

CE ÎNSEAMNĂ

— De la o vreme sînt oarecum deconcertat: vîd cum unii din jurul meu reușesc să-și epuizeze toate rezervele de entuziasm pentru acele spectacole, care-și propun, în primul rînd, să epateze prin mijloace ținînd de învelișul exterior — excentric, bizar, incoerent ș.a.m.d. —, în timp ce eu, pentru a reuși să mă entuziasmez, caut întotdeauna dincolo de coajă să aflu și miezul. (Și, trebuie să vă mărturisesc, adesea, nu prea am putut să-l aflu în aceste realizări, în jurul cărora, alții fac atîta zarvă). Pe de altă parte, cum toate entuziasmele de care vorbeam se declanșează în numele adeziunii la modernitate, nici eu nu pot să mă accept nesincron cu epoca mea. Toate acestea mă pun într-o sîcîitoare cumpană... iar cînd mai vîd și siguranța cu care alții își afișează aderențele, încep, zău, să simt pentru scrupulele mele critice, o adevărată rușine...

— În primul rînd, dă-mi voie să-ți spun că, departe de a te face de rușine, aceste „scrupule critice”, cum le numești, îți fac cinste. Dumneata ești un tînăr critic care nu te-ai molipsit de ceea ce Camil Petrescu numea „spirit mutonier” („e de ajuns ca o oaie critică să o ia pe un drum, că toate celelalte o urmează orbește, din spirit de turmă”). Frămîntarea dumitale te înobilează pentru că ea înseamnă, în fond, că dumneata aspiri după un contact viu, originar, cu opera de artă, după intuiții fundamentale, și nu reacționezi în fața unui spectacol, ca ceilalți de care aminteați, în mod stereotip, mecanic, adică prin ticurile și reflexele pavloviene, pe care le declanșează în mințile provinciale teroarea snobismului. Dumneata vrei să simți, să trăiești adevărul unei opere, și nu să simulezi delectarea în fața ei, de frică a nu fii luat drept un „provincial demodat” (cum fac acei dintre colegii dumitale care suferă de acest complex). Pentru dumneata, mai important decît „cota” pe care ai cîștigat-o în opinia unei „coterii”, este efortul de a-ți păstra intacte, personalitatea și autenticitatea actului critic, și de aceea refuzi să-ți lași judecata alienată de presiunile pe care le exercită, din afară. „codul” diferitelor grupușcule (pentru că știm acum — după Roland Barthes — că și moda nu e decît o problemă de „cod”).

— Mă rog, chiar dacă e de sorgînte „nobilă”, — cum ați binevoit să-mi demonstrați, frămîntarea mea nu e totuși mai puțin sîcîitoare. De pildă, nu aș accepta, cu prețul oricărei „înobilări”, cu reținerile mele să fie de ordinul anacronismului, al refuzului modernității. Pe de altă parte, după cum spuneam, observ că ceea ce aplaudă unii sub această etichetă sînt mai ales violentările de ordin formal, și nu de ordinul unei gîndiri noi, care să regîndească altfel lumea și oamenii. De aceea, părăsindu-i pe cei chinuți de complexe provinciale în voia simulărilor și mimetismelor lor, vă rog să-mi răspundeți la întrebarea care mă frămîntă: este caracteristica majoră a modernității preocuparea pentru „formă”, pentru „limbaj”?

— Ca să putem avea aici un răspuns într-adevăr competent, trebuie făcut un ocol, pentru a ne reaminti un întreg proces istoric, început cam pe la jumătatea secolului trecut. Aceasta deoarece — pentru mine cel puțin care, aparținînd unei generații puternic marcate de marxism, am refuzat esteticii orice transcendență — o formulare estetică nu e decît modelarea (cu tot ceea ce implică ca relativ și provizoriu conceptul de „model”) a unei experiențe artistice concrete, istorice.) E vorba anume de o schimbare capitală care a avut loc la vremea aceea, constituind ceea ce Louis Althusser a denumit — cu un termen împrumutat de la Gaston Bachelard — o „cupură epistemologică”.

SĂ FII MODERN ?

Situată aproximativ între 1848—50, ea e marcată la nivel mondial prin apariția marxismului, care a însemnat o astfel de „ruptură” în modul de gândire tradițional. La nivel literar-artistic, aceasta s-a repercutat într-un chip foarte particular (și deosebit de relevant pentru felul în care determinantul social operează în planul psihologic, al conștiinței, și, de aici, în cel al creației artistice).

