

MIRCEA
BRAGA

LITERATURĂ ȘI SPECTACOL —

o încercare de definire
a „artei spectacolului”

Aparținând unui gen distinct și, ca atare — după cum ne învață chiar manualele școlare — beneficiind de un regim nediscriminatoriu, fie și în raport cu romanul sau epopeea, piesa de teatru ne apare totuși plasată oarecum pe un „teritoriu de frontieră”. Explicația acestei stări de fapte trebuie căutată în statutul său „duplicitar”, deoarece — literatură fiind — piesa reprezintă și acel dat ce implică, la modul primordial, posibilitatea saltului spre o altă artă, teatrul, prin înlocuirea dinamicii implicitului cu una a explicitului. Așadar, textul dramatic conține și premisa unei alte „finalizări” decât cea strict literară, datorită unei structuri cu o dublă deschidere spre planuri artistice net diferențiate: spectacolul nu este literatură iar literatura nu este spectacol, aserțiune care trebuie înțeleasă în sensul că elementele unui strat, intrând în compoziția altuia, își pierd specificitatea inițială pentru a contribui la elaborarea alteia, într-un proces care face orice ierarhizare sau comparație inutilă, inexpressivă. Fiindcă nici măcar pe suportul naivității nu poți proclama superioritatea spectacolului în fața literaturii, ori invers, din moment ce recunoaștem apartenența atât a primului, cât și a celei de a doua, la sfere artistice ce sînt autonomizate și în specific imediat (de organizare și de manifestare a „existenței”, de transmitere, de receptare etc.).

Deci, literatură în sine sau literatură „anulată” întru teatru, piesa beneficiază de pe urma acestei situații, e adevărat, de un spor de vitalitate, dar alunecă totodată spre un

„echivoc de folosință” care alterează de multe ori judecata de valoare. Astfel, cînd omul de teatru spune: „piesă de lectură”, el efectuează o negare a textului respectiv de pe pozițiile artei spectacolului, dar nu închide perspectiva „valorificării” acestuia în raport cu un alt sistem de criterii, cel literar.

Să mai notăm aici că un transfer de criterii de la o rețea valorizatoare la cealaltă se echivalează, în cel mai fericit caz, cu un hiatus metodologic. În ultimă instanță, teatrele pot valorifica și, deci, valoriza piese nesemnificative pentru literatură și istoria ei (ceea ce se și întîmplă), iar literatura poate reține și, deci, valoriza piese refuzate repertorial (ceea ce iarăși se întîmplă). Apoi, pentru a da încă un exemplu, să sesizăm că susținerea tezei fidelității absolute față de text izvorăște tot dintr-un asemenea transfer de criterii, constituind pentru omul de teatru un canon, o dogmă și — ca orice dogmă — o eludare a specificității.

Dar dacă un teoretician, un critic, fie el literar sau teatral, apelează de multe ori doar la o singură rețea de criterii, în funcție de „specializarea” sa, autorul dramatic tinde, firesc, spre integrarea „produsului” său în ambele sfere. Aici, însă, întîlnim acționînd încă o prejudecată: anume cea în virtutea căreia se pretinde dramaturgiei de a oferi fără abatere texte de maximă rezistență, în număr mereu sporit, atât literaturii, cât și teatrului. Cerința, s-o recunoaștem, este ideală; dar se pierde din vedere că sensurile unei culturi nu se „deduc” exclusiv din re-

sorturile capodoperelor, ci dintr-o pasiune a creației cu rezultate situate inerent pe trepte valorice diferite. Apariția unui *Rege Lear* sau a unei *Scrisori pierdute* în fiecare stagiune, în repertoriul fiecărui teatru, ar fi nu numai o imposibilitate, dar și o aberație, o supra-dimensionată criză de supraproducție.

Deducem din această stare de lucruri că — intrată în regim teatral (și nu dramatic, dacă e să ținem la precizia termenilor!) — piesa se supune și se integrează unei alte structuri, în condițiile unei noi specificități de sferă artistică. Această integrare se petrece sub semnul artei spectacolului.

