

Adolphe Appia

Opera de artă vie



UNITEXT
S E R I A
MAGISTER

UNITEXT

Editură a UNITER

coperta: DAN STANCIU

versiunea originală *L'Oeuvre d'art vivant*, Edition Atar,
Geneve, Suisse, 1921
© pentru versiunea românească: Editura UNITEXT, 2000

Cartea a apărut cu sprijinul Ministerului Culturii
ISBN: 973-8129-04-4
Seria: MAGISTER

ADOLPHE APPIA

Opera de artă vie

în românește de
Elena Drăgușin Popescu

Editura UNITEXT
București, 2000

"Omul este măsura tuturor lucrurilor"

Pitagora

Lui EMIL JAQUES DALCROZE, prietenul fidel

căruia îi datorez faptul că am o patrie estetică.

...și fie, WALT WHITMAN, care mă vei înțelege,

fiindcă ești viu - pentru totdeauna!

Adolphe Appia

"Prieten, aceasta nu-i o carte:

Cel ce-o atinge atinge un om"

W. Whitman

Prefață

Acest studiu a avut, la început, o întindere de două ori mai mare decât prezentul volum. Autorul își închipuia că-și va face gândul mai clar și mai ușor de înțeles dacă îl documenta la fiecare pas și-l dezvoltă sub toate aspectele. El credea că ar putea să exprime, astfel, seva unui fruct care, în timpul lucrului, era de nexprimat ca atare. În plus, era convins că un oaspete amabil și indulgent nu poate fi atras pe un drum accesibil doar celor inițiați, ignorând punctul de plecare, având mereu în minte un drum obișnuit și cu aspecte normale, deturnându-i mereu privirile, poate și pașii, către o direcție nouă și neprevăzută.

În orice domeniu, documentația este un studiu care se face în staționare. Este o pregătire voluntară a plecării. Picioarele "Călătorului" lui Rodin au fost "documentate", - și tocmai de aceea a fost posibil ca ele să călătorească ! Un turist se oprește să consulte o hartă, apoi o împăturește și pornește pe calea pe care e convins că a înțeles-o.

Timp de mai mulți ani, autorul s-a consultat cu alții și cu sine însuși. Atras irezistibil de un necunoscut pe care îl bănuia minunat, el dorea să se înzestreze cu toate garanțiile posibile înainte de a se angaja spre el. Înțelegea că acest angajament trebuie să fie definitiv; simțea aceasta, la început obscur, iar, curând, teama care-l acaparase, încet-încet, nu a mai lăsat nici o îndoială: nu exista vreo posibilă întoarcere și, de aceea, trebuia începută călătoria.

A plecat, deci. În spatele său, se îndepărtau, una câte una, atracțiile cele mai dragi care-l legau de un trecut pe care nu crezuse niciodată că trebuie și, mai ales, că poate să-l părăsească.

Scopul acestei lucrări este să ofere cititorului un fel de pregătire pentru această călătorie și să-l facă, astfel, să participe la documentarea cu care s-a însărcinat autorul, fără să-l împovăreze cu ezitățile sau cu angoasele sale. A schimba direcția și a abandona ceva cunoscut, care îți place, pentru ceva necunoscut, pe care încă nu-l poți plăcea, înseamnă să efectuezi un act de sinceritate. În orice domeniu al vieții, o conversiune - adică exact și în sensul propriu al cuvîntului, o schimbare de direcție - este un eveniment grav

și totdeauna tragic, pentru că el înseamnă numeroase renunțări, o abandonare progresivă pe care nimic nu ar putea s-o înlocuiască sau să o compenseze.

Pentru a reveni la ceea ce am numit documentația noastră, este de la sine înțeles că autorul unui ghid bine realizat nu vă va ajuta în călătorie descriindu-vă ținutul pe care vreți să-l străbateți, ci doar dacă vă va da noțiuni exacte, noțiuni tehnice. Abia mai târziu vă veți da seama dacă ați făcut bine întreprinzând călătoria.

În cartea aceasta, autorul este și ghid și călător; studiul are un caracter dublu: el implică responsabilitate, dar și confidență, un ansamblu tehnic, dar și un jurnal de drum. Și, cum el tratează mai ales o problemă estetică, caracterul tehnic va părea totdeauna împrumutat. Acesta-i este destinul, pentru că arta nu se poate descrie; poate și de aceea este acest studiu tragic.

Cititorul este rugat să-l ierte anticipat pe autor și să nu uite că cea mai mare și mai profundă bucurie pe care arta știe să ne-o dăruiască este de esență tragică; căci, dacă arta are puterea să ne facă vie viața noastră, fără să ne impună pentru aceasta suferințe, ea ne cere, în schimb, - pentru a o simți cu bucurie -, să suferim înainte.

Adolphe Appia, Chexbres, mai 1919

ELEMENTELE

Limbajul ne dă, adesea, explicația propriilor noastre sentimente și cheia diverselor probleme. Ne folosim de el cu inconștientă, fără îndoială, dar și cu incorectitudine, gândirea noastră fugind, adesea, în mod regretabil, de sub binefăcătoarea lui autoritate. Iată și un exemplu care interesează obiectul acestui studiu.

Sub cuvântul *artă*, grupăm diverse manifestări ale vieții noastre; iar, pentru a ne scăpa de grija de a le numi cu precizie, limbajul vine să ne ajute. Astfel, avem artele frumoase: pictura, sculptura, arhitectura; nu zicem arta picturii, arta sculpturii sau arta arhitecturii decât în cadrul unei analize absolut de reflexie; în limbajul uzual este suficient singur numele acestei arte. De asemenea, zicem: poezia, neplasând-o, deocamdată, printre artele frumoase; ceea ce este corect, pentru că frumusețea cuvintelor și a ordonării lor nu influențează decât indirect simțurile noastre. Mai zicem: arta poetică, ce implică mai special tehnica cuvântului, fără să dorim a plasa această tehnică, și nici rezultatul său estetic, în noțiunea de arte frumoase. Aceste distincții sint clare; nu rămâne decât să le conștientizăm de fiecare dată când ne folosim de ele.

Există, însă, încă o formă de artă care nu-și găsește locul nici printre artele frumoase, nici în poezie (sau în literatură) și care, totuși, nu este mai puțin artă în sensul ei propriu. Mă refer la *arta dramatică*. Și aici, limbajul încearcă să ne orienteze. Cuvântul *dramaturgie*, pe care îl folosim rar și cu oarece aversiune, este pentru arta dramatică ceea ce, inversând, este arta poetică pentru poezie. Ea cuprinde exclusiv tehnica dramaturgului și chiar numai o parte din această tehnică.

Iată, deci, o formă importantă de artă pe care nu o putem numi decât precedând-o de cuvântul artă. De ce ?

Mai întâi, pentru extrema ei complexitate rezultată din numărul mare de mijloace de care trebuie să dispună pentru a se manifesta într-o expresie omogenă. *Arta dramatică* presupune mai întâi un text (cu sau fără muzică); este partea ei de literatură (sau de muzică); acest text este încredințat unor ființe vii care îl recită sau îl cântă și-i dau viață pe scenă; este partea ei de sculptură și de pictură, dacă exceptăm pictura decorului, de care ne vom ocupa mai târziu. În sfârșit, arhitectura poate fi și ea invocată, mai mult sau mai puțin, pe lângă actor sau spectator, căci sala face parte din arta dramatică, prin exigențele ei de optică și de acustică; totuși, în acest caz, arhitectura este absolut subordonată unor detalii exacte care n-o privesc decât indirect.

