



CUVINTE... EXISTENȚE... SEMNICIFICAȚII

„Cuvintul tipărit nu e, se înțelege, decît un palid reflex al simțurilor ce mă tulburau în timpul procesului de creație. Artistul însă e dator să reaprendă văpaia ce-l însufleșea pe poet cînd dădea viață subiectului.”

Goethe

„...în teatru, ca și în lume, vorbele constituie numai o parte a existenței.”

Caragiale

I

Nu întîmplător, alegînd drept epigraf aceste fragmente din Goethe și Caragiale, situăm analiza noastră sub semnul mărturiilor unor scriitori; după cum nu întîmplător ne vom referi mereu la opiniile unor dramaturgi, autori de piese de teatru, opere literare care-și găsesc finalitatea în reprezentarea lor scenică. Aceasta, pentru că uneori dezbaterrea reală a raporturilor text-spectacol (cu toate contradicțiile inerente acestui raport dialectic) e substituită de unii cu o pretinsă „ceartă pentru autonomie”¹, ca o dispută personală între autor și regizor. Pusă în termenii aceștia de „ceartă pentru autonomie” (...parcă și văd doi căței trăgînd furioși de capetele aceluiași os!), problema se meschinizează, devine o „daraveră de clopotniță”², e redusă la gabaritul inteligențelor

* Textul comunicării prezentate în cadrul dezbaterilor organizate de A.T.M., pe tema raporturilor text — spectacol.

¹ Paul Everac, „Cearta pentru autonomie”, „Contemporanul” din 30 iunie 1967.

² I. L. Caragiale, „O scrisoare pierdută”, actul II.

mediocre ale unor breslași invidioși. Din punctul de vedere însă al finalităților Artei și al artiștilor autentici, ea nu e decît o falsă problemă, o pseudoantinomie. Vom înlocui deci tradiționala „polemică” cu o foaie de observație cît mai atentă asupra drumului parcurs de la text la spectacol, căutînd să surprindem condițiile obiective, legitime, ale procesului și să notăm cînstit dificultățile întîmpinate. Căci un artist adevărat nu are altceva de făcut decît să-și cultive cu „dreptate și credință” parcela de grădină ce i-a fost încredințată...

* * *

Discuția pornește de la constatarea dublei realități a teatrului: teatrul ca *literatură* (textul scris al dramaturgului) și teatrul ca *spectacol* (interpretare, regie, scenografie, lumină, muzică, dans, pantomimă etc.). Această dublă existență a generat și continuă să genereze cîteva întrebări fundamentale:

— Teatrul este reductibil la unul singur din planurile sale existențiale?

— Cu alte cuvinte, valoarea lui este exclusiv de ordinul literaturii, cum se preîntinde de unii?

sau

— Există și o valoare proprie artei spectacolului, artei scenice (în care includem tot ce e în afara textului, toate elementele componente enumerate mai sus)?

— Acestea pot crea valori demne de interes prin ele însele?

— Există deci vreun mobil, estetic este justificat, care să facă pe consumatorul de artă să nu se mulțumească numai cu *textul scris*, ci să dorească să vadă și *reprezentarea*, existența lui scenică?

— Și această a doua realitate, *teatrală*, a piesei de teatru poate fi calificată drept artă?

Răspunsuri la aceste întrebări fundamentale — pe care și le-a pus printre alții și Caragiale — s-au dat de-a lungul vremii în sensuri diferite:

Nu! Spectacolul teatral nu poate aspira la rangul de artă, care-i propriu numai poeziei și literaturii, picturii și sculpturii, muzicii și arhitecturii. Teatrul ca spectacol e o formă secundară și provizorie. *Secundară*, pentru că reprezentarea teatrală se bazează pe mijloace de expresie inferioare, ca mimica, gesturile, intonațiile actorilor. Limbajul jocului dramatic e un limbaj artistic este inferior. *Provizorie*, pentru că teatrul e o formă pe cale de dispariție: limbajul său, limbajul acțiunii, era legat de celebrarea cultului, și prin pierderea semnificației religioase, prin detașarea de cult, el nu-și mai are nici o rațiune de a exista. Auguste Comte, autorul acestor opinii, conchidea: „Pozitivismul trebuie irevocabil să stingă instituția teatrului, pe cît de irațională, de lipsită de justificare, pe atît de imorală... De cînd lectura este destul de răspîdită încît să se poată peste tot gusta în mod izolat, individual, capodoperele dramatice, de protecția acordată jocului scenic nu pot profita decît mediocritățile și acest ajutor factice nu împiedică să i se vadă desuetudinea spontană.” (*Système de politique positive*, t. IV, pp. 441—442.)

„Teatrul cu spectacolele sale corespunde facultăților inferioare ale spiritului uman”, scria Barbey d'Aureville, pentru că aici gîndirea este „tributară acestui mizerabil eşichier care e scena... acestei matrițe care o sfărîmă, o mutilează, o fărîmîțează întotdeauna.” (*„Théâtre Contemporain”* — t. I, pp. 7, 8.)