Începînd deci de la jumătatea secolului trecut, o parte a artei produsă în lăuntrul societății burgheze, nu mai putea — în mod spontan și naiv — să se mărieze cu sistemul de valori morale ale acestei societăți (sau cu alibiurile ei). Sensibilitatea morală a unor artiști nu mai putea să accepte, cu conștiința împăcată, acest sistem ca aparținîndu-i. Și astfel începe un divorț, „o sfișiere de conștiință” între artist și societatea sa.

Experiența concretă arată că această sfișiere s-a repercutat *mai întîi*, în mod paradoxal, mai mult în probleme de formă decît de conținut. Conștiința încărcată a societății burgheze a secretat astfel opere în care divorțul artistului de clasa sa se exprima printr-un limbaj de singularizare, de izolare, de însingurare. Stilul dificultos și ermetic inaugurat însemna *atunci* ruptura artistului de sistemul de valori în vigoare al unei lumi de care aparținea, dar pe care conștiința sa nu o putea accepta. Dificultatea formală în care el se încheia era un mod de apărare, ea voia să însemne afirmarea unei voințe de *non-complicitate*, echivala cu un *act de desolidarizare*. Sartre (în studiul despre Flaubert), Barthes (în ultima sa lucrare „S/Z”) au arătat că obsesiile formale ale artiștilor exprimau în fond conștiința vinovată a societății lor.

Modernitatea era, atunci în primul rînd o formă de *secesiune*, de *separare*: separarea de limbajul artistic curent, semnificînd separarea de valorile (sau alibiurile) neacceptate, dar cu putere de circulație în lumea ambiantă.

— Cum s-au petrecut lucrurile în teatru ?

— În teatru a avut loc, *mutatis-mutandis*, același fenomen (cu specificația că teatrul — care e cel mai *obiectiv*, sau cel mai *obiectivat* dintre limbajele literare — este și cel din urmă care-și restructurează forma). Procesul de *ruptură*, de *secesiune* de care vorbeam, s-a manifestat în teatru sub forma violentelor reacții antinaturaliste de la începutul secolului, subsumate în genere sub lozincă: „*re-teatralizarea teatrului*”. Firește, fenomenul se prezintă aici mai complicat, mai diversificat, dată fiind structura polifonică a teatrului, spre deosebire de monodia literară; dar cu toate diferențele specifice, regăsim și aici același substrat general.

Consolidarea burgheziei, ca clasă dominantă, a adus în teatru două lucruri: mai întîi caracterul *manifest de marfă* al spectacolului, producția teatrală luînd aspectul unei *industrii de divertisment* și supunîndu-se legilor dure ale *schimbului*; apoi, pe planul limbajului, triumful „naturalismului”. E interesant cum comercializarea teatrului a mers mîna în mîna cu consolidarea acelei forme artistice care se înverșuna să dea cît mai mult iluzia „naturalului”, a „realității”.

Trebuie să fim însă foarte circumspecți. Eticheta de „naturalism” nu trebuie înțeleasă în sensul riguros estetic și în conținutul social pe care i l-a dat Zola și școala de la Sédan. S-a petrecut aici un fenomen de transfer, foarte relevant și el, pentru modul cum un grup social își apropiază un „limbaj” pentru a și-l aservi, a și-l pune în slujba propriilor sale interese. Teatrul societății constituie în cea de a doua jumătate a secolului trecut (care se voia teatru „modern”, în opoziție cu cel clasic și romantic, și al cărui reprezentant tipic e un anumit teatru franțuzesc, de la Scribe și Dumas-fils pînă la autorii *Floarei de cactus* și *Boeing-Boeing*), și-a însușit limbajul naturalist, transformîndu-l într-o convenție dramatică și astăzi dominantă pe scenă, convenția *teatrului „de*