Arta dramatică pare, deci, că împrumută elemente de la fiecare din celelalte arte. Poate ea să le și asimileze? Datorită acestei complexități, imaginea pe care arta dramatică ne-o evocă este totdeauna puțin confuză. Ne oprim cu ușurință la compoziția textului în care pasiunile umane sunt exprimate într-un fel pe care putem să ni-l asumăm. Dacă rămânem la acest nivel, fără îndoială esențial, simțim, cu oarecare dificultate, că dincolo de text, oricare ar fi el, mai există ceva, ce face parte tot din arta dramatică; un *ceva* despre care nu avem încă noțiunea exactă și căruia suntem înclinați să nu-i dăm prea mare importanță, probabil pentru că nu putem avea o imagine prea clară despre el. O să numesc, pe scurt, acest *ceva*: **regia**, și închid repede paranteza abia deschisă pentru a plasa aici noțiunea aceasta delicată și incomodă. La fel ca pe alte lucruri plictisitoare, vom lăsa regia pe seama specialiștilor, e doar treaba lor, credem, iar noi ne vom întoarce, cu liniște deplină, spre textul artei dramatice, ca fiind, cel puțin el, de toată încrederea și oferindu-se generos rostului nostru critic. Făcând așa, vom rămâne, fără voia noastră, cu un sentiment de neliniște. Avem, oare, curajul să abordăm frontal noțiunea de artă atunci când ne referim la arta dramatică? Și dacă-l avem – precum domnul Emile Faguet în frumoasa lui carte *Drama tradițională, drama modernă* – nu o facem cu convingerea că se va ivi un moment în care puterea ne va părăsi și, la fel ca domnul Faguet, vom abandona, în clipa în care ni se va părea decent posibil, o parte din bagajul

greu pentru a ne consacra integral analiza subiectelor mai ușor de dus?

Subiectul acestei lucrări este analiza precisă a acelor elemente ale artei dramatice peste care trecem, de obicei, cu mare prudență; și asta numai cu scopul de a face din ele noțiuni clare și apte de a deveni obiecte de reflexie și de speculație estetică, profitabile progresului și evoluției artei.

Un aforism dintre cele mai periculoase ne-a indus și continuă să ne inducă în eroare. Oameni demni de toată încrederea ne-au tot spus că arta dramatică ar fi reunirea armonioasă a tuturor artelor; și că, dacă această reunire n-a avut încă loc, ar trebui să se depună eforturi pentru a crea, în viitor, opera de artă integrală. Ei au numit chiar, provizoriu, această artă: *opera artei viitorului*.

Este o afirmație seducătoare, seducătoare mai ales prin simplificarea relaxantă care ni se oferă astfel; și noi, impresionați, am acceptat acest non-sens. Nimic din viața noastră artistică modernă nu justifică, însă, această afirmație; concertele, expozițiile de artă, arhitectura, literatura, chiar teatrele o resping; simțim asta, o știm, și totuși persistăm să ne odihnim în mod artificial sensul critic pe această pernă de lene, chiar dacă nu mai înțelegem deloc manifestările artistice contemporane; căci este evident că falsificând în acest fel o definiție pentru a plasa aici obiecte care n-au nimic de-a face cu ea, noi ne falsificăm, în același timp, aprecierea asupra acestor obiecte considerate separat. Dacă arta

dramatică trebuie să fie reuniunea armonioasă, sinteza supremă a tuturor artelor, atunci nu mai înțeleg deloc fiecare dintre aceste arte, și cu atât mai puțin arta dramatică: haosul este complet.

Atunci, prin ce oare se diferențiază atât de total fiecare dintre arte, chiar și literatura, de factorii care compun, prin subordonarea lor reciprocă, arta dramatică? Să examinăm, din acest punct de vedere, artele.

În circumstanțe favorabile de plastică, lumină, culori, vederea scenei poate să ne sugereze o bucată de *pictură*, un grup *sculptural*. În circumstanțe asemănătoare, în ceea ce privește declamația (sau cîntul și orchestra), ne apropiem o clipă, - doar o clipă - de plăcerea pur *literară* (sau pur *muzicală*). Stînd confortabil și într-o stare de pasivitate completă, noi nu remarcăm deloc *arhitectura* sălii, ea scăpînd privirilor noastre; iar ficțiunile trecătoare ale decorurilor nu evocă decît foarte indirect arta volumului și a greutateii. Confuz, suntem nevoiți să constatăm prezența unui element necunoscut care scapă reflexiei noastre, impunându-se, însă, simțirii - acaparînd total receptivul simț de spectator. Auzim, privim, ascultăm și contemplăm, amânînd pe mai tîrziu examinarea misterului. Dar, mai tîrziu, reconstituirea integrală a reprezentației nu va mai fi posibilă; o să renunțăm să mai căutăm printre amintirile noastre prea fragmentate și prea exclusiv dedicate conținutului inteligibil

al piesei, ceea ce, în timpul serii, ne-a tulburat și ne-a scăpat mereu; și, desigur, o altă experiență ne va găsi la fel de distrați, astfel încît o să renunțăm definitiv la anchetă.

În timpul acesta, muzeele și expozițiile sînt deschise; arhitectura, literatura, muzica sînt ușor accesibile; noi alergăm de la una la alta, crezînd că strîngem bogății, și, totuși, ușor neliniștiți și, hai să spunem deschis, fără o adevărată fericire.

Arta dramatică se adresează, ca toate celelalte arte, ochilor, urechilor și înțelegerii noastre, - pe scurt, prezenței noastre integrale. De ce tot acest efort de sinteză să fie redus, și încă la nimic. Artiștii, pot ei să ne lămurească?

Poetul, cu pana, *își fixează* pe hîrtie visul. Îi fixează ritmul, sonoritatea și dimensiunile. Scrierea aceasta o dă la citit, la recitat (declamat); și astfel, ea se fixează prin lectură, prin recitare. Pictorul, cu pensula, *își fixează* viziunea așa cum vrea s-o interpreteze, iar pînza sau zidul îi conferă dimensiunile; culorile îi imobilizează liniile, vibrațiile, luminile și umbrele. Sculptorul *reține*, în viziunea sa interioară, formele și mișcarea lor exact așa cum dorește; apoi, el le *fixează* în gips, piatră sau bronz. Arhitectul *fixează* minuțios, prin desen, dimensiunile, ordinea și formele multiple ale construcției sale; apoi, le realizează în materialul construit. Muzicianul *fixează* în paginile partiturii sunetele și ritmul lor; el are chiar, la un nivel matematic, puterea de

a determina intensitatea și, mai ales, durata acestora; ceea ce poetul nu poate să facă decât aproximativ, căci lectorul poate citi repede sau lent, după cum vrea el.

Iată-i deci pe artiștii a căror activitate reunită ar trebui să constituie apogeul artei dramatice: un text poetic gata fixat; o pictură, o sculptură, o arhitectură, o muzică definitiv fixate. Să așezăm toate astea pe scenă: vom avea poezia și muzica, arte ce se dezvoltă numai în timp; pictura, sculptura, arhitectura care se fixează în spațiu, și nu văd deloc cum s-ar împăca viața proprie a fiecăreia dintre ele într-o unitate armonioasă!

Ei bine, ce mijloc ar exista, totuși, pentru a realiza această armonie? Oare timpul și spațiul au ele un termen conciliant - un termen care să le fie comun? Forma în spațiu ar putea să-și ia partea din duratele succesive de timp? Iar aceste durate ar putea găsi posibilitatea de a se răspîndi în spațiu? Căci la asta se reduce problema dacă vrem să reunim artele timpului și artele spațiului în același obiect.

În spațiu, durata se exprimă printr-o succesiune de forme, deci prin mișcare. În timp, spațiul se exprimă printr-o succesiune de cuvinte și de sunete, adică prin diverse durate care dictează întinderea mișcării.

Mișcarea, mobilitatea, iată principiul director și conciliant care va determina unirea diverselor forme de artă spre a le face să convergă simultan spre un punct comun, spre arta

dramatică; și, cum se pare că e unic și indispensabil, el va ordona în mod ierarhic aceste forme de artă, subordonându-le unele față de altele, într-o armonie finală pe care ele singure ar fi căutat-o în zadar.

Iată-ne în chiar nodul problemei: cum să știi să aplici mișcarea la ceea ce de obicei numim arte frumoase și care, prin natura lor, sînt imobile? Cum s-o aplici la cuvînt, la muzică mai ales, a căror existență se scurge exclusiv în timp și care sînt, deci, la fel de imobile față de spațiu? Fiecare dintre aceste arte își datorează perfecțiunea, desăvîrșirea, chiar imobilității sale; oare nu-și vor pierde singura rațiune de a fi dacă noi le vom priva de aceasta? Sau, mai mult, valoarea lor nu va fi ea redusă la prea puțin?