„În mijlocul unei naturi de carton vopsit, sub o lumină neverosimilă, se acumulează imperfecțiuni de tot soiul care sînt tot atîtea insulte aduse frumuseții poetice... Trebuie însă să ne resemnăm la acest sacrificiu penibil” — opina Becq de Fouquières — „din necesitatea de a place gloatei, a cărei cultură generală se ridică” (*„Art de la mise en scène”*).

Însă reprezentarea teatrală va dispărea cu timpul: comuniunea socială de esență religioasă și politică ce a stat la originea manifestărilor teatrului este înlocuită cu individualizarea progresivă a emoțiilor, încît spectatorul evoluat de mîine se va mulțumi cu lectura operelor, jocul dramatic desfășurîndu-se în imaginația lectorului, într-un soi de teatru ideal, în care actorii sînt fără defect. Această afirmație a lui Jean Hytier, (*„Arts de littérature”*), duce pînă la capăt concluzia logică ce se poate deduce din pozițiile de mai sus.

Acest dispreț pentru teatru ca artă a spectacolului, nu lipsit de o tentă anti-democratică, aceste profeții anunțînd dispariția lui ca *reprezentare* — care de altfel nu s-au realizat — au la bază rădăcini comune:

Mai întîi, teatrul nu e conceput decît ca o *artă a literaturii*. În al doilea rînd, reprezentarea nu e concepută decît ca o *ilustrare a textului*, un fel de lectură în co-

lectiv pentru un public primitiv, nedeprișn cu lectură individuală. De aici urmează consecința: actul spectacular, actul reprezentării nu este capabil să se constituie în fapt de artă cu valoare proprie.

Toate acestea își au sorginea în ceea ce Camil Petrescu numea o prestigioasă dogmă, „primatul textului”³ — care a dominat o vreme teatrul occidental, în special teatrul franțuzesc, verbos și retoric.

Reducerea teatrului la literatură a adus după sine o altă dogmă, foarte răspândită printre publiciștii de cultură franceză, și anume că arta teatrului e reductibilă la arta de a spune, adică la recitare, declamație, dicțiune: „dacă arta de a spune nu e toată arta actorului, e foarte sigur că e și fondul ei și cam pe aproape esențialul: dicțiunea creează și rezumă această artă”, scrie Leon Bremond în lucrarea semnificativ intitulată *L'art de dire et le théâtre*. Această concepție convenea perfect modalității tradiționale a teatrului franțuzesc, unde „actorii jucau întotdeauna în picioare ca niște maeștri de dans...”, cu piciorul întins înainte și pumnul în șold. Încremenți în această poziție recitau textul. Când actorul Baron a îndrăznit să ridice brațul deasupra capului,

³ La unii din publiciștii noștri circulă, cu toate prerogativele feteșului, această formulă, invocându-se adesea autoritatea lui Camil Petrescu. Cred însă că respectivii nu au citit cu atenție Modalitatea estetică a teatrului, unde un capitol poartă chiar titlul „Primatul textului”, pentru că atunci ar fi văzut cum Camil Petrescu nu se sfiește să numească această judecată „dogmă”, chiar dacă de „solid prestigiu”, și să-i circumscrie autoritatea pe o anumită porțiune a istoriei teatrului și pe o anumită arie geografică: „Judecata despre prioritatea textului în teatrul de artă apare ca o dogmă, care abia în ultimii cincizeci de ani a fost pusă din nou intens în discuție” (op. cit. p. 32). „Nu o găsim nici la începutul teatrului antic, nici în cea mai mare parte a istoriei nu s-a impus niciodată exclusiv” (op. cit. 28). Mai interesantă este analiza întreprinsă de Camil Petrescu pentru a-i desprinde „semnificația esențială”. Aceasta o găsește însă într-un plan extraestetic, și anume în „năzuința metafizică a obiectivării, a supraviețuirii” (op. cit. p. 28). „Textul scris apare ca un principiu de economie a experienței și a creației”: dacă actorii „după aplauzele primite în timpul vieții dispăreau, opera scrisă supraviețuia” (op. cit. p. 32).

Un important capitol al discuțiilor în jurul „primatului textului” îl constituie cele referitoare la originile teatrului. Gordon Craig, Gaston Baty, Antonin Artaud extrag multe din argumentele lor, pentru contestarea acestui „primat”, din teoriile privind nașterea și evoluția teatrului. Pentru ei, la origine, teatrul a fost mișcare, gest, dans, iar ulterior acest teren a suferit invazia „literatorilor”. „Arta teatrului s-a născut din gest, din mișcare, din dans... Tatăl dramaturgului fu dansatorul... Pictori și muzicieni, așijderea literatorilor, dezgustați de vastele lor bunuri, nu visează decât să-și anexeze teatrul” (Gordon Craig, Despre arta teatrului, ediția franceză, pp. 92, 104, 105). Artaud fixează — ca și Camil Petrescu — „dictatura” textului ca pornită din Renaștere: „De patru sute de ani am fost obișnuiți cu un teatru pur descriptiv, care povestește, care povestește... Trebuie sfârșit odată cu această superstiție a textului și a poeziei scrise” (Le théâtre et son double).

