

care atomizează ideea generală și sufocă întregul — toate aceste boli ale elementelor spectacologice sau o etiologie comună: din valori necesare potrivit funcțiilor lor, au devenit acupuri în sine care deviază atenția spectatorilor din sfera actului teatral propriu-zis și a mesajului cu care e investit, îndreptînd-o în mod artificial către funcții parazite. Reapăta independență a unui sau altuia dintre componentele spectacologice este un lucru condamnat, pentru că accentuează divorțul creațiilor și reduce obiectul teatral la o conjurare oarbă de performanțe.

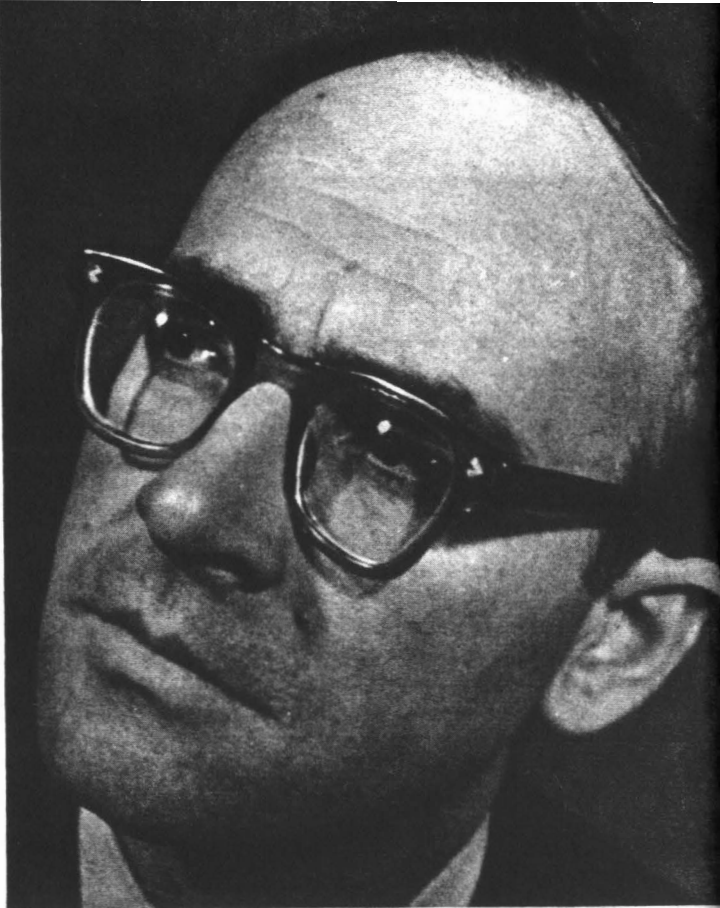
Componentul spectacologic trebuie să fie un argument și funcția sa intelectuală nu trebuie înăbușită de funcții parazite (verism, estetism etc.). El are o puternică valoare semantică, nu se oferă numai pentru a fi „văzut”, ci și pentru a fi „citit”, pentru a comunica idei, cunoștințe sau acvimente. El îndeplinește astfel și o funcție de semn.

Un semn e bolnav cînd e prea mult, prea puțin sau rău nutrit cu semnificații. Iată cîteva boli: indigența semnelor: eroină wagneriană, în cămașă de noapte, Romeo în pijama cu acufă etc; literalitatea lui: vacantele semnalate prin ciorchini de struguri; supraindicarea: abundența pleonastică a aceluiași semnalări; inadecvarea: semnalări pe dos, acroncordante cu intențiile; dezechilibrul intern: semnalări care se bat cap în cap, în interiorul aceluiași semn, aici intrînd excesul de „fantezie”, „pletoricul”, „composițional”.