O altă problemă se impune în acest moment. Rezolvarea ei ne va determina cercetările și ne va călăuzi demonstrația. Mișcarea nu este, în sine, un element: mișcarea, mobilitatea este o stare, un fel de a fi. Ar trebui să examinăm ce elemente ale artelor ar fi capabile să renunțe la propria mobilitate, care le e caracteristică.

Poate că am cîștiga noțiuni utile acestui subiect dacă, lăsînd o clipă forma specifică fiecărei arte - a acestor arte ce ar trebui să se unească, cum ziceam, pentru a crea opera de artă supremă -, am considera această unificare deja realizată pe scenă. Să acceptăm această situație. Asta ne-ar permite să definim, mai întîi, ce este o scenă.

Scena este un spațiu gol, mai mult sau mai puțin luminat, și de dimensiuni arbitrare. Unul dintre pereții care delimitează acest spațiu este deschis către o sală destinată

spectatorilor, formînd, astfel, un cadru rigid, în care aşezarea scaunelor este definitiv fixată. Spaţiul scenei cere mereu o nouă ordonare şi, în consecinţă, el trebuie să fie astfel amenajat încît să poată suporta schimbări continue. Spaţiul este mai mult sau mai puţin luminat; obiectele care vor fi plasate aici aşteaptă lumina care să le facă vizibile. Spaţiul acesta este, într-o oarecare măsură, doar latent. La fel şi lumina. Iată, deci, două elemente primordiale pentru sinteza noastră, spaţiul şi lumina, pe care scena le conţine latent şi prin definiţie.

Să examinăm acum mişcarea pe scenă. Ea este a textului şi a muzicii – arte ale timpului – dar, în aceeaşi măsură, şi a obiectelor imobile ale spaţiului: este punctul de întâlnire, singurul posibil. Sinteza despre care vorbeam este realizabilă doar în acest punct. Rămîne de văzut cum.

Corpul, viu şi mobil, al actorului este reprezentantul mişcării în spaţiu. Rolul său este, deci, capital. Fără text (cu sau fără muzică), arta dramatică nu poate exista; actorul este purtătorul textului; fără mişcare, celelalte arte nu pot lua parte la acţiune. Cu o mîină, actorul domină textul, cu cealaltă ţine mînunchi artele spaţiului, apoi, unindu-şi cele două mîini, el crează, prin mişcare, opera de artă integrală. Corpul viu este, astfel, creatorul acestei arte, el deţinînd secretul relaţiilor ordonatoare ale diferitelor elemente. El este coordonatorul. De la acest corp, plastic şi viu, trebuie să plecăm pentru a reveni la fiecare dintre arte şi a le determina locul în arta dramatică.

16

Corpul nu este numai mobil, el este şi plastic. Această plasticitate îl pune în relaţie directă cu arhitectura şi îl apropie de forma sculpturală, fără să poată vreodată să se identifice cu ea, deşi este mobil. În schimb, modul de existenţă al picturii nu i-ar putea conveni. Unui obiect plastic trebuie să-i corespundă umbre şi lumini pozitive, efective. În faţa unei raze de lumină pictată, a unei umbre create prin pictură, corpul plastic rămîne în propria sa atmosferă, în lumina şi în umbra sa proprie. La fel, formele indicate de pictură nu sînt plastice, nu au cele trei dimensiuni pe care corpul le are. Apropierea lor nu este posibilă. Formele şi lumina pictate nu-şi găsesc, deci, locul pe scenă; corpul uman le respinge.

Ce mai rămîne atunci din pictură, căci, se pare că, oricum, ia şi ea parte la naşterea artei integrale? Probabil, culoarea. Dar culoarea nu este apanajul exclusiv al picturii; s-ar putea spune că în pictură culoarea este chiar fictivă, deşi ea imobilizează clipa de lumină fără să poată urmări raza sau umbra în profunzime. În plus, culoarea este atît de strîns legată de lumină încît este foarte greu să le separi. Lumina este mobilă şi la fel va fi şi culoarea. Iată-ne, deci, departe de pictură! Căci, dacă în pictură culoarea este o ficţiune, la fel este şi lumina; şi tot ceea ce pictura poate cere luminii adevărate este de a crea vizibilitate; ceea ce n-are nimic de-a face cu viaţa luminoasă. Un tablou bine luminat este

17

un ansamblu fictiv de forme, de culori, de lumini și de umbre, prezentat pe o suprafață plană, unde a fost plasat cât mai convenabil posibil, scos în evidență și nu în obscuritate. Doar atât.

Absența plasticității privează pictura de unul dintre cele mai puternice, cele mai minunate expresive elemente ale vieții noastre senzoriale: lumina. Dar noi am vrea să unim organic pictura cu ideea de corp viu! Să încercăm să-i găsim un rang în ierarhia scenică! Calitatea ei de artă frumoasă ne impune s-o alăturăm obligatoriu în compunerea artei integrale. Mereu simțim înșelați de ideea că această artă reprezintă sinteza armonioasă a tuturor artelor.

Descoperim, astfel, întreaga falsitate grosolană a aforismului acestuia. Fie pictura trebuie să renunțe la existența sa fictivă în favoarea corpului viu, ceea ce ar însemna însăși suprimarea sa; fie corpul trebuie să renunțe la viața sa plastică și mobilă, dându-i picturii un rang superior față de al său, ceea ce ar însemna chiar negarea artei dramatice. Nu ne rămâne decât să alegem.

Dar, ar fi, oare, bine să renunțăm complet la sugestiile pe care ni le dă pictura? Să ne reamintim că restricțiile sale îi garantează perfecțiunea; și că această perfecțiune imobilizată ne permite să contemplăm pe îndelete o stare a naturii, a vieții exterioare, deseori trecătoare, cu toate multiplele ei raportări și gradații. Mai mult, acest moment

a fost ales cu grijă dintre atâtea altele: el este un *specimen de alegere*; ceea ce implică din partea pictorului un mod de interpretare pe care plasticitatea mobilă a corpului viu nu ar putea niciodată să o suporte. Să mergem mai departe. Pictorul nu imobilizează numai o stare fugitivă a lumii exterioare; el caută să exprime, prin mijloacele subtile proprii, starea precedentă și aceea care va urma, sau ar fi posibil să urmeze. În consecință, pictura sa conține mișcarea în devenire; nu exprimată în spațiu și timp, ci în formă și culoare. De aceea trebuie să fie ele fictive.

Începem să ne îndoi de rolul pe care îl joacă pictura în arta dramatică. Rolul ei este indirect; dar, a fi indirect nu este mai puțin important. *Opera pictorului determină restricțiile pe care mobilitatea ni le impune și ni le face sesizabile.* Ne vedem obligați să renunțăm la perfecțiune, la desăvârșire, pe care numai imobilitatea le conferă; iar dacă, pentru a ne continua iluzia, o să imobilizăm un moment din jocul actorului, vom sacrifica, de fapt, mișcarea, fără ca prin acest sacrificiu să obținem o cât de mică compensație; din această cauză artistul respinge totdeauna un "tablou viu", care exprimă imaginea stereotipă a mișcării, fără contextul său.