Lăsînd deoparte pe oamenii de teatru, cu tonul lor înfocat și partizan, cercetările istoricilor și etnologilor par să confirme ipoteza originii dramei primitive în dansul magic. Astfel, Robert Pignarre crede că cele mai vechi scene dramatice pot fi recunoscute în picturile rupestre datînd dinaintea erei paleolitice și reprezentînd dansatorii pe jumătate acoperiți cu piei de animale. Observații analoge le face și la anumite populații „primitive” din Africa și America. Studiile asupra teatrului oriental aduc de asemenea unele date în sprijinul acestei teze. Originile teatrului chinez — ale cărui urme ar data cu două mii de ani înaintea erei noastre — se pare că rezidă de asemenea în dansul sacru. În India antică — alături de teatrul de umbre datat ca vechime în sec. II î.e.n. și care ar fi servit ca model teatrului de umbre din Iava și Bali-Wayang Poerwa — se manifestă și o a doua formă de joc dramatic — Wayang Wong — dans mimat de actori în carne și oase. În Bali se perpetuează și azi pantomime dansante foarte apropiate de izvoarele populare magice. În Japonia. Teatrul No, apărut în secolul XII, s-ar fi constituit, între altele, prin preluarea filonului vechii Kagura, pantomimă dansantă, în forma intermediară Nô-kagu etc., etc.

Indiferent de controversele posibile asupra originii teatrului, studiul formelor evoluate ale teatrelor neeuropene arată clar că acesta acordă limbajului fizic, neverbal, spațial, pe bază de semne — mișcări, atitudini —, un loc important, apreciîndu-i forța deosebită de a sensibiliza comunicarea.

deși regulile interziceau aceasta, a fost un adevărat scandal" — relatează Henri Bidou în *Le théâtre à Paris au XVIII-ème siècle*.

În această modalitate de teatru discursiv, „unde marile debateri ale inimii se reglează prin... conversație”, după părerea unui autor, și unde „teatrul mare e mai înfrânt în limbaj frumos”, după părerea altui autor, era firesc ca retorismul și declama-torul, tirada și jocul verbal, acrobația replicii și poanta să devină valori în sine, pe deasupra sensului, excrescențe ale „artei de a spune”.

Era normal ca într-un teatru care se concentra asupra spunerii textului să apară însă și contestarea rațiunii lui de a fi *ca spectacol*: dacă în teatru e stabilit „primatul textului”, dacă textul singur e cel care stărnește interes, de ce s-ar mai deranja publicul să vină la spectacol, cînd poate foarte bine citi piesa acasă, în halat și papuci? ⁴ În definitiv, acesta e raționamentul făcut de Auguste Comte și Jean Hytier, cînd anunțau „dispariția” teatrului.

După cum, de asemenea, era de așteptat ca, într-un teatru care exceda prin dialog și verbozitate, să apară și cele mai violente diatribe care s-au pronunțat vreodată împotriva „primatului” textului: „Un teatru care supune punerea în scenă și realizarea, adică tot ceea ce este în el specific teatral, textului, este un teatru de idioți, de nebuni, de grămătică, de băcări, de antiptoeci, de pozitiviști, adică occidental”, (Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, p. 50).

Lăsînd deocamdată la o parte poziția lui Artaud, am citat toate opiniile de mai sus, nu din plăcerea de a teoretiza, nici din dorința de a face paradă de erudiție, ci dintr-o rațiune practică: se mai află și la noi unii publiciști, de formație franceză veche, care în fel și chip nu obosesc să predice pentru o artă teatrală redusă la ilustrarea, dacă nu la debitarea textului; care contestă actului spectacular o valoare specifică proprie, care nu consideră teatrul o artă diferențiată de literatură. Ei nu obosesc să ne sfătuiască a ne resemna la misiunea auxiliară de a supraveghea debi-tarea textului. Nu putem să nu recunoaștem cel puțin logica acestei poziții. Dacă nu acordă valoare decât dramaturgilor care „slavă domnului, scriu pentru literatură”, este evident că arta scenică se reduce pentru ei „la supravegherea ordinii ritmului, limpidității” etc. De altfel, și Camil Petrescu, în *Modalitatea estetică*, observase că in-staurarea dogmei „priorității” textului a avut drept consecință reducerea artei teatrului la arta actorului, iar arta actorului la declamarea rolului, la dialog: „actorul trebuie să redea textul, să reproducă, nu să creeze” (*Modalitatea estetică a teatrului*, p. 32).