Un semn e sănătos cînd e funcțional, cînd lasă liberă transmiterea semnificației profunde a spectacolului, fără să o sărăcească, dar nici să o copleșească cu densități parazite. El trebuie să fie un servitor eficient al gestus-ului pieci — să-l significeze, să-l signaleze, să-l impună. El trebuie să fie destul de material pentru a „significa” destul de transparent pentru a nu-și constitui semne parazite. El este o scriitură și, ca orice scriitură, dacă este sau prea săracă sau prea bogată, sau prea frumoasă sau prea urîță, nu mai permite lectura, abdicînd astfel de la funcția ei esențială. El trebuie să găsească acel echilibru rar care-i permite să înlesnească lectura actului teatral fără a-l năclăi cu valori parazite. El trebuie să renunțe la orice egoism și la orice exces de zel și de bune intenții. El trebuie să existe fără a fi observat în sine, trebuie să fie văzut și nu privit. Aceasta înseamnă a fi în același timp material și transparent: material pentru a-și impune prezența și a reține atenția spectatorului, transparent pentru a nu istovi însă această atenție în receptarea materialității sale. Cu cît e mai puternică senzația materiei pentru intuiția receptorului, cu atît mai puternică e — într-un semn sănătos — trimiterea la ideea signalată prin transparența sa. În materia senzelor unui spectacol, spectatorul trebuie să-i poată citi ideile.

După cum se poate vedea, pentru realizatorii de teatru se oferă aici bazele unei adevărate gramatici a spectacolului. În același timp se oferă și criticii dramatice o șansă de a se salva de la impasul piruetelor impresioniste la care o estetică a inefabilului o condamnă silînd-o să dea, la infinit, tîrcoale fenomenului „spectacol”. Semnologia îi dă în schimb un fundament solid, o metodă de analiză fermă și în același timp aplicată obiectului.

În mod eronat critica lui Barthes a fost asimilată, de unii, unui pur „formalism”, fără preocupări conținutistice. Analizele lui din *Théâtre Populaire*, în special cele consacrate fenomenului brechtian, probează contrariul. Toate discuțiile de conținut și de tematică converg la Barthes către tema conștiinței născînde, a trezirii conștiinței, a procesului dinamic care operează ridicarea nivelului mental de la inconștiență la conștiență. Prin această trădătură „conștiențială” explică el succesul teatrului brechtian în lumea occidentală, bogăția „estetică” a acestuia, în stare să antreneze, acolo, un public foarte larg. Analiza cauzelor acestei reapăte ne întregeste în același timp în mod exactul propriul concept de teatru al lui Roland Barthes.



## CRIN

În aburul amintirilor mele, întîlnirea cu Crin Teodorescu, acest domn al teatrului românesc, îmi apare a fi fost un real moment de grație. Deși semămate la oarecare răstimpuri, colaborările noastre — Din jale se întrupează Electra, Vară și fum, Victimele datoriei — îmi par un gest unic, în fapt o plimbare neîntreruptă într-o substanță poetică densă, tulburătoare, dominată de sfișietoare nostalgii, neliniști, spaime și turpitudini, dar și de aspirații spre altitudini morale și disperată dorință de salvare. Prin alegerea însăși a acestui registru de valori, Crin făcea deja un prim și esențial act de creație, exprimîndu-se pe sine, în rezonanță, cred eu, cu resorturi profunde ale ființei sale.

În lungile ore petrecute alături de el, sondînd profunzimile sensurilor, structurînd cu fervoare ipoteze și imagini, făcînd opțiuni, s-au stabilit treptat între noi o comuniune bazată pe convingeri estetice, o stimă reciprocă, aș zice chiar o prietenie. O prietenie care m-a onorat și de care continui a fi mîndru și azi.

Nu știu de ce, scriînd rîndurile astea, îmi apare o imagine: Crin, ca într-un one man show, venind din adîncimea unei scene nude, venind de dincolo, îmbrăcat, nu știu de ce, oficial, în haină neagră și pantaloni rețai, cu silueta lui dreaptă, cu ochelarii săi cu ramă de baga, cu părul lins, dat pe spate, călcînd pe un strat de ceață ce se prelinge pe platoul vid al scenei, transfigurată prin lumină. Crin, înaintînd spre noi, vorbindu-ne, continuîndu-și gîndurile ce le rostea sau le scria, și care parcă ieri au fost întrerupte, deși au trecut douăzeci de ani de atunci.

PAUL BORTNOVSKI