Dar sculptura? Și ea, ca și pictura, fixează și imobilizează un moment ales al mișcării, având, poate într-un grad mai avansat, puterea să exprime contextul acestei mișcări. La fel ca și pictura, ea reprezintă un *specimen de alegere* și are calitățile de perfecțiune și desăvârșire. Dar infinita diversitate a luminii, a umbrelor și a culorilor *fictive*, îi este refuzată. În compensație, ea are plasticitatea care aduce lumina efectivă. Este, desigur o mare compensație! Din ceea ce am văzut

pină acum, sculptura este aceea dintre arte care pare să conteze cel mai mult, pentru că scopul ei este corpul uman¹. Singurul lucru care-i lipsește este viața, deci mișcarea, pe care trebuie s-o sacrifice pentru perfecțiune; dar acesta e singurul ei sacrificiu. Iată de ce, o statuie pictată, cum erau cele ale grecilor, nu are nimic de-a face cu pictura; ele nu erau decât zugrăvite, colorate, nicidecum pictate. Sculptura nu are atingere cu pictura. Arhitectura, însă, este plastică; ca și sculptura ea cheamă lumina efectivă și poate fi colorată. Din acest punct de vedere, ea este, deci, de același rang cu sculptura. Fresca, expresia supremă a picturii, ar fi șingura care ar mai putea să ne înșele; aceasta, oferind picturii suprafețe plane, face posibil ca arhitectura să nu intre în contact organic cu ea; liniile, reliefurile unei construcții, încadrează ficțiunile pictate și nu vor avea valoare decât dacă se diferențiază de aceasta absolut. Știm că imaginile "trompe-l'oeil", unde pictura se străduie să continue, să amplifice liniile și perspectiva arhitecturii, sint de un gust deplorabil; la fel, o muzică ce se cîntă în fața unui tablou pentru a se identifica cu acesta, sau orice altă juxtapunere naivă de elemente de artă străine una de alta. Arhitectura este arta de a grupa masele în sensul greutateii lor; greutatea este principiul său estetic; a exprima greutatea într-o aranjare armonioasă măsurată pe scara corpului uman viu și destinată mobilității acestui corp, acesta este obiectul suprem al arhitecturii. Arhitectura gotică exprimă cel mai bine greutatea gotică, dar prin negarea ei; este vorba de un efort moral, sesizabil peste tot acolo unde această negație nu are nimic moral să exprime și devine superfluă. Ce-am

20

zice de-o sală de bal sau de spectacol în stil gotic? Sau, mai mult, un edificiu gotic, construit din carton sau din lemn, ar fi o monstruozitate, deși victoria asupra greutateii, - singura justificare a unui stil atât de pervers, - n-ar mai fi exprimată prin materialul de construcție. Este chiar penibil să gîndești așa ceva.² Această artă a greutateii, într-un strict contact organic cu corpul uman, neexistînd decât prin acesta, se dezvoltă în spațiu; fără prezența corpului ea rămîne mută. Artă a spațiului, prin excelență, a fost creată pentru mobilitatea sufletului viu. Or, am văzut că mișcarea este principiul conciliant care unește formal spațiul cu timpul. Arhitectura este, deci, arta care conține, dominant, timpul și spațiul.

Am arătat caracterul de fixitate, de desăvîrșire definitivă al fiecărei arte; apoi, le-am clasificat în arte ale timpului și arte ale spațiului. Mișcarea a fost considerată ca unic termen conciliant între cele două categorii, pentru că ea unește spațiul și timpul într-o aceeași expresie. Corpul uman, viu și mobil, reprezintă, deci, pe scenă, elementul conciliant și, în această calitate, trebuie să obțină rang superior. Plasticitatea sa îl apropie de sculptură și de arhitectură, dar îl depărtează absolut de pictură. Mai mult, am văzut că plasticitatea numește viața chiar lumină, în timp ce pictura nu este decât reprezentarea fictivă a acesteia. Toate astea fiind stabilite, să rezumăm datele precedente, mai ales pe acelea relative la ceea ce numim artele frumoase, artele spațiului. Toate trei, - pictura, sculptura, arhitectura - , sunt imobile (statice); ele scapă timpului. Pictura, nefiind plastică, scapă mai ales spațiului și, prin el, luminii efective. Marile

21

ei lipsuri sunt compensate prin puterea de evocare a spațiului printr-o ficțiune de calitate; iar tehnica sa o împuternicește asupra unui număr aproape nelimitat de obiecte pe care are cum să le fixeze sugerind contextul momentului ales. Participarea ei la ideea de durată este, într-o oarecare măsură, simbolică. – Sculptura este plastică, ea trăiește în spațiu și participă, astfel, la lumina vie. Ca și pictura, ea știe să evoce contextul mișcărilor alegerii pe care le imobilizează; și aceasta nu printr-un simbol fictiv, ci printr-o realitate materială. Arhitectura este arta care crează spații determinate și circumscrise destinate prezentului, dar și evoluțiilor corpului viu. Ea exprimă acest fapt, atât în înălțime cât și în adâncime, prin suprapunerea unor elemente solide a căror greutate asigură soliditatea. Este o artă realistă; folosirea ficțiunii este aici un lux. Arhitectura conține spațiul prin definiție și timpul în aplicația sa. Este, deci, cea mai favorizată dintre arte.

Până acum, am analizat cele trei elemente reunite în una din cele două mâini ale actorului: cele trei arte imobile, artele spațiului. Să încercăm să înțelegem și artele timpului, – textul și muzica, – pe care actorul le ține în cealaltă mână a sa, vrând, irezistibil, să le asocieze.

Trebuie să amintim acum că examinând textul și muzica din punct de vedere al punerii în scenă noi n-am abordat, cel puțin pentru moment, problemele de compoziție dramatică, literară sau muzicală în sine.

Lăsând spațiul, cu sau fără durată latentă, ajungem la problema timpului. Caracterul ideal și arbitrar al noțiunii

de timp este prea cunoscut ca să mai fie nevoie să insistăm. Să observăm numai că această idealitate a timpului se manifestă mai ales în artă. La fel cum un vis lung poate dura doar cinci minute și, în consecință, să conțină o durată disproporționată față de durata timpului normal, la fel artele timpului nu utilizează timpul normal decât ca un cuprins în care să-și plaseze durata lor specială. În timpul visului, noi credem în durata sa; în timpul unui text sau al muzicii unei drame, credem în durata lor specială și nu ne gândim vreo clipă că ar trebui să ne consultăm ceasul în această privință; știm că el ne-ar minți! Artele timpului dispun liber de timp și-l domină. Nu la fel se întâmplă cu spațiul, în celelalte arte; corpul nostru, prin dimensiunile și posibilitățile sale, ochii, cu facultățile lor limitate, îi conferă determinarea. O pictură care ne-ar impune să luăm trenul pentru a-i putea vedea întreaga succesiune în spațiu, este de neconceput. Sculptura, oricât de gigantică ar fi ea, păstrează, la urma urmelor, proporțiile noastre relative, iar ochiul le transpune automat. Chiar dacă aceste dimensiuni sînt și ele dependente de facultățile vizuale ale fiecăruia³. Arhitectura, care depășește în dimensiuni scara aplicabilă prezenței noastre, se depărtează mereu, mai mult sau mai puțin, de funcția sa artistică, pînă la abandonarea completă. Din păcate, astfel de exemple sînt numeroase, și important este să fim serios conștienți de aceasta. În arhitectură, civilizațiile care au admis colosalul nu sînt deloc ale acelor popoare cu adevărat artistice, popoare la care arta este *vie*.

De ce, deci, nu are timpul o normă care să fie comună cu aceea a vieții noastre zilnice și cu a artelor în timp (durată)?

Cu siguranță, din cauza idealității sale. Timpul sîntem noi. Artele care se adresează ochilor noștri sînt, în acest sens, egale (identice) cu noi, dar în spațiu; iar spațiul nu are idealitate; vederea noastră e prea limitată pentru aceasta. Or, dacă este evident că auzul nostru are și el limitele sale în ce privește durata unei opere de artă *măsurată prin timpul normal*, este, cu siguranță, îndoielnic că, ocazional, o să putem adopta un timp fictiv, mai mult sau mai puțin disproporționat față de timpul normal. Simțul nostru auditiv, cînd este izbit de undele sonore, ni le transmite *direct*, fără nici o altă operație intermediară. Astfel, dacă alte arte *semnifică*, adică fac uz de semne vizuale pentru a ajunge la sensibilitatea noastră, muzica, doar ea, ea *există*; semnele de care se folosește se identifică cu acțiunea ei directă. Ea este chiar glasul sufletului nostru: idealitatea ei în timp este deci perfect construită și legitimă. – Care ar putea fi relațiile ei cu spațiul, căci despre asta ar fi vorba pentru punerea în scenă? Am văzut că mobilitatea exprimă spațiul într-o succesiune, deci într-o durată. Artele timpului găsesc, astfel, în mobilitate intermediarul indispensabil prezenței lor invizibile pe scenă. Și, întrucît există o reciprocitate, artele spațiului își vor afla *direct*, grație artelor timpului, manifestarea într-o durată care le-ar fi rămas străină fără acestea. Ele vor participa astfel, implicit, la idealitatea timpului!