Deși, cel puțin în limbajul nu atât de pretențios al afirmațiilor imediate, teatrul este considerat ca artă, conceptul de „arta spectacolului” — adică însuși suportul „calității” amintite — este încă respins de numeroși esteticieni. Considerat ca produs derivat, spectacolul ar apare ca un mozaic impur, neautonom, în dependență de diverse limbaje artistice specifice. Ar rezulta, așadar, o structură artistică de gradul al doilea, viabilă doar în măsura în care „componentele” de rang primar îi transferă ritmul vital necesar. În virtutea unei atari concepții, spectacolul este un aliaj în care elementele inițiale își păstrează nealterate virtuțile originare; cînd spunem teatru, spunem literatură, mimică, elocință, coregrafie, pictură, muzică, arhitectură, mobilier, costume etc., toate acestea existînd de fiecare dată în proporții diferite, dar fără ca această inegalitate „ponderală” să fie pragul spre o altă calitate.

Dacă acceptăm că o asemenea opinie vizează situația teatrului pînă către mijlocul veacului nostru, făcînd deci abstracție de specificul spectacolului actual — atunci poziția respectivă se cuvine cercetată cu atenție. E adevărat, nici în istoria mai recentă sau mai îndepărtată a teatrului principiul fidelității față de text nu funcționa pe măsura dorinței dramaturgilor (dacă, odinioară, aceasta era o preocupare a scriitorului!) — actorii își însușeau ideile de bază ale textului și linia generală a personajului, lăsînd improvizației un loc destul de important. Literatura era sacrificată în favoarea interpretării nu atât de ansamblu, „de spectacol”, cît individuale, adesea prin neglijarea relațiilor din scenă ori a evoluției partenerului. Extrem de semnificativ este și faptul că pînă și în nu prea întinsul repertoriu de texte clasice prețuite ca

literatură, accentul cădea pe fragment (de pildă, monologul lui Hamlet), iar nu pe totalitate.

Teatrul era aproape sinonim cu actorul, de unde rolul preponderent pe care îl dețineau interpretarea, declamația, elocința. Se putea juca fără text, deci se putea improviza, trupele ambulante puteau juca aproape în orice condiții, interpreții puteau fi schimbați chiar fără repetiții, pregătirea unui spectacol putea dura doar cîteva zile. În aceste condiții, directorul de scenă (cînd exista!) avea atribuții nu prea îndepărtate de cele ale regizorului tehnic (de culise) de astăzi. Să mai amintim faptul că decorul se improviza iar costumele și le încropeau actorii, cunoscute fiind de către parteneri — de multe ori — doar în timpul reprezentației de premieră. Așadar, teatrul utiliza modalități, formule, limbaje etc., integral sau parțial, ale diferitelor arte, fără a sintetiza, rămînînd o artă derivată din moment ce era consecința unui mixaj de elemente aduse din alte zone de specificitate (excludem din discuție „teatrul popular” care, ca orice ramură a folclorului, reclamă în cercetare parametri teoretici de tip special). Pentru ca să apară spectacolul ca artă și, în consecință, dimensiunea artei spectacolului, era nevoie de un creator, de monopolul unui unic ritm creator integrator. Actorul crease personajul și arta interpretării, dar — el însuși componentă a unui ansamblu — nu putea deveni centrul ordonator și creator de structură al acestui ansamblu. Acesta este momentul direcției de scenă, al regiei artistice.

Ceea ce, în vechiul spectacol, se manifesta ca element, păstrîndu-și o relativă autonomie de specific originar (literatură, interpretare, muzică etc.), în spectacolul modern devine strat al unei structuri cu specific propriu. Spectacolul apare ca un univers artistic autonom; el își are create dimensiunile prin reordonarea, în cadrul unei structuri precis individualizate și suficiente sieși, a straturilor asimilate. Dinamica de idei, ritmurile substanțiale și finalitatea ansamblului nu au caracter literar; spectacolul este mai mult decît momentul interpretării; scenografia, muzica etc. nu au autonomie și, deci, finalitate caracteristică domeniului. Iar cînd vreunul din aceste straturi redevine element și se impune ca atare în prim plan, viciul nu mai este al teoriei, ci al spectacolului...