe niveluri, după gradul de sensibilitate, de imaginație și de cultură al spectatorului“<sup>32</sup>. Limbajul cinematografic este ideografia unei culturi alfabetice de două ori milenară.

Prin alegerea imaginilor, prin ordinea și ritmul în care le montează, cineastul izbutește să comande lucrurilor să exprime propria sa idee. Cineastul, spre deosebire de scriitor, care este obligat să folosească literele arbitrare ale alfabetului, poate folosi însăși realitatea pentru a-și exprima atitudinea sa față de realitate. În marile filme, vorbirea a fost numai unul din mijloacele expresive folosite, și nu cel mai important. Pentru a deveni

el însuși, filmul trebuie să depășească definitiv atât nostalgia filmului mut, cât și tentația teatrului filmat.

Într-un film izbutit, vorbirea este numai unul din elementele componente ale întregului, și nu cel mai important. Ea aparține realității, nu cinemastului; ea e mai degrabă fotografiată decât fonografiată, după cum remarcă D. I. Suchianu.

**T**eatrul, ca și cinematograful, comunică spectatorilor mesajul realizatorilor, dar spectatorii nu pot să răspundă decât prin aprobare sau refuz. Totuși, spectatorul de teatru are o experiență, care se află cam la distanță egală între activitatea intelectuală a cititorului și pasivitatea intelectuală a telespectatorului, între meditația pe care o cere lectura și extazul pe care îl permite televizorul. În vreme ce telespectatorii, închizând sau deschizând televizorul, nu pot influența cu nimic emisiunea, spectatorii de teatru, stînd liniștiți sau foindu-se, aplaudind sau fluierînd, rîzînd sau plîngînd, pot exercita o anumită influență asupra desfășurării spectacolului.

Spectatorul de teatru, integrat în mijlocul unui public, nu citește solitar un text, ci asistă și într-un fel participă la niște evenimente pe care este chemat nu numai să le simtă, dar și să le gîndească. Teatrul realizează nu atât prin text cât mai ales prin evenimentele reprezentate un circuit continuu între minte și suflet.

În competiția contemporană dintre „carte“, care cultivă cu precădere intelectul, și „televizor“, care vizează cu precădere sensibilitatea, teatrul este un mijloc de comunicare capabil să mențină echilibrul dialectic dintre afectivitate și rațiune, fără să anuleze distanța dintre ele, eucerită printr-o îndelungată cultură. Că teatrul este un mijloc specific de comunicare și de gîndire o dovedește și faptul că un text epic, de pildă, trebuie rescris pentru a putea fi pus în scenă.

Prin importanța pe care o acordă textului și prin interpretarea lui audio-vizuală, teatrul este în stare să evite atât degradarea reflecțiilor intelectuale în reflexe senzoriale, cât și uscarea substanței afective a ideilor. Spectacolul trebuie deci să emoționeze spectatorul, dar pentru a-l pune pe gînduri. Realizînd unitatea contradictorie dintre trăire și gîndire, el poate evita atât sentimentalismul cât și moralismul.

Distanța pe care actorul o pune între el însuși și personaj este menită să înlesnească spectatorului parcurgerea distanței dintre ce vede și ce trebuie să înțeleagă. Cu cât gîndul este mai abstract și mai general, cu atât trăirea trebuie să fie mai profundă și mai elaborată.

Nu se mai poate face astăzi teatru numai cu emoții. Este necesară o cultură din ce în ce mai temeinică. Este însă tot atât de adevărat că nu se poate face teatru nici cu idei netrăite.

Înțelesul nu devine sesizabil decât dacă spectacolul îl întruchipează adecvat, iar evidența nu devine inteligibilă decât dacă spectacolul o scoate din anonimatul cotidian și o așează sub lumina critică a gîndirii. În actul de creație al marilor regizori, rostirea replicilor, mimica și gesturile actorilor, decorul, costumele, ilustrația muzicală nu sînt numai mijloace de reprezentare ulterioară a mesajului, ci participă nemijlocit la însăși formarea lui.