Înainte de a examina cum poate mobilitatea să intre în componența unei opere de artă – problema fiind de primă

importanță – rămîne să mai luăm în considerație, după arta sunetelor și a ritmului, arta cuvîntului și a textului recitat⁴. Timbrul vorbirii, fără muzică, poate sugera, în anumite cazuri, vreo analogie cu sunetul muzical, dar, în artă, el nu are nimic comun cu acesta, și, mai mult decît atît, timbrul se diferențiază total de sunetul muzical prin faptul că nu este decît un *intermediar* între semnificația în sine a cuvintelor și sensul lor în propria noastră înțelegere; în timp ce sunetele ating *direct* chiar sensibilitatea noastră, iar raționamentul (înțelegerea) în măsura în care devine necesar, nu are loc decît într-un plan secund. Cuvintele al căror sens îl ignorăm sînt zgomote, mai mult sau mai puțin plăcute, și nu sunete. Atunci cînd începem să înțelegem o limbă străină, aceste sunete capătă semnificație: vibrația lor acționează progresiv asupra înțelegerii noastre, astfel încît ajungem să le percepem atît de diferențiat. Ele sînt purtătorii *indirecti* ai gîndirii și *directi* ai sentimentelor. Cu ajutorul cuvîntului, idealitatea timpului nu este exprimată decît într-un mod rudimentar, foarte limitat, și complet dependent de propriile noastre facultăți cerebrale de asimilare. O frază pronunțată prea repede nu este acceptată de înțelegerea noastră; la fel cum, dacă ea durează prea mult, își pierde rolul său de intermediar. Diferența estetică între cuvînt și sunet muzical ar fi totală dacă acești doi termeni n-ar avea în comun timpul. Și, chiar în privința timpului, cum am putea măsura cu precizie și siguranță diversele durate ale cuvîntului? Există, oare, vreun semn grafic transpus în timpul recitării? Autorul și-ar putea scrie, poate, pe margine, intențiile – intenții care, prin semnele scrise, nu s-ar adresa decît înțelegerii noastre,

- dar ar fi ele suficiente pentru a asigura precizia indispensabilă a operei de artă? Niciodată. Și de aceea orice urmă de idealitate în durata cuvântului ni se pare iluzorie.

Să concluzionăm afirmând că vorba se scurge bine în timp, dar că nu poate să-și creeze în timpul normal un timp nou care să-i aparțină în exclusivitate. Nu e, deci, decât o aparență că, în artă, vorba este marcată de durată; în realitate, nu e marcată decât de semnificația cuvintelor și de ordonarea necesară bunei lor înțelegeri; face abstracție doar frumusețea care ar putea rezulta. Prin ordonarea inteligibilă a cuvântului, textul devine operă de artă; rolul său pe lângă mobilitatea corpului nu are autoritate de lege; el este indirect: transmis sensibilității actorului prin cuvinte, textul lăsând actorului grija de a decide fără drept de apel ceea ce trebuie să facă pentru a-l exterioriza în spațiu.

Aceste noțiuni care pot părea minore sau paradoxale sînt de o importanță capitală pentru justa apreciere a valorilor în domeniul punerii în scenă. Și vreau să amintesc încă o dată că acesta e singurul punct de vedere sub care am plasat întreaga mea demonstrație.

Să revenim la muzică. Sunetele n-au semnificație, singura care ar putea să le ordoneze; gruparea lor este o operație spontană a sensibilității muzicianului însuși. Notarea lor abstractă pe foile partiturii nu ne transmite semnificația sunetelor, ci doar simpla lor ordonare, matematic fixată în durată și intensitatea lor; și această durată depinde de sensibilitatea afectivă a muzician-compozitorului, fără să treacă mai întâi prin înțelegerea sa. Sensibilitatea muzicianului, gradul de afectibilitate al propriilor sentimente

crează, deci, durata muzicală. Sentimentele noastre, știm bine, sînt independente de timpul normal: astfel, muzicianul crează un timp fictiv, *conținut*, fără îndoială, în timpul normal, dar, estetic, independent de el; doar el are puterea aproape miraculoasă de a fixa definitiv această creație, acest timp fictiv. Astfel că, în timpul duratei muzicii sale, muzicianul ne obligă să măsurăm și să simțim timpul conform duratei propriilor lui sentimente: el ne plasează într-un timp veritabil și, deși durabil, totuși fictiv. Realitatea estetică a muzicii este, prin asta, superioară celei a tuturor artelor; ea este creația imediată a sufletului nostru.

Îndrăznesc chiar să spun că interpretarea constituie un bun intermediar între realitatea estetică a muzicii și noi. - Și nu numai. Execuția corectă a unei partituri este pentru muzică ceea ce ar fi pentru o frescă, de exemplu, amplasamentul și eclerajul apropiat. Muzica *reprezintă timpul*, fără nici un alt intermediar; în asta constă existența sa formală pentru arta dramatică, în mod special. Muzica *este* expresia imediată a sentimentelor noastre; aici e viața ei ascunsă.

Aforismul periculos că arta dramatică ar fi rezultatul reunirii tuturor artelor ne-a obligat să analizăm natura specifică a fiecăreia dintre ele, din acest punct de vedere și numai din acest punct de vedere. Putem, acum, să vedem cam ce le mai rămîne de făcut. - Pentru a se uni, în consecință a se subordona unele altora, la ce sacrificii oare trebuie să consimtă ele și ce compensații li se oferă din perspectiva noului lor mod de existență?

DURATA VIE

“Cînd muzica atinge forța sa cea mai nobilă, atunci ea devine formă în spațiu.”

Iată că e mai mult de un secol de cînd Schiller a lansat în lume acest strigăt profetic; și te-ai putea întreba care dintre contemporanii săi l-o fi înțeles. El însuși o fi înțeles oare bine importanța (semnificația) afirmației sale, și, oare, n-a fost ea, mai degrabă o străfulgerare a intuiției decît decizia unui spirit reflexiv? Este posibil ca studiul Artei antice să-l fi împins spre acest extremism de vizionar. Poate c-o fi început prin a vedea un rapsod în ardoarea amplă sau rapidă a improvizației mimate; sau, mai degrabă, și-o fi reprezentat vreun act religios sau dramatic din vechea Grece? Cum o fi găsit o astfel de consecință în viața meschină și convențională a timpului său și a țării sale de atunci?

Schiller zice bine – și doar atît – “formă în spațiu”. El nu e prea precis; viziunea sa are caracterul incomplet și enigmatic comun oricărei profeții. Cine știe? Poate contemplarea unei gravuri din Parthenon l-o fi inspirat; privirea sa aluneca din coloană în coloană, ca o succesiune de acorduri tăcute; frida, frontonul s-au arătat ochilor săi cu o pasiune definitivă, într-o armonie totală. Coborînd pe pămînt, el o fi simțit greutatea construcției odihnindu-se direct, fără temelii intermediare, pe dalele templului,

28

sprijinită pe bazele fruste și adevărate ale coloanelor... O voce i-o fi murmurat, atunci: “templul ăsta e gol”?

Dar asta-i teoria preoților care urcau treptele pe Acropole; ea se referă la coloane ... și la poet; picioarele goale pun stăpînire pe trepte; corpurile, abia ghicite sub pliurile hainelor, se măsoară comparîndu-se cu pliurile canelate ale coloanelor...! Schiller o fi înțeles? El s-a dus apoi, desigur, și pe gradenele amfiteatrului și a încercat să-și reprezinte propriile intuiții sufletești. Acolo, în jurul altarului, spațiul era liber și gol. Atîtea coloane binevoitoare, atîtea repere revelatoare... Și atunci, cum a știut el să măsoare și să se bucure de proporțiile schimbătoare, înșelătoare, abia vizibile? În afara templului, suntem la voia arbitrarului, fără nici un control posibil?