Am ținut să dezvăluim aici originea opiniilor estetice ale amintitorilor publiciști și să arătăm de asemenea la ce consecințe a dus (în istoria teatrului) urmărirea pînă la capăt a acestei logici: sau la *negarea teatrului ca spectacol*, el nerămînînd decît o *lectură imaginativă* (Jean Hytier); sau la *negarea textului din spectacol* (Artaud). Chiar dacă nu-și dezvoltă radical, pînă la ultimele ei consecințe poziția (pentru că între altele aceasta ar face inutilă și ar desființa chiar și propria lor profesie de critici dramatici), opiniile lor răspindite prin ziare și reviste, semănînd confuzii, nu sînt mai puțin pă-gubitoare artei teatrului. ⁵

⁴ „O carte în mînă va suplini în mod definitiv totul: simfonie interioară, care se va juca în liniștea unei camere, piesă de teatru evocată în noi, definitivă, balet misterios al frazelor, alergînd pe foile largi” (Mallarmé).

⁵ Celor care ne suspectează de exagerare le propunem să deschidă publicația „Gringoire” din 6 decembrie 1929, unde vor putea citi sub semnătura lui J. Kessel: „Înainte, un spectacol dramatic sau comic se găsea compus din unirea, din reacțiile reciproce a două elemente esențiale care erau opera și interpretul. Unul îl servea pe celălalt... cu franchise și simplitate. Fără îndoială, regizorul intervenea în amenajarea spectacolu-lui. El avea ca misiune să inspire în mod simplu ritmul și mișcarea spectacolului. Anonim, șters, regizorul era un regulator cuasiautomat...”

Să deschidem acum un ziar din 1967, unde vom putea citi sub semnătura unuia din cronicarii noștri: „Ce bune rezultate dă regia cînd regizorul își face o plăcere din misiunea sa auxiliară, limitînd-o la supravegherea ordinii ritmului, limpidității și la vegherea lucidă și respectuoasă a primatului scriitorului și a libertății actoricești”.

Nimeni n-ar fi putut bănuî că modestul articol dintr-un ziar franțuzesc vechi din 1929 va radia peste decenii o influență atît de fertilă asupra criticii dramatice române. Nici Kessel însuși, cînd l-a scris acum aproape 40 de ani, nu i-a trecut prin cap că benignele sale idei vor rodi sub forma unor opinii estetice categorice în cro-nicile unor confrăți dimbovițeni.

Dar toate catastrofele prezise nu s-au întâmplat și nu se vor întâmpla, pentru că — după părerea noastră — esența teatrului stă în altă parte. În cunoscutul său articol: „*Oare teatrul este literatură?*“, publicat în „Epoca“ din 8 august 1897, Caragiale arăta clar că faptul că *unul* din mijloacele de reprezentare fiind și vorba omenească nu trebuie să facă a se lua teatrul ca un gen de literatură. Ca și Craig și Artaud, el cere să se lase liber Teatrului, propriul său domeniu, ferit de invazia parazitărilor a altor arte, fie ea arta literaturii: „*Teatrul și literatura sînt două arte cu totul deosebite și prin intenție și prin modul de manifestare. Teatrul e o artă independentă, care, ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună în serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreunei dreptul de egalitate, pe propriul lui teren*“. El face o distincție fundamentală între condiția estetică a literaturii și cea a teatrului, prima avînd ca mod de manifestare *evocarea verbală a obiectului*; al doilea, *arătarea obiectului însuși*. „Orice gen literar are ca obiect deșteptarea de imagini numai și numai prin cuvinte... literatura se mărginește la a închipui imagini, a gândi asupra-le și a transmite cititorului prin *cuvinte* acele imagini și gândiri... Elementele cu care lucrează (teatrul) sînt chiar *arătările vii și imediate*.“ Iar în articolul despre Iancu Brezeanu scria: „Dar bine, Domnule, asta e pur și simplu recitare silită... a unei bucăți literare, mai mult sau mai puțin interesantă ca fabulă, mai mult sau mai puțin sărată ca dialog de spirit. E o recitare făcută de cîteva persoane în costume mai mult sau mai puțin potrivite cu epoca în care presupunem că se petrece fabula. Am auzit numai vorbele... însă, în teatru ca și în lume, *vorbele constituie numai o parte a existenței*.“ (I. L. Caragiale, *Opere*, vol. IV, pag. 609.)

În teatru, ca și în lume, adăugăm noi, existența e o realitate concretă neîntre-rup-tă, unde numai din cînd în cînd izbucnesc cuvintele. A reduce totul la *vorbe* echivalează cu a da o reprezentare parțială, mutilată a existenței. De aceea, autori dra-matici — atît de dispa-rați, dar lucizi fa-ță cu arta lor — ca Goethe, Caragiale, Davila, Camil Petrescu și Eugen Ionescu sînt toți de acord că textul, cuvîntul scris e doar „o parte“, „un palid reflex“, că el nu poate fi luat drept „tot“ și așteaptă de la arta teatrală, de la jocul dramatic ca acesta să-l întregască, integrîndu-l într-o realitate „totalitară concretă“ (Camil Petrescu), într-o „*experiență vie, reală, nu numai o ilustra-ție*“⁶ (Eugen Ionescu) pentru ca el să-și recîștige existența plenară.