iluzie, a *iluziei*, „realității”. Dincolo de varietațea și diversitatea sa — care îngloba atât vodevilurile, cât și dramele pasionale „psihologice”, „realiste”, ale alcovului — ceea ce-i unea pe toți acești autori era demersul lor esențial: acela de a oferi „une consciințe tranquille”, o conștiință liniștită, împăcată cu sine, unei lumi care în adîncul ei purta, ca pe un cancer ignorat sau tăinuit, o conștiință încărcată. Tot efortul depus de acest limbaj al „naturaletii”, al teatrului „ca în viață”, era acela de a reprezenta aparentele statorniciri ale noii clase — cu tot sistemul de relații sociale și morale implicat — drept definitive, imuabile, perene. Consolidarea încrederii în „realitate”, pe care o proclama această estetică, însemna de fapt inculcarea încrederii în realitatea burgheză și în sistemul de valori pe care aceasta se sprijinea; astfel încît spectacolul acestor „realități” să reprezinte nu triumful aparent și provizoriu al unei clase, cu modul său de viață și cu morală ei, ci înseși Viața și Morala. În ochii acestei estetici a „firescului”, scena iluzionistă — care oglindea „ca în viață” noua clasă — nu mai era „teatru”, era Realitatea însăși. Toată mașinăria teatrală pusă acum în mișcare, a piesei „bine făcute”, a „construcției perfecte”, toate cascadele de ris dezlănțuite de geniile vodevilului aveau ca plan secret — conștient sau naiv, — această enormă mistificare de a face „pasabile” în conștiințele oamenilor un mod de viață și niște principii morale deopotrivă de odioase. Printre lacrimi și ris, prin mecanisme comice sau terifiante, prin veselie debordantă sau lovituri de teatru care taie respirația, se propunea publicului să se acomodeze liniștit cu o morală înacceptabilă, i se insufla ideea că acest sistem de valori deficitar e totuși cel mai rezonabil:

„Există totuși o morală în aceste vodeviluri — constata un contemporan — morală care reflectă în mod naiv, o concepție de viață, aceea a autorului și a publicului său, maximele curente după care își reglează activitatea lor și o judecă pe a altora. Această morală este de cea mai vulgară mediocritate: *banul, poziția, cariera, șansa, averea*, cel mai josnic ideal de succes pozitiv și de îndestulare materială, iată ceea ce autorul și publicul său numesc „rațiune”. Pentru ca un tânăr să se căsătorească fără dragoste, 25 sau 50.000 lire rentă la o văduvă, sau 500.000 franci dotă la o ingenuă sînt argumente fără replică; și datorită de a rupe o dragoste vinovată este imperios dictată de necesitatea de „a nu dăuna carierei”: aceasta dispensează de mîla, de delicatețe, de onoare. Nu poți să nu fii dezgustat văzînd orice act de probitate, de bunătate, de devotament inevitabil plătit în bani peșin, într-o zestre mare sau într-o moștenire frumoasă” — soria atunci, nu fără amărăciune, criticul Gustave Lanson, „afla atît de departe de marxism și de structuralism !

— *E cea mai probantă dovadă că tot acest teatru „complezent”, teatru „de iluzie”, de „naturalete” se integra și făcea corp comun cu societatea căreia îi servea drept alibi...*

— Și e interesant că cele mai violente reacții estetice împotriva lui îi contestau tocmai pretenția de a reprezenta „aidoma, viața”, adică tocmai caracterul lui *iluzionist*. Împotriva acestui teatru de imitație a „realității”, (de fapt de mistificare a ei) se propunea un teatru „teatral”, în care convenția să nu se mai camuflizeze sub eticheta de „natural”, ci să se declare ca atare. Toate curente moderne de dinainte și de după primul război mondial pornesc de aici, de la această *contestare de limbaj*.

Iată deci, că și în teatru soluția de continuitate cu vechea structură apare sub forma unor probleme „de formă”, și semnifică aceeași voință de separare, de secesiune; nu numai față de „limbajul tradițional” ci și față de sistemul de valori al societății burgheze (și în speță, de reprezentarea lui mistificată în oglinda „obiectivă” a teatrului „naturaletii”).

— *Dacă vă înțeleg bine, ați amintit aceste exemple pentru a arăta „pe viu” cum preocupările „formale”, „rupturile de limbaj”, cum le numiți, își justifică existența și devin inteligibile numai integrate unui ansamblu structural — economic, social, moral — unde ele îndeplinesc o funcție dincolo de sfera pur estetică... cum numai în condițiile acestei sincronii se pot ele revendica de la o autentică modernitate...*

— Este ceea ce numim *funcționalitatea* unei forme artistice. O formă artistică e „funcțională” cînd într-un anumit moment istoric, pe un anumit fond social-politic (sau numai social-etic), transgresează — cu sau fără intenție subiectivă — preocupările pur tehnico-estetice, vizînd în mod obiectiv probleme de „fond”: în exemplele discutate e vorba în ultimă instanță de acțiunea *obiectivă* de ruinare a unor sisteme de valori (sau de alibiuri) pe care se sprijină o întregă concepție, de viață, constituînd suportul moral, axiologic dacă vrei, al unei orînduirii sociale...

