

Dialectica spectacolului

— epilog teoretic al ciclului pseudoantinomiilor —

Vreme de aproape doi ani — prin bună-voința redacției revistei *Teatrul* — am publicat o serie de eseuri prin care încercam să invalidăm falsele opoziții pe care simțul comun le stabilea de fiecare dată între pretense cupluri polare: angajare sau dezinteres, concret-istoric sau general-uman, contradicție sau armonie, tradiție sau inovație, clasic sau modern, imagine sau realitate, fidelitate sau trădare, conectant sau deconectant, firesc sau teatral și altele*. De fiecare dată am încercat să elintim din loc pozițiile înghețate, să clarificăm confuziile terminologice, să evidențiem relativismul opozițiilor (atunci când acesta exista), lăsînd străvezie concluzia noastră: lucrurile nu au o singură față, extremele duc inevitabil la atitudini metafizice, rigiditatea nu este niciodată un sfetnic bun.

Ceea ce era implicit în comentariul nostru era o viziune dialectică asupra teatrului, care trebuie înțeles ca o realitate complexă, de o natură aparte, avînd o substanță contradicțorie. Credem că ar fi potrivit acum să facem mai evidentă această viziune, tocmai pentru a înțelege în ce fel spectacolul teatral poate fi purtătorul, într-o formă specifică, a unui înalt mesaj umanist propriu societății noastre. „Exprimînd întotdeauna — așa cum se amintește în Programul Partidului Comunist Român — realitatea socială în procesul dezvoltării ei istorice“.

În acest scop, arta spectacolului trebuie înțeleasă atît în autonomia sa cît și ca semn al lumii în care se naște, trăiește și funcționează. Cum această lume este ea însăși dinamică, schimbătoare, plină de contradicții, imaginea ei spirituală, realizată prin intermediul tea-

trului, presupune, la rîndul ei, o procesualitate continuă nu numai a conținutului ci și a formei sale, nu numai a mesajului ci și a limbajului folosit, nu numai a tematicii sale ci și a modalităților sale de expresie.

Dialectica spectacolului teatral nu va putea fi definită însă numai prin raportarea la realitatea exterioară acestuia, ci ea implică discutarea conceptului însuși de *teatralitate*, pentru a descoperi dialectica sa proprie, de natură să explice apoi și relația sa cu lumea, cu istoria. Spiritul marxismului însuși ne îndeamnă să evidențiem contradicțiile și conexiunile interne proprii fenomenelor, pentru a le putea apoi raporta în mod adecvat la realitatea externă lor. Aceasta din urmă desigur nu este un simplu vas în care lucrurile sînt aruncate, ci presupune o serie de alte inter-relații, avînd nu o dată un rol extrem de important în destinul produselor pe care le conține. (Lucrul este cu atît mai firesc pentru arta spectacolului ce se integrează într-o realitate umană, dar care ea însăși este la rîndul ei o asemenea realitate; nu vom putea deci elimina istoria din însăși substanța operii teatrale, ceea ce nu înseamnă însă că am putea-o confunda cu istoria însăși.)

Conceptul de teatralitate a cărui conturare ne-o propunem prezintă el însuși o realitate extrem de complexă. *În sens larg, teatralitatea ar îngloba toate acele atitudini, acțiuni sau acte umane care se oferă vederii și care prin natura lor sînt expresive, caracteristice, vorbind nu numai despre sine dar și despre realitatea pe care o exprimă.* (Am preferat să nu folosim cuvîntul reflectă întrucît, în cazul teatralității, la nivelul vieții însăși, ideea de reprezentare a ceva nu este ușor de descifrat și nici nu trebuie căutată neapărat în asemănări sau „ogîndiri“ directe.)

* Cititorul le poate găsi grupate în eseu nostru publicat în Editura Meridiane intitulat *Destinul contemporan al artei*, 1974.

Numeroase momente ale vieții cotidiene sînt, astfel, teatrale, nu în sensul unei nefirești transformări în „acte regizate“, ci pentru că sînt *spectaculare* prin natura lor și se impun conștiinței prin expresivitatea lor. Se poate vorbi chiar de o „tipicitate“ a lor atunci cînd ele sînt *caracteristice* pentru anumite atitudini, situații umane și cînd devin *representative* pentru clase, pături sociale, epoci și momente definite ale istoriei. *Fără a avea o finalitate estetică precumpănitoare, asemenea acte devin teatrale întrucît se oferă privirii într-o compoziție determinată, respectuiv un cod de ritualuri și semne cu un conținut bine precizat și depășesc funcționalitatea lor strict specializată, dobîndind sensuri și implicații străine unei utilități sau nevoi directe.*

Această teatralitate extra-artistică, dar nu și în afara granițelor esteticului, este proprie, de pildă, *ceremoniilor vieții sociale*, fie că este vorba de cele legate de desfășurarea vieții însăși (naștere, căsătorie, moarte), fie de sărbătorile muncii, de glorificarea eroilor sau a momentelor istorice hotărîtoare etc. Desigur, teatralitatea este intenționată și în aceste cazuri, dar intenția estetică nu joacă rolul hotărîtor, ea trebuind să se subsumeze finalităților general sociale. Esteticul nu este însă un element supra-adăugat, el configurează (în sensul că dă formă) aceste acte spectaculare în strînsă legătură cu statutul lor social și funcția pe care urmează s-o joace.