Văzută în această lumină, arta scenică, creația dramatică nu e decît „reîntregire“ (Hegel); este reconstruirea, pornind de la *semnele scrise* ale textului, a unor noi *totalități concrete*, a unor *existențe secunde*, de gradul doi. După diverși autori, vom numi aceste totalități „imagini scenice“ (termen folosit pe scară largă de la Stanislavski la Brook), „viața scenică“ (Vahtangov, Tairov, Sava), „situații scenice“ (Ciulei) etc. Ele se constituie într-o nouă realitate, *teatrul* — spectacolul —, *obiect secund, diferit de obiectul prim literar*, cu caracteristici diferite, unele chiar opuse:

1. spectacolul este concret, material, spațial, viu, mobil, activ în mod efectiv;
2. el se oferă nemijlocit simțurilor spectatorului și, pe această cale directă — *sensorială* —, ajunge la nivel de „idee“ sau de „emoție“;

3. în raport cu textul e produsul unei *metaoperații*: „interpretarea“.

Primele două caracteristici constituie condiția liminară *materială* a actului teatral

Numai că debaterii noștri categorici nu au citit în întregime articolul lui Kessel. Pentru că acesta, după ce înfățișase situația regiei înainte de Antoine, continuă: „Dar Antoine veni. Regizorul, conducătorul jocului, se născuse. Între el și regizorul dinaintea lui era tot atîta distanță cît între un contramaistru și un inventator. Aparația cu treizeci de ani în urmă a regizorului în viața teatrului este o noutate nu numai fericită, dar necesară...“

Nocivitatea acestei publicistici stă în aceea că totuși contribuie la frînarea dez-voltării unei arte teatrale plene, cu satisfacții majore de ordinul creației, promovînd în schimb un teatru „modest“, „rezervat“, mai lesne de făcut, dar parțial, lipsindu-i a treia dimensiune.

⁶ „E aici una din dățile destul de rare cînd am înțeles ce era, ce trebuia să fie teatrul: o *experiență vie (experience vivante)*, reală, nu numai ilustrația unui text“ (Eugen Ionescu: *Entretiens avec Claude Bonnefoy*.)

și pe dezvoltarea consecventă a acestei laturi e clădită o bună parte din concepția novatoare a lui Antonin Artaud⁷.

Ultima caracteristică se referă la natura operațională a actului teatral, care — după cum am văzut — constă din inducerea din realitatea parțială, abstractă a textului, a realității totalitare, concrete, a spectacolului. Ea pretinde a recrea din „reziduu verbal” iarăși viață.

Ajunși la această etapă a cercetării, întrebarea care se naște firesc este: transformarea piesei în spectacol se găsește cuprinsă dinainte, în întregul ei, în opera scriitorului? Cu alte cuvinte, fiecare soluție de spectacol e implicită în text? sau cuprinde și o zonă de „goluri” (Hegel), de nedeterminări pe care vine „să le umple” (Hegel) arta dramatică? Există oare în opera dramaturgului o marjă liberă unde se poate instala legitim creația artei spectacolului?

Înainte de a răspunde, să examinăm îndeaproape traiectoria text-spectacol. Autorul pleacă de la viață, de la experiență, de la scurgerea existenței concrete, pe care încearcă să o prindă, să o cristalizeze în niște semne fixe: cuvintele, dialogul. Însă cuvintele dialogului, ca orice cuvinte, generalizează și abstractizează o realitate vie. Asta înseamnă că și o răcește și o sărăcește. Ca orice conceptualizare, asta înseamnă o ridicare de la o realitate pulsînd de seva vieții, caldă, fluctuantă, colorată în mii de nuanțe subiective („văpaia” lui Goethe). la o realitate mai generală, mai obiectivă dar și mai abstractă, mai rece, mai săracă, însă fixă a cuvîntului scris („reflexul palid al văpăii” — Goethe). De la acest plan mai general, mai abstract, dar și mai obiectiv și fix al textului scris, creația dramatică înseamnă o reîntoarcere la un plan de existență individuală concretă, vie, fluctuantă, caldă și colorată cu toate vibrațiile subiectivității interpreților („reapriinderea văpăii” — Goethe).

Deci, traiectoria este:

Experiența autorului („văpaia”) → textul scris („reflexul palid”) → creația scenică („reapriinderea văpăii”),

sau: existența → conceptualizarea ei în limbaj → existență reconstruită

sau: concret → abstract → concret reconstruit.

Deci, autorul decantează existențe într-un precipitat — „reziduu verbal” al textului — pe care arta scenică trebuie să-l reconvertească în existențe de gradul doi, în *reprezentarea scenică*.