— *Îmi amintesc că Gramsci a arătat că relativismul psihologic (ontologic, chiar) a lui Pirandello ducea în ultimă instanță la fisurarea conceputului aristotelico-tomist despre om, pe care se sprijinea întreaga lume catolică...*

— Deși Pirandello plecase de la niște preocupări de „formă” teatrală, de la o „ruptură de limbaj”. De altfel, toate exemplele pomenite demonstrează existența unui moment *autentic, originar* al procesului, moment pe care l-am numit *funcțional* (ca opus gratuității). Există însă, cu duimul, momente epigonice, mimetice, care trag ca la ștanță momentul originar, fără a se mai gândi la „funcționalitatea” lui, adică la integrarea lui dinamică într-un ansamblu structural, fără a se mai gândi dacă se legitimează sau nu, în ansamblul social-istoric respectiv...

— *Încep acum să înțeleg tîlcul acestor lungi ocoluri. Ele îmi întăresc rațional scrupulele critice cu care priveam facilitatea entuziasmului unora pentru niște manifestări „moderne” de suprafață, adică nefuncționale și asincrone...*

— Evident, că procesul înfățișat mai sus nu s-a oprit în loc; între timp s-au produs alte mutații — la nivel social-istoric cit și la nivelul conștiinței — care au schimbat mult fenomenul (e vorba în continuare de raporturile între artist și societatea sa). Încît, azi, o limitare exclusivă la probleme „artistice”, de „formă” e o poziție deja anacronică, vetustă, care a și căpătat denumirea pejorativă de „estetizantă”.

— *Aceasta înseamnă atunci, că trebuie să ne ocupăm numai de „fond”, să neglijăm orice preocupări privind „forma”, „limbajul”, spectacolelor noastre?*

— Nicidecum. Pentru că un limbaj este totuși obligatoriu: nu te poți exprima *decît* printr-un *sistem de semne*. Iar pentru un artist care se vrea angajat, care-și asumă cu conștiința curată niște opțiuni, — filozofice, istorice — alegerea semnelor nu-i o treabă care poate fi lăsată la întâmplare, la voia inerteției și a rutinei, a imitației mecanice, a presiunilor modei; ea devine o *problemă de responsabilitate*.

Responsabilitatea alegerii semnelor, conștiința funcționalității lor sincrone, e poate astăzi cea mai tranșantă definire a modernității.

— *Auzindu-vă, s-ar părea că ați presupune existența unor „forme ale fondului”?*

— Deși ai vrut, pesemne, să faci un spirit, termenul totuși există. Îl folosește unul din savanții structuraliști, danezul Hjelmslev. În discuția noastră îi vom da însă, un sens nițeluş diferit. Vom postula, astfel, existența unor „*forma mentis*”, unor „*scheme mentale*”, *dacă vrei, adică a unor modalități fundamentale, ireductibile, în care sînt concepute lucrurile, oamenii, lumea. Aceste scheme nu sînt eterne, imuabile, date o dată pentru totdeauna, ci sînt supuse și ele istoricității*. Există și la nivelul lor soluții de continuitate, rupturi (marxismul, după cum spuneam, fiind o astfel de „cupură” față de schemele mentale preexistente). Din punctul de vedere al artei, este interesant de văzut la ce „*forme mentale*”, la ce „*scheme*” se reduce o operă în ceea ce privește modalitatea sa de a concepe realitatea umană. Sînt aceste „*scheme*” sincrone achizițiilor științei și istoriei contemporane lor, sau au rămas tributare unor epoci trecute? Sînt ele deci, *moderne, sau arhaice?* Apoi, în ce măsură contribuie opera la *discredita*rea celor arhaice și la *acredita*rea celor moderne? Iată felul în care se poate aplica modernitatea „*formelor fondului*”.

Dar... pentru că văd că ai și obosit după acest lung, dar totuși necesar, preambul... și pentru că abia acum ar trebui să intrăm în miezul discuției noastre... să rugăm cititorii să ne îngăduie continuarea convorbirii, în numărul viitor.