Sînt convins că dorința enormă de a simți insesizabila relație dintre forme și sunete, divină și efemera scînteie aprinsă la atingerea dintre ele, inimaginabila voluptate pe care o crează constatarea identității lor, l-a constrîns pe marele vizionar la o astfel de afirmație pe care nimic din jurul său nu o putea justifica. El ne-a transmis dorința și chemarea sa; avem, acum, infinita fericire de a putea să-i răspundem.

Nu, nu proporțiile și liniile templului sunt cele care cer dezvoltarea teoriilor eterne și fericite; treptele de pe Acropole nu îndrumă picioarele goale în drumul lor; în amfiteatru, în spațiul liber din jurul altarului, sufletul nu evoluează într-un ritm arbitrar. Acolo există un principiu al ordinii și al măsurii, foarte prezent, mereu prezent și atît de apăsător;

29

spațiul însuși trebuie să i se supună. El e cel care a construit templul, măsurînd coloanele și treptele. Deși invizibil, el vorbește spațiului vizibil; îi însușește formele, îi accentuează trăsăturile. Interpretul acesta este corpul uman, corpul viu, mobil; din acest corp a fișnit viața. Acest principiu e *viu*; el ordonează prin viață; limbajul acesta este înțeles de corp, care-l transmite apoi, vibrînd, spre tot ceea ce-l înconjoară.

"Cînd muzica atinge forța sa cea mai nobilă, atunci ea devine formă în spațiu"

Materia neînsușită, pămîntul, pietrele, nu aud sunetele; dar corpul le aude!

Cu cât știi mai bine să te supui cu atît știi mai bine să conduci. Subordonarea reciprocă va fi totdeauna singura garanție serioasă a unei colaborări. A ști să te subordonezi implică totdeauna o profundă analiză: ce voi primi și ce voi da în schimb? Toate erorile sociale și estetice vin din neglijarea, mai mult sau mai puțin voluntară, a acestei analize preliminare. Devotamentul excesiv nu admite să și primească. Egoistul vrea să păstreze doar pentru el propria-i bogăție; scopul său este, adesea, nobil: să poată oferi mai tîrziu mai mult decît i-a acumulat tezaurul. Totuși, sensul acestui gest rămîne mereu același, iar ofranda sa pentru bună înțelegere nu se produce niciodată.

Ca muzica să poată ordona mișcarea (mobilitatea) corpului, ea trebuie, mai întîi, să afle ce anume așteaptă corpul de la ea. Apoi, se va analiza din această perspectivă

și va căuta să dezvolte în ea însăși însușirea care i se cere și care va depinde absolut de ceea ce i se va oferi în schimb. Muzica nu poate da nimic viu corpului dacă nu primește, mai întîi, viață. Asta este evident. Corpul, deci, îi lasă muzicii propria lui viață, pentru a o primi iar de la aceasta, dar reordonată și transfigurată.

În spațiu, durata sunetelor muzicale se exteriorizează în proporții vizuale. Dacă muzica n-ar avea decît un sunet și decît o durată pentru acest sunet, ea ar rămîne prizoniera timpului. Aceste grupări de sunete sunt cele care încearcă să o apropie de spațiu. Durata lor variabile se combină între ele la infinit și produc astfel fenomenul ritmului, prin care nu numai că se atinge spațiul, dar se poate chiar uni indisolubil cu el prin mișcare. Iar purtătorul mișcării este corpul.

Sub imperiul necesităților materiale, corpul acționează. Dar emoțiile sufletului se repercutează, prin gest, și în spațiu. Totuși, gesturile nu exprimă direct viața sufletului nostru. Intensitatea lor variabilă și durata lor nu sînt decît în relații foarte indirecte cu fluctuațiile acestei vieți interioare și ascunse. Noi putem suferi timp de ore întregi, și să indicăm, prin gest, doar o secundă din această suferință. Gestul, în viața noastră obișnuită (cotidiană), este un semn, un indiciu; nimic mai mult. Actorii știu asta și-și reglează jocul pe contradicția dintre două durate: aceea a vieții sufletești și aceea, total diferită, a revelațiilor pe care le trăiește corpul nostru. În timp, noi trăim total diferit decît în spațiu; iar

această opoziție infirmă toate manifestările existenței noastre integrale. În această privință, am rămine, poate, enigme vii dacă n-am avea, în muzică, suveranul corectiv și ordonator, ivit direct din viața noastră afectivă, și exprimat fără nici un alt control decât al propriilor sentimente.

Muzica se raportează la duratele vieții noastre interioare, asumându-și împreună incompatibilitatea cu duratele gesturilor cotidiene; iar dacă aș îndrăzni s-o numesc corectivul sau ordonatorul acestora n-aș face decât să anticipez, căci exact în acest punct atingem problema duratei vii.

Aș mai spune că muzica trebuie să-și conserve proporțiile în timp, ele fiind forma caracteristică a existenței sale. În această privință, verismul în arta dramatică, ca și în pantomimă, înseamnă negarea grosieră a vieții muzicale. Corpul, dacă și-ar modifica proporțiile și durata gesturilor, ar însemna că-și suprimă existența? Sigur că nu. De exemplu, gimnastica, pentru a-și îndeplini scopul de fortificare a organismului, îi impune acestuia gesturi de o proporție ce nu se regăsește în viața noastră cotidiană și naturală; prin asta, viața corpului nu este suprimată. Acest simplu exercițiu tehnic o exprimă într-un fel anume; atita tot. Dimpotrivă, în muzică, exercițiul tehnic nu mai este muzică, iar aceste proporții nu ne mai interesează. Diferența poate părea nerelevantă. Ea nu este prea evidentă, deși despre viață este vorba aici. Corpul conține mișcarea ca forță - orice fel de mișcare; iar mișcarea este semnul vieții. Dimpotrivă, muzica blochează durata ca forță, dar nu orice

fel de durată. Ea este expresia sufletului. Nu există vreun paralelism între acțiunea normală a corpului și existența efectivă a muzicii. Dacă exista, problema de dinainte ar fi fost rezolvată; reunirea muzicii s-ar fi efectuat în mod automat. Dar nu este cazul; soluția încă trebuie găsită.

Conform celor de mai înainte, manifestările corpului sînt cele care au, cel mai mult, independență; ele, deci, ar trebui să ofere, cu suplețe și docilitate, proporțiilor, mai dependente, muzica. Și s-ar putea concluziona, - oricît ar fi de ciudat, - că, pentru a se pune la dispoziția expresiei vieții noastre interioare, pentru a exprima în loc să dea pur și simplu indicii, corpul are obligația de a-și modifica foarte sensibil viața sa normală. Or, făcînd așa, nu se va pierde total valoarea acestei vieți, - a vieții sale normale? Ar fi de dorit o atît de profundă modificare, iar rezultatul ar fi el pe măsura acestui imens sacrificiu?

Răspunsul la această întrebare se găsește chiar în principiul artei. H. Taine o arată magistral, și fără îndoială definitiv, în acești termeni: "Opera de artă are ca scop de a face vizibil orice caracter esențial și frapant, plecînd de la o idee importantă, într-un mod mai clar și mai complet decît o fac obiectele reale. La reușește asta folosind un ansamblu de părți unite, cărora le modifică sistematic raporturile". Specificul artei este, deci, modificarea valorilor naturale. Un pictor care copiază natura, o transpune doar, prin procedeul culorilor, pe o suprafață plană. Sculptorul, dacă își copiază modelul, se limitează, ca și pictorul, la a-l imobiliza, fără vreun motiv valabil; el transpune doar, sărăcind și mai mult

natura. Arhitectul pare mai bine delimitat; el n-are nimic de copiat; opera lui este chiar ea o modificare a formelor naturale; dar dacă el nu ia în considerație proporțiile corpului uman și mișcările diverse ale vieții, modificările lui vor fi arbitrar și vor rămâne fără obiect. Artele timpului au și ele soarta arhitecturii; ele se apropie chiar mai mult, prin originea lor comună, de sufletul viu. E vorba despre poezie, muzică și arhitectură. Poetul modifică forma și duratele gândirii noastre cotidiene; muzicianul, cum am văzut, modifică și el duratele vieții noastre normale. Muzica ar fi, în acest sens, un arbitrar absolut, dacă viața noastră afectivă nu ar orienta-o, justificând-o constant.