⁷ Accentuarea laturii concrete, sensoriale, materiale a teatrului, unde este recomandată „arătarea obiectului, înfățișarea lui aieveya” și nu evocarea lui verbală, ni se pare normală, ca o reacție salutară, revitalizatoare într-un teatru desubstanțializat, obosit de retorică și verbalism, ca teatrul occidental. Împotriva acestui teatru limbut reacționase și Meyerhold: „teatrul secolului XIX era un teatru vorbitor, unde toți actorii, stînd comod pe fotolii sau pe divane, vorbeau, vorbeau fără încetare; un astfel de actor era un soi de fonograf, care în toate zilele învîrtea plăci diferite...” (Actorul viitorului — 1922). Dar ambiția lui Artaud a fost mai mare. El năzuia să constituie din limbajul fizic concret o poetică, o ideografie: să comunice prin aceste semne fizice stări lirice și idei. Despre acestea ne vom ocupa pe larg mai tîrziu. Este însă interesant de arătat aici că și Caragiale insistă asupra importanței laturii concrete antiretorice și antiverbaliste a actului teatral: „de zece ori mai mare rol au ochii și sprîncenele decît gura: vorbele fără ochi au prea puțină căldură; ochii fără vorbe pot spune multe. Și nu numai ochii și sprîncenele pot fi mai elocvente decît gura. Orice mișcare poate spune mai mult decît tirade întregi”. (Și cît de mult a trebuit totuși să lupt uneori cu îndărătnicia unor actori pentru a-i convinge de importanța practică a acestui principiu — C. T.) Caragiale nu se oprea însă numai la această observație, care poate fi socotită mai mult de ordinul bunului-simț și al unui gust estetic antiretoric (manifestat de altfel constant de el: vezi cronica la Ruy Blas). El îi dă și o fundamentare teoretică, stabilind aici condiția estetică a teatrului și prin asta se apropie de poziția contemporană Artaud-Brook: „Convenționalitatea acestei arte este cea mai grosolană posibilă: căci intențiunea de a arăta obiectul se realizează prin arătarea obiectului chiar întocmai. Aici intențiunea artistului îmbracă, în carne și oase adevărate, figurile ce ne arată: toate sînt nu spuse, ci aieveya înfățișate; bucuria ride din ochi vii, durerea plînge cu lacrimi adevărate” („Oare teatrul este literatură?”). Prejudecata considerării teatrului numai în realitatea lui literară este însă atît de înrădăcinată încît editorii recente ediții Caragiale nu numai că nu subliniază, aici încă o „modernitate a clasicului Caragiale”, ba dimpotrivă ei se simt obligați, în nota critică de la urmă, să amendeze opinia lui Caragiale, ca necorespunzînd actualei estetici teatrale.

Determinarea condițiilor obiective ale acestui proces de metamorfoză lămurire atît caracteristicile acestor existențe secunde, cît și raporturile lor cu elementul prim, textul.

Oricît de „concret” ar fi limbajul utilizat de un autor, el nu are altă putere decît aceea a evocării: orice cuvînt e rezultatul unui proces de abstragere, deci în mod fatal lasă de o parte, „face abstracție” de o serie de calități ale existenței. Nîcînd o evocare sau o descriere nu va putea echivala înfățișarea concretă a obiectului însuși, colorarea afectivă a unor relații, ritmul viu al desfășurării unui proces lăuntric. Deci, textul scris, care utilizează ca unic vehicul limbajul cuvintelor, lasă în mod fatal o zonă de nedeterminări, care, pentru a-și recăpăta ca *act spectacular* plenitudinea existențială necesară, reclamă inevitabil *intervenția activă* a interpreților, face apel inevitabil la capacitatea lor de INVENȚIE.