În sens restrîns, teatralitatea se referă la acele atitudini sau acte umane care sînt construite spectacular în mod expres, a căror finalitate este primordial artistică și în care contemplarea artistică intervine ca sens ultim al existenței lor. Apare evident că o asemenea teatralitate se referă la *arta spectacolului și nu la orice situație spectaculară, că ea are o autonomie dobîndită istoricește și ținînd de însăși natura sa, că funcționalitatea ei este specific estetică — adică lipsită de o finalitate ultimă de altă natură.*

Nu pledăm prin aceasta pentru puritatea artei spectacolului, în sensul că nu o putem limita la aspectul ei formal, la configurația actelor și atitudinilor umane — independent de semnificația lor — dar considerăm că valorile de alte tipuri cuprinse în opera teatrală nu există ca atare și nu reprezintă finalitatea în sine a acesteia, ci se topește în magma fierbinte a imaginii artistice.

O asemenea înțelegere a teatralității artistice este esențialmente dialectică pentru că *spectacolul este simultan cu viața însăși; ca și imaginea decantată a ei, el apare ca obiect, dar, în esență, este un subiect obiectivat, are o realitate materială, dar exprimă o lume spiritualizată, finalitatea lui se află în el însuși și nu în afară (deși întreține relații strînse cu exterioritatea sa. ba poate părea chiar că o înlocuiește).* Ne aflăm, de fapt, în fața unei substituții pentru că spectacolul dorește să pară că a luat locul vieții însăși, dar în realitate i se integrează doar, avînd o funcție specială: aceea de a se oferi delectării și me-

diatației, de a exista, în primul rînd, prin și pentru sine.

Teatralitatea în genere, dar cea artistică în special, presupune, în primul rînd, un cod de semne general valabile, spre deosebire de codurile specializate ce pot fi descifrate numai de profesioniști, întrucît ea privește un public larg, nespecializat. Lucrul acesta face ca semnul teatral să fie — evident, în grade de esențializare diferite — împrumutat realității comune pentru a fi recunoscutibile și de aceea, în cazul teatrului, conceptul de realism se impune cu precădere, deși evident nu e vorba de o copie a vieții, ci de o prelucrare a ei. Epoca contemporană a dus la lărgirea repertoriului de semne corespunzător cu extinderea universului spiritual construit de om, în condițiile unei tot mai intense cunoașteri și transformări a realului, ceea ce a avut drept consecință și o anumită diferențiere în interiorul teatrului, o distanțare relativă a semnificativului teatral de semnificat.

Realismul înțeles ca o anumită atitudine artistică față de realitate a cunoscut și el în felul acesta o extindere de sferă, dar domeniul teatrului — ca formă de contact nemijlocit cu publicul — a restrîns oarecum această tendință, pentru că neînțelegerea, incomprehensibilitatea, duce firesc la blocarea însăși a funcției sale de comunicare largă. Capodoperele teatrului național și universal, creațiile prezentului sînt de aceea profund realiste, fără ca această atitudine estetică să devină prin ea însăși un criteriu de valoare.

Pentru a caracteriza însă teatralitatea în dialectica spectacolului trebuie să analizăm caracterul ei specific de manifestare. Opera de teatru presupune, cum este știut, un text de pornire, o punere în scenă în care alături de regizor și actori intervin decorul, lumina, sunetul și, pînă la urmă, chiar și publicul din sală, ceea ce i-a și atras, pe bună dreptate, caracterizarea de artă sintetică. Această situație este bogată în consecințe în planul definirii teatralității, ca un concept nu numai teoretic dar și practic.

În primul rînd — datorită acestei sinteze de elemente diferite — teatralitatea este mai dinamică întrucît fiecare din elementele componente ale spectacolului există atît în corelație cu celelalte cit și independent (se poate vorbi și separat de pildă de o istorie a textului literar, a regiei, a artei actoricești sau decorului). În diferite momente ale istoriei teatrului accentul cade cu precădere asupra unuia sau altuia dintre clementele sale în timp ce teoreticienii poartă îndelungi dispute asupra primatului textului sau regiei, asupra funcției decorului și luminii ș.a.

Fiind SPECTACOL opera teatrală este în același timp văzută și auzită (de fapt privită și ascultată), așa că ni se pare dificil să stabilim o primordialitate definitivă a unuia dintre elementele sale, mai ales că spectatorul nu este interesat de momentul genetic, de faptul că punctul de pornire îl

reprezintă un anumit text, ci mai ales de existența operei *in actu* când elementele ei s-au topit într-o unică imagine *scenică*.