Corpul uman, dacă acceptă de bună voie modificările pe care i le impune muzica, capătă în artă rangul unui mijloc de expresie; își abandonează viața accidentală și facultativă pentru a exprima, la comenzi muzicii, ceva esențial, o idee importantă, mai clară și mai completă decât s-ar face în viața normală.

Schopenhauer, filozoful-artist, ne asigură că "muzica nu exprimă niciodată fenomenul, ci numai esența intimă a fenomenului". Convingerea sa, în esență, este asemănătoare cu aceea a lui Taine; căci este foarte evident că esența fenomenului îmbracă altă formă decât fenomenul.

Durata vie ar fi, deci, arta de a exprima, simultan în timp și spațiu, o idee esențială. Ea ajunge aici redând succesiunea formelor vii ale corpului uman și succesiunea duratelor muzicale, *solidare* unele cu altele.

SPAȚIUL VIU

Până aici, am analizat, în mod special, muzica și corpul viu. Ideea de spațiu ne-a fost sugerată doar de mișcările corpului, raportate la duratele muzicale. Aceste mișcări s-au dezvoltat în spațiul care le înconjoară, în atmosfera care le învăluie, căutând în acestea aliați.

Corpul este interpretul muzicii, chiar și al formelor inanimate și surde. Putem, deci, să abandonăm pentru moment muzica; corpul a absorbit-o și el va ști să ne ghideze și să o reprezinte în spațiu.

Corpul culcat, așezat, stînd în picioare pe un punct al solului, se exprimă, în spațiul pe care-l ocupă și pe care-l măsoară, prin mișcările brațelor, combinate cu acelea, mai limitate, ale torsului și ale capului. Picioarele conțin și ele, chiar și atunci cînd nu schimbă locul în care stă corpul, un fel de mobilitate; dar activitatea lor normală este totuși aceea de a parcurge spațiul. Iată că putem, chiar de la început, să distingem două categorii de planuri: planurile destinate mersului, mai mult sau mai puțin rapid, mai mult sau mai puțin neîntrerupt, și planurile destinate punerii în valoare a corpului în ansamblul său, în afara mersului. Aceste două categorii, evident, se întrepătrund; mișcările corpului sînt cele care le conferă o destinație sau alta. Pe sol, planurile înclinate, mai ales scările, pot fi considerate ca aparținînd ambelor categorii de planuri. Obstacolul pe care-l opun ele mersului liber și expresia pe care o generează în organism derivă din verticalitate.

Ne rămîne, deci, să analizăm două linii importante: mai întâi, orizontala, căci, înainte de orice, corpul se așează pe un plan pentru a-și exprima greutatea; apoi, verticala, care corespunde și staționării corpului, dar îl și însoțește. Structura solului, derivată din orizontală, nu va neglija niciodată greutatea și va încerca să o exprime cît mai simplu și mai clar posibil.

Și acum să explic:

Diversele móbile pe care le confecționăm pentru confortul vieții cotidiene și odihna corpului nostru sînt concepute în așa fel încît să atenueze contactul pe care-l avem cu materia. Există arcuri, tapițerii, linii curbe care se îndoaie după formele noastre; rotunjim unghiurile, înmuiem suprafețele rigide prin stofe care astupă zgomotele și îmblînzesc contactele. Împingem atît de departe această diminuare a planului simplu încît expresia însăși a mișcărilor noastre este profund diminuată. De exemplu, este suficient să te dezbraci complet într-o cameră bine mobilată: corpul nostru, fără vълuri, fără intermedierea veșmîntului, devine deodată străin față de tot ceea ce-l înconjoară; el devine indecent, în sensul etimologic al cuvîntului, adică deplasat, iar expresia sa atinge aproape obscenitatea. Căci, să zicem, o doamnă îmbrăcată cu gust și care se așează cu eleganță pe un fotoliu este o expresie încîntătoare. Fără îndoială! Dar dacă ea se dezbracă și se așează în același fel pe același loc...? O baie în care se găsesc tapișerii, divane, perne, sugerează idei opuse adevăratei expresii a corpului; în timp ce, în aceeași cameră cu suprafețe plane și rigide, corpul gol pare, implicit, prezent și pus în valoare estetică. Picioarele goale

36

urcînd o scară acoperită cu covor vor fi, fără îndoială, doar niște picioare descălțate. Pe o scară fără covor ele vor fi, însă, pur și simplu goale și pline de expresie. Este evident că picioarele musulmanilor pe covoarele moscheelor lor sînt descălțate și nu goale; ele exprimă o intenție religioasă și nu una estetică. Ieșind din moschee și privind picioarele goale ale femeii care coboară treptele unei fîntîni vom constata că ele sînt, din fericire, goale...

Orice deteriorare a greutateii va infirma expresia corporală. Primul principiu, poate chiar singurul din care toate celelalte derivă imediat în mod automat, ar fi, deci, pentru arta vie, că formele care nu sînt proprii corpului caută să se opună acestora din urmă și nu se vor apropia niciodată. Dacă există uneori cazuri în care suplețea unei linii este dorită pentru atenuarea de moment a expresiei unei mișcări sau unei atitudini, singura rațiune a acestei afirmații excepționale este construirea unui obiect de expresie. Dar, dacă asta durează, prezența efectivă a corpului va fi mereu tot mai infirmată, pînă la suprimarea sa completă: corpul va fi prezent, dar fără efect corporal; mișcările sale vor deveni de prisos, pe alocuri ridicole, sau se vor reduce la simple indicii; vom reveni atunci la viața cotidiană și la teatrul de moravuri. La fel, în arhitectură, am văzut că greutatea este condiția sine qua non a expresiei corporale. Greutatea și nu masivitatea! Greutatea este un principiu; prin el materia se exprimă; iar miile de nivele ale acestei afirmații constituie expresia sa. Volumul, el singur, poate să se înalțe în aer, ca și un balon; consistența sa este iluzorie; el este doar o parte de spațiu închis momentan, nimic mai mult. Corpul viu își va primi partea sa de viață numai dacă spațiul i se va opune; îmbrățișînd formele noastre acesta își sporește inerția. Pe de altă parte, opoziția corpului este cea care animă formele

37

spațiului. Spațiul *viu* înseamnă victoria formelor corporale asupra formelor neînsuflețite. Reciprocitatea este perfectă.

Acest efort este sesizabil sub două aspecte: fie prin opoziția liniilor atunci când privim un corp în contact cu formele rigide ale spațiului; sau când corpul nostru încearcă să reziste acestor forme ce i se opun. Primul aspect este doar un rezultat; celălalt o experiență personală și, de aceea, decisivă. - Să luăm un exemplu: să ne închipuim un stîlp vertical, pătrat, cu unghiuri drepte bine evidențiate. Acest stîlp stă, fără fundament, pe dale orizontale. El dă impresia de stabilitate și de rezistență. Un corp se îndreaptă către el. Din contrastul între mișcarea corpului și imobilitatea tăcută a stîlpului se naște o senzație de viață expresivă pe care corpul fără stîlp și stîlpul fără acest corp în mișcare n-ar fi atins-o niciodată. Mai mult, liniile sinuoase și rotunjite ale corpului diferă esențial de suprafețele plane și de unghiurile stîlpului, iar acest contrast este și el expresiv. Iată, corpul a ajuns lîngă stîlp și-l atinge; contrastul se accentuează și mai mult. În cele din urmă, corpul se lipește de stîlpul a cărui imobilitate îi oferă un punct de sprijin solid: stîlpul opune rezistență, el, corpul, acționează. Opoziția a creat viața formei inanimate: spațiul a devenit viu!