S-a vorbit mult de caracterul, necesar și inevitabil, al intervențiilor *in-formatoare* pe care le implică elaborarea reprezentării unui text. S-a delimitat un *coeficient personal* (ținînd de particularitățile variabile ale interpreților), un *coeficient operațional* (provenind din folosirea variată a diferitelor elemente scenice și a diferitelor tehnici) și un coeficient constituit din variațiile de gust și dispoziție ale publicului. Acestea l-au făcut pe Louis Jouvet să vorbească despre „*exigențele temporale ale teatrului*”, văzut ca o „*artă a metamorfozei*”, și să mărturisească cum, din clipa reprezentării ei, o operă dramatică poartă în ea trei tendințe, trei principii deformante, trei piese distincte: „*aceea pe care autorul crede că a scris-o, aceea pe care o joacă actorii și aceea pe care spectatorul crede că a înțeles-o*” (Temoignages sur le théâtre, p. 151). Simpla enumerare a operațiilor metamorfozei unui text în spectacol, a *in-formării* lui în *act spectacular*, indică o arie destul de vastă intervenției *configuratoare* a factorului scenic. „*Rămînînd în MOD STRICT DOCIL la un text, sînt nenumărate chipuri de a-l juca*” (Gemier — *Le Théâtre*, p. 150). Astfel, simpla alegere a unui anumit actor pentru un rol dă o *anume* materializare gîndirii autorului. La fel configurarea cadrului acțiunii cu tot ce presupune el ca *organizare a spațiului de joc* unde se va desfășura *mișcarea concretă*, sau ca *figurare* a locului dramatic (ori dimpotrivă numai ca *sugere* sau *indicare* a lui) dă *materializări diferite* care *sensibilizează* diferit ideea — de natură evident „ideală” — a autorului. Apoi, desfășurarea jocului cu varietatea infinită a nuanțelor concrete pe care le implică prezența unor oameni vii în fața noastră, cu infinitele variații concrete ale modului lor de a fi, cu multiplicitatea modalităților concrete de relaționare între ele... La care se adaugă fluidul emanat în sală de prezența vie a actorilor, fluid variabil de la actor la actor, de la seară la seară, dar și de la sală la sală, fiind în funcție și de compoziția publicului... (și, bineînțeles, asta implică variații de nivel emoțional și intelectual). S-a vorbit mult de asemenea de elocvența unor atitudini, a unui gest, unei priviri, unei inflexiuni a vocii, de realizarea acelor „*climate*”, „*ambianțe*”, „*atmosfere*”, care grăiesc pe scenă dincolo de cuvinte și pe care dialogul nu le poate istovi...

Toate acestea constituie o țesătură de o bogăție vie, incomparabilă cu natura abstractă a cuvîntului scris, bogăție necuprinsă ca *atare*, în *realitatea ei materială*, de text. E ceea ce observase Caragiale, cînd compara textul scris al dramaturgului cu planul unui arhitect, și textul și planul fiind *nu opera însăși*, ci doar *notarea convențională a ei*: „*precum planul arhitectului nu este chiar realizarea finală a intențiunii sale, adică monumentul — ci numai notarea convențională după care trebuie să se strîngă și să se lipească materialele cerute într-un tot ordonat, asemenea și scrierea dramaturgului nu este chiar desăvîrșirea intențiunii lui — adică comedia — ci notarea convențională după care se vor alipi elementele...*”

Și drumul parcurs de la *notarea convențională* pînă la *realizarea plenară* a operei, drumul de la general, abstract, fix, mijlocit la particular, concret, mobil, nemijlocit nu se poate împlini fără aportul realizatorilor cu tot ce implica — în coeficient personal și operațional — acest aport. Concluzia: *condiția liminară a transformării unui text în spectacol fiind aceea de „a reinventa viață”, de a o induce din „reziduul verbal” al textului, aflat la un grad de relativă generalitate, la un nivel de amorfism caracteristic limbajului prin cuvinte, acest fapt determină importanța și responsabilitatea — în bine sau în rău — a slujitorilor artei scenice, dă măsura simțirii, inteligenței, imaginației, fanteziei, talentului lor.*

Reconstruirea de noi „totalități concrete” implică inevitabil — la niveluri diferite — *participarea conștiinței interpreților*. Asta înseamnă că viitorul spectacol depinde de

șocul dintre conștiința interpretilor și opera dramaturgului, de rezonanță afectivă și intelectuală pe care lectura piesei o produce în ei, de cantitatea și calitatea lor sufletească, de puterea lor de pătrundere și adâncire, de sensibilitatea și cultura lor, de convingeri, de gradul lor de conformism sau de originalitate, de poziția lor în viață, de judecata lor asupra existenței, de atitudinea etică, de gradul lor de vibrație lirică etc., etc. Dar sfera condiționărilor e și mai largă, pentru că în același timp depinde și de auditoriul cărui i se adresează (cu coeficientul lui de cultură, sensibilitate, gust etc.), de experiența istorică pe care o trăiește, de momentul social, de opțiunile ideologice, de poziția partinică. „Existența reconstruită” a spectacolului este deci în funcție și de toți acești factori.

III

Toate acestea fac din creația scenică existență *plus ceva*: existență plus SEMNIFICAȚIE. Pentru a intra în sfera valorii artistice, creația scenică trebuie să includă un *șpor de semnificații*. „Un text de teatru este ca partea superioară și vizibilă a unui iceberg, care reprezintă o optime; restul de șapte optimi sînt rădăcinile invizibile, adică ceea ce face poezia sau semnificația realității” (Jean-Louis Barrault).

Dacă un spectacol nu reușește să emane această aură poetică care să ne facă să bănuim că, dincolo de ceea ce ne este dat ca imediat prezent, aceste existențe mai înseamnă încă *ceva și mai important*, el nu va depăși hotarul mediocrității. O situație scenică trebuie să fie importantă prin ea însăși, trebuie să ajungă la plenitudinea existențială; dar în același timp trebuie să tindă spre *ceva mai important încă*. Numai acest *continuu dublu plan CONCRET—SIMBOLIC* dă valoare artistică creației scenice. Oricît de talentat ar fi un actor, oricît de organică ar fi întruparea realizată de el, dacă reușește numai să *reproducă existență*, nu mă interesează. Pentru a intra în sfera artei, el trebuie să facă din existența lui scenică o *trimitere către o semnificație*, un SEMN.