Există virtuți scenice atît ale vorbirii, mișcării sau reprezentării plastice prin decor, despre care analitic se poate vorbi separat, dar a căror unitate dialectică obligă pînă la urmă la considerarea teatralității ca un tot și nu ca o simplă asamblare de părți componente. Virtuțile acestor părți constau în expresivitatea lor scenică, în măsura în care selecția lor este făcută pe principii caracteristicității (aici rolul botărilor îl are regia), în felul în care sînt evidențiate valențele textului și în interpretarea actoricească a fiecărui rol.

Textul stabilește deci un cadru (care, oricît de polisemic este, pînă la urmă posedă o anumită coeziune de organism închis), regia propune o viziune scenică care actualizează potențele latente nu numai ale textului dar ale tuturor părților componente, iar actorii prin propriul lor trup joacă rolul principal în transmiterea mesajului scenic către spectator, într-un limbaj aparent identic cu cel comun (de fapt limbajul scenic este cu totul altceva decît simpla declamare a unui text, el include alături de artisticitatea transmițerii fonice și plastica mișcării, „atmosfera vizibilă“ a construcției teatrale, culoarea și formele obiectelor — toate la un loc modelate de feed-back-ul stimulator al reacției sălii). Rolul decorului și al luminii în spectacol au fost mai puțin studiate — deși evident ele au o semiologie proprie, iar al publicului mai deloc — poate pentru că influența atmosferei existente în sala de spectacol este greu palpabilă și deci prea puțin analizabilă (aceasta din urmă suferă poate cele mai multe modificări de la un spectacol la altul, pentru că interpretarea, deși variabilă, este ghidată de un text, de indicațiile regizorale și, pînă la urmă, de înseși stereotipurile proprii rolului, însușite în procesul de învățare.

În definierea teatralității, elementul *ROL* ni se pare cel mai semnificativ, pentru că el este focalul în care se concentrează celelalte componente ale spectacolului și deoarece el este elementul care nu poate lipsi (nici în tipul de spectacole improvizate, izvorite din viața însăși, de gen „happening“, rolul nu poate fi omis, întrucît în măsura în care se apropie de o compoziție organică, stabilitatea îi este acordată de aceste puncte nodale care servesc la închegarea acesteia într-un tot).

Dialectica transformării personajelor ce îndeplinesc diferite roluri se evidențiază în

interacțiunea lor, în punerea lor în mișcare, ceea ce dă naștere ACȚIUNII ca trăsătură definitorie a oricărui spectacol. Cunoscutele legi clasice ale unității de loc și timp în acțiunea scenică erau din punct de vedere teoretic viziuni statice asupra teatrului, dar părăsirea lor nu poate merge pînă la fluiditatea totală, fără riscul de a-l distruge. Intervenția tehnicii cinematografice a montajului a influențat spectacolul dîndu-i o nouă *coerență și organizare* fără ca prin aceasta personalitatea sa specifică să fie lezată.

Conceptul de acțiune — propriu dealtfel și literaturii sau filmului, alături de teatru — materializează mișcarea implicită în orice operă de artă și care, în acest caz, este definitoriu pentru *caracterul de succesiune al teatralității*. Non-simultaneitatea, desfășurarea semnificantă a tuturor elementelor scenice, mimînd un aparent curs analog celui real, nu face decît să accentueze *teleologia reprezentăției* (nu în sens tezist, dar conducînd către o închidere a structurii sale) și prin aceasta să accentueze caracterul său spectacular. (Este interesantă dealtfel descifrarea terminologiei utilizate: „re-prezentare“ înseamnă prezentare din nou a ceea ce a existat odată, deci — re-construcție, re-facere, re-vizionare ori această repetiție sugerează evident efemeritatea construcției spectaculare care trebuie re-luată la infinit.)

Pentru a înțelege pe deplin teatralitatea trebuie dealtfel s-o apropiem de *ritual* observînd nota lor comună: repetarea, încercarea de a da formă fixă unei deveniri în formă, consacarea prin intermediul acestui martor omniprezent — publicul — a unor realități altfel curgătoare, mereu altele. Spectacolul înseamnă în acest sens oprirea mișcării, dar și încercarea de a o face vizibilă sau audibilă prin intermediul interpretării, al execuției. Teatralitatea presupune deci trecerea de la virtuți latente la realitatea acestora *in actu*, nevoia obligatorie de contemplare a unui lucru ce se desfășoară în fața ta fără posibilitatea de a interveni (cu excepția cazurilor cînd spectatorul devine și protagonist).

Idealul apare astfel ca un model cu o realitate efectivă, trimiterile către vis, imaginar sau chiar fantastic nu elimină nevoia de verosimil, cursul acțiunii continuă — cu toate contradicțiile — să-și păstreze logica proprie. Teatralitatea se conturează astfel într-o unitate dialectică a aparenței cu esența, a individualului cu generalul, a construcției în desfășurare cu organismul rezultat și oferit expres aprecierii colective.