Brecht spune că teatrul este chemat, în epoca noastră, să uimească publicul cu ajutorul unei tehnici a îndepărtării de ceea ce e familiar. Controlîndu-și trăirea prin gîndire și însușindu-și gîndirea prin trăire, actorul nu va fi chiar Hamlet, ci va prezenta personajul din unghiul de vedere contemporan al regizorului. Capodoperele rămîn actuale deoarece relele incriminate nu sînt încă depășite. Punerea în scenă a unei piese de teatru este o modalitate estetică deosebită de dramaturgie. Prin alegerea textului și prin felul în care îl montează, regizorul exprimă propria sa atitudine față de contem-

porancitate. Spectatorul trebuie să rămână conștient că actorul nu este însuși personajul, iar reprezentarea nu este însăși împlinirea. Altfel, gândirea spectatorului ar fi împiedicată să atingă generalitatea individualizată pe scenă. Este bine ca teatrul să șocheze sensibilitatea spectatorului, dar nu pentru a-l isteriza, ci pentru a-l îndemna să gândească.

Între activitatea preponderent intelectuală a cititorului și trăirea preponderent senzorială a telespectatorului, spectatorul de teatru este pus în situația de a-și conceptualiza trăirea și de a-și trăi conceptele.

**T**oate formele de comunicare umană depind, într-o măsură, mai mare sau mai mică, de vorbire. Un discurs nu poate traduce în întregime un tablou, o statuie, sau o simfonie, nu din pricină că pictura, sculptura sau muzica sînt total autonome față de limbă, ci deoarece arta transcrie cu precădere informația senzorial-afectivă a limbajului, în vreme ce discursul exprimă mai ales informația lui intelectual-rațională. Artă este menită să comunice mai ales atitudinea emoțională a creatorului față de realitate și abia după aceea anumite cunoștințe despre realitate. Numai că emoțiile nu pot fi exprimate decît după ce au fost transformate în idei cu ajutorul vorbirii. Emoțiile capătă forma ideilor numai în contact cu elementul logic al limbajului. Vorbind a învățat artistul să selecteze și să articuleze într-un fel original elementele componente ale operei sale. În dependența artei de limbaj rezidă deosebirea fundamentală dintre o peșteră și o catedrală, dintre zgomotele unei păduri și o pastorală, dintre o piatră șlefuită de vînturi și o statuie. Artă nu comunică emoții, ci idei emoționale. Ea e cultură, nu natură. Ea nu e limbaj, dar e un mijloc de comunicare subordonat limbajului.

Limbajul propriu-zis este, așadar, unul singur : cel vorbit. Toate celelalte forme reverbale de comunicare sînt, cel mult, „limbaje“, la plural și în ghilimele.

Spre deosebire de toate „limbajele“ posibile, limbajul propriu-zis este singurul care poate ajunge la metalimbaj, la gramatică și logică, deoarece este singurul mijloc de comunicare capabil să ajungă la „a doua articulație“. Dubla articulație a limbajului, întezărită de Jordanus de Saxa în veacul al XIII-lea, formulată în 1930 de lingvistul sovietic D. Buhrii și dezvoltată sistematic în ultima vreme de André Martinet, Roman Jakobson și alții, nu înseamnă pur și simplu „două articulații“, ci faptul esențial că unitățile semnificative ale limbajului sînt construite din elemente lipsite de semnificație, că la baza nenumăratelor sintagme și moneme se află un număr limitat de foneme. Lipsa de semnificație a fonemelor este aceea care permite energiei metaforice a vorbirii să ajungă la un semnificant arbitrar care să se potrivească unei semnificații abstracte. O interjecție nu poate exprima un concept.

Se poate realiza și un film despre un film, precum și o emisiune de televiziune despre o emisiune de televiziune. Numai că, spre deosebire de limbajul secund, care se află pe o treaptă de generalitate superioară treptei de generalitate a limbajului prim, filmul secund sau emisiunea secundă se află la același nivel de concretitudine cu primele. S-a schimbat subiectul, nu gradul de generalitate a înțelesului. Există o deosebire esențială între „a doua cameră de luat vederi“ și „a doua articulație a limbajului“ : camera e concretă, fonemul e abstract. Fonemele unei limbi nu sînt chiar sunetele ei, ci numai ceea ce este identic și invariant în variabilitatea diverselor ei rostiri. În vreme ce numărul fonemelor este finit și restrîns, sunetele vorbirii și ale muzicii, culorile și formele plasticii, evenimentele filmate și televizate sînt nenumărate și nenumărabile. Notele muzicale sînt cuvinte despre ceea ce este identic în diversitatea sunetelor muzicale, punctul și linia sînt cuvinte care se referă la proprietățile unor lucruri cu trei dimensiuni, ca orice lucru, „roșu“ și „rotund“ sînt cuvinte despre ceea ce este invariant într-o infinitate de nuanțe coloristice și de forme. Elementele ultime ale „limbajelor“ au deja o semnificație și numărul lor e infinit. Numai ignorarea limbajului care se află „diu-