Teoria „semnelor”, utilizată în special de lingviști (F. de Saussure, R. Jakobson), ne poate fi deosebit de utilă aici. *Semnul este produsul unirii „ideii” cu „materialul”, al „semnificației” cu „semnificatorul”*. În lumina teoriei semnelor, ideea și materialul participă deopotrivă la valoarea funcțională a unei opere: lumea ideilor, a semnificațiilor, constituie unul din planurile existențiale ale opereii, cu același titlu ca și planul material concret. Orice idee, orice semnificație, nu trăiește într-o operă decît *integrată unui semn*, și orice operă nu trăiește artistic decît ca *semnificație semnată*, ca semn. Privită în această perspectivă, putem da o definire completă *existenței scenice*: ea este o „*existență reconstruită, de gradul doi*” sau „*un simulacru de existență*”, în sensul că se constituie printr-o *continuu întrepătrundere între planul material, concret, sensorial, al prezențelor vii de pe scenă și planul abstract al ideilor, al semnificațiilor*. Primul este *semnul fizic* al celui de-al doilea și împreună formează o *unitate funcțională: opera de artă a teatrului*.

Această definire a opereii de artă teatrală ne permite să facem cîteva discriminări de valoare:

A te restringe numai la planul „ideilor” neîncorporate unor existențe scenice concrete, neintegrate unor semne teatrale, înseamnă a rămîne în afara artei, în discursiv, în retorică. Este, ceea ce s-a întîmplat cu anumite spectacole schematice, pline doar de bune intenții. Pentru a deveni artă, semnificațiile trebuie să fie *nu declarate*, ci *emanate*.

Însă, și rămînerea numai la planul „existențelor” înseamnă de asemenea a rămîne în afara artei: e cazul realismului plat, „pedestru”, pe care îl numeam cîndva „naturalism” (termen în general greșit folosit de mulți).

Unitatea de artă a spectacolului este IDEOGRAMA: existență scenică capabilă — prin însăși *concrețetea ei materială*, prin *realitatea ei de „semn fizic”* — de a emana, de a radia *semnificații*. Aici intervine activitatea creatoare a regizorului: utilizînd elementele scenice de care dispune, el construiește împreună cu actorii, într-un spațiu anume organizat, într-o ambianță luminoasă și uneori și sonoră, un anume sistem de relații și acțiuni *totalizate în structuri* („imagini”, „situații”, constituite de „*viață scenică*”), structuri care formînd un *sistem propriu de simboluri*, de IDEOGRAME, dau *concrețete, obiectivează sensurile profunde ale piesei*. Este vorba, după cum am văzut, de *imagini vii*, care se constituie într-un *spațiu concret*, într-un *timp concret*, *imagini sintetice*, pentru că nu se rezumă numai la impresiile vizuale, ci la *totalitatea impresiilor emise de pe scenă*. Rolul hotărîtor aici îl are *prezența vie a actorilor*, a căror realitate psihofizică (de la *forma plastică corporală* și pînă la *fluidul psyche-ului*) e utili-

zată funcțional, ca într-o hieroglifă, însă nu încremenită, ci o hieroglifă în mișcare, o hieroglifă dinamică.

Aceste structuri sînt elaborate în așa fel încît să devină — cît mai obiectiv, cît mai concret — „semnul fizic“ al unor realități complexe, pe care dialogul singur le-ar fi pierdut, sau le-ar fi eșuat în explicații abstracte, în retorică și verbiozitate; realități care pot fi și de ordinul abstracțiilor, ideilor, relațiilor. Acestea sînt „semnele teatrale”. care devin, din momentul contactului lor cu publicul, surse generatoare de semnificații.

Din acest moment începe ciclul unui nou sistem funcțional, constituit dintr-un termen relativ fix: spectacolul, și un termen variabil: publicul, care, consumînd spectacolul, atribuie propriile lui semnificații semnelor percepute aici. Cu aceasta, intrăm în domeniul sociologiei spectacolului, care nu e decît un capitol al *Semiologiei teatrale*. la rîndul ei capitol al *Semiologiei generale*, „știința care studiază viața semnelor în cadrul vieții sociale”. **

Crin Teodorescu

** Necesități de concentrare nu ne-au permis să dezvoltăm aici acest ultim capitol. O vom face într-un eseu special, consacrat acestei teme: „Semn literar și semn teatral”.



Fotocronica

Schife de costume de Olga Mușin pentru spectacolul „O noapte furtunoasă” de I. L. Caragiale —
Teatrul de Stat din Brașov