coace" de orice alt mijloc de comunicare poate lăsa impresia că „limbajele" sînt dublu articulate. A doua articulație aparține numai limbajului. „Limbajele" pot doar s-o împrumute pentru a deveni conștiente de ele însele, căci nu există metamuzică, metapictură, metasculptură... Ascultînd un discurs, sîntem atenți mai mult la identitatea fonemelor decît la diversitatea sunetelor rostite; ascultînd un cîntec, sîntem interesați mai mult de diversitatea sunetelor decît de identitatea notelor muzicale. Dublu articulat este discursul despre muzică, nu însăși muzica. La temelia întregii culturi se află limbajul și unealta. Limbajul este preponderent logic, în vreme ce „limbajele" sînt preponderent estetice. În limbaj, semnificația devine mereu mai abstractă și micșorează neconținut motivația semnificantului, iar în „limbaje", emoționalitatea semnificației sporește mereu expresivitatea semnificantului. Cultura este un sistem de semne în care cîmpul semiotic dintre corpul perceptibil al operei și înțelesul ei inteligibil crește sub îndrumarea semnului lingvistic.

## Note

- <sup>1</sup> Mikel Dufrenne, *Le Poétique*, P.U.F., Paris, 1963, p. 35.
- <sup>2</sup> *Ibid.*, p. 47.
- <sup>3</sup> Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966, p. 90.
- <sup>4</sup> *Idem.*, p. 92.
- <sup>5</sup> Walter Benjamin, *Mythe et violence*, I, Paris, Deuol, 1971, p. 86.
- <sup>6</sup> M. Dufrenne, *op. cit.*, p. 22.
- <sup>7</sup> Apud Mario De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, 1968, p. 274.
- <sup>8</sup> *Idem.*, p. 266.
- <sup>9</sup> *Idem.*, p. 319.
- <sup>10</sup> Olivier Messiaen, în *L'art de la musique*, Ed. Seghers, Paris, 1961, p. 519.
- <sup>11</sup> Apud Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 319.
- <sup>12</sup> Th. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 136-137.
- <sup>13</sup> *Idem.*, p. 22.
- <sup>14</sup> În „*L'art de la musique*", p. 272.
- <sup>15</sup> Victor Ernest Mașek, *Mărturia artei*, Ed. Acad., 1972, p. 115.
- <sup>16</sup> Arthur Honegger, în *L'art de la musique*, p. 485.
- <sup>17</sup> În Marcel Beaufils, *Musique du son, musique du verbe*, P.U.F., Paris, 1954, p. 159.
- <sup>18</sup> *Idem.*, p. 211.
- <sup>19</sup> René Leibowitz, *Schoenberg et son école*, Ed. J. B. Janin, Paris, 1947, p. 17.
- <sup>20</sup> *Idem.*, p. 17-18.
- <sup>21</sup> *Idem.*, p. 87.
- <sup>22</sup> Hermann Wein, *Les categories et le langage*, în *Rev. de méta. et de mor.*, no 3, 1960, p. 261.
- <sup>23</sup> *Ibidem.*
- <sup>24</sup> Andrei Pleșu, *Călătorie în lumea formelor*, Edit. Meridiane, 1974, p. 133.
- <sup>25</sup> *Idem.*, p. 215.
- <sup>26</sup> *Idem.*, p. 138.
- <sup>27</sup> *Idem.*, p. 137.
- <sup>28</sup> *Idem.*, p. 239.
- <sup>29</sup> Jacques Berque, *Le retour de l'image*, în *Diogenes*, no 70, 1970, p. 99.
- <sup>30</sup> *Idem.*, p. 126.
- <sup>31</sup> L'Ecran Français, no 144, 30 mars, 1948.
- <sup>32</sup> Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, Paris, 1962, p. 89.