Să presupunem acum că stîlpul nu este rigid decât în aparență și că materia sa, la cel mai mic contact exterior, poate să ia forma corpului care îl atinge. Corpul viu s-ar încrusta, deci, în materia moale a stîlpului absorbîndu-i viața și omorînd, în același timp, stîlpul. (*Divane adînci ca niște morminte* - zice Baudelaire). Și mai relevant este dacă vom

face altfel demonstrația. Aceași experiență se poate face cu solul; de exemplu, un sol elastic, care permite piciorului să se afunde la fiecare pas, dar care-și revine imediat apoi la forma sa inițială dreaptă; acest sol se mișcă, deci; dar mobilitatea lui este ea vie? Să privim suprafața refăcută în urma corpului viu: ea așteaptă să cedeze iar; nu se opune cu nimic, e moartă, nimic nu e mai mort decât ea. Iar picioarele care o strivesc nu întîmpină nici o rezistență, jocul mușchilor este amortizat în sensul propriu al cuvîntului. S-ar putea chiar crede că nu e vorba de mișcarea voluntară a corpului, ci de jocul unui mecanism care ridică alternativ unul sau altul dintre picioare și le forțează să avanseze. Solul și corpul ar deveni, astfel, mecanisme, ceea ce înseamnă negarea totală a vieții și începutul ridicolului (vezi Bergson). Mai departe, să presupunem că acest sol negativ, care cedează sau așteaptă să cedeze, se transformă în dale rigide care, dimpotrivă, așteaptă să reziste piciorului, relansîndu-i fiecare pas pe care-l primește cu aceeași rezistență; solul acesta, prin rigiditatea sa, antrenează întregul organism la voința de a merge. Numai opunîndu-se Vieții, solul o poate primi de la corp, ca și stîlpul.

Principiul greutateii și acela al rigidității sînt, deci, primele principii ale existenței unui spațiu viu. Din ele pare să rezulte alegerea limitelor. Corpul are o structură definitivă și noi nu o putem modifica în spațiu decât cu ajutorul mișcării: mișcările sînt interpretarea corpului în durată. Mereu în opoziție cu corpul, alegerea limitelor spațiului este la dispoziția noastră; este compensarea față de imobilitatea lor,

așa cum am observat și în artele frumoase. S-ar părea, deci, că, ținând cont de aceste două prime principii, noi avem posibilitatea, ca și ceilalți artiști, de a opta să ducem mai departe subtilitatea intențiilor și a invențiilor noastre. Dar să nu uităm că nu suntem singuri în fața unui bloc de humă sau a unei bucăți de perete ce trebuie decorate, precum pictorul sau sculptorul: noi avem un corp viu; doar el ne interesează în spațiu, doar lui îi dăm ordine, doar prin el și cu ajutorul lui putem să ne adresăm formelor inanimate. Fără consimțământul corpului, toate căutările noastre ar fi zadarnice și fără nici o șansă. În ierarhia artei vii, locul imaginației creative este între timp și corpul viu și mobil; adică, între muzica pe care o compunem și corpul viu care trebuie să o simtă și să se pătrundă de ea. Sintem, deci, din acest punct de vedere, înaintea corpului; mai departe, e rîndul lui; noi vom deveni doar interpretul său și nu putem crea nimic de capul nostru. Subordonarea voluntară și conștientă față de muzică - expresie a vieții noastre interioare - ne-a conferit puterea să dominăm imperios corpul viu. La rîndul său, corpul, prin completa sa subordonare față de chemarea noastră, cucerește dreptul să ordoneze spațiul pe care-l înconjoară și-l atinge: *direct*, noi n-am fi capabili.

Acest fenomen ierarhic este unul dintre cele mai interesante; și, de nu am accepta și nu ne-am supune legilor sale, cît de răvășită ar fi arta scenică și dramatică.

Cititorul binevoitor care m-a urmărit pînă acum și-a dat seama, cu siguranță, că, încet-încet, am trecut muzica înaintea textului vorbit, și s-a mirat, desigur. Pentru claritatea expunerii, trebuie să continui încă această dură aparență și să promit a-mi explica motivele cît mai curînd.

40

Să luăm în seamă, deci, pentru moment, doar muzica și să formulăm încă o dată următoarea ierarhie: muzica impune mișcărilor corpului duratele sale succesive; corpul le transmite proporțiilor spațiului; iar formele inanimate, opunînd corpului rigiditatea lor, își afirmă propria personalitate - care, fără această rezistență, n-ar putea să se manifeste atît de clar - și se închide astfel, ciclul. Nimic nu e dincolo de asta. În această ierarhie noi considerăm doar textul muzical; dincolo de care totul se desfășoară automat prin intermediul corpului viu.

Spațiul viu va fi, deci, în ochii noștri și datorită intermedierei corpului, placa de rezonanță a muzicii. S-ar putea chiar avansa paradoxul că formele inanimate ale spațiului, ca să devină vii, au de înfruntat legile unei acustici vizuale.

CULOAREA VIE

Capitolul acesta ar fi trebuit numit *lumina vie*, dar ar fi fost o tautologie. Lumina este față de spațiu ceea ce sînt sunetele față de timp: expresia perfectă a vieții. Și nu vorbim de muzica vie, ci doar de o durată muzicală care include și spațiul. Culoarea, dimpotrivă, este un derivat al luminii; ea depinde de aceasta, iar din punct de vedere scenic este dependentă de ea în două feluri distincte: fie lumina o acaparează pentru a o răspîndi, mai mult sau mai puțin mobil, în spațiu, și în acest caz culoarea participă la modul de existență al luminii; fie lumina se limitează la a lumina o suprafață colorată și atunci culoarea rămîne atașată

41

obiectului, neprimind viață decît pentru acest obiect și pentru variațiile de lumină care-l fac vizibil. Una este ambianță, penetrează atmosfera și, ca și lumina, își ia partea ei de mișcare; ea este, deci, în raport intim și direct cu corpul. Cealaltă nu poate acționa decît prin opoziție și reflexe; dacă se mișcă, ea este, de fapt, mișcată de obiectul care o poartă. Viața ei nu este, totuși, fictivă, ca în pictură, ci doar total dependentă. O nuanță de roșu, întinsă brusc, este antrenată în mișcarea gestului; dar nu culoarea roșu este cea care participă la mișcare, ci nuanța, pe care culoarea nu poate să o părăsească; aceeași cantitate din aceeași culoare întinsă pe tablăa unei uși va urma mișcarea pasivă și masivă a ușii. Efectul, considerabil de cele mai multe ori, al nuanței care se întinde rezultă din suplețea materialului colorat, și nu neapărat din culoarea de pe material. Aceste distincții sînt necesare pentru înțelegerea justă a culorii în spațiul viu și ele dovedesc diferența care există între culoarea din pictură - ficțiune pe o suprafață plană - și culoarea în acțiune, răspîndită efectiv în spațiu.

Astfel, ajungem la principiile, inevitabile, ale sacrificiilor (renunțărilor) și compensațiilor. Sînt cunoscute avantajele considerabile pe care le găsește pictorul în imobilismul operei sale, dar n-am observat încă de ce natură sînt sacrificiile impuse artei scenice (și dramatice) prin mobilitate și care ar putea fi compensațiile acesteia. Să începem cu sacrificiile. Mai întîi, nu poate fi vorba de a putea alege un moment special - clipa alegerii - cum fac pictorul și sculptorul; mișcarea este o succesiune; putem alege, desigur, succesiunea, dar nu să o limităm la un minut precis.

42

Într-un minut precis, pictorul prinde (închide) contextul gestului pe care și l-a ales; din contră, dacă se întrerupe succesiunea mișcărilor, atitudinea ce rămîne imobilizată este și rezultatul mișcării precedente și pregătirea celei care va urma, dar ea nu le conține decît în forță, nu le exprimă efectiv, așa cum pictorul poate să o facă. Întreruperea aceasta este arbitrară, caracterul ei este întîmplător; prin ea, mișcarea iese o clipă din domeniul artei. Or, există, totuși, principiul imobilității care dă picturii caracterul desăvîrșit, perfecțiunea sa; arta *vie* trebuie să renunțe la această perfecțiune și, prin culoare, sacrificiul este foarte sensibil. Dacă mișcarea ar deveni mecanică, s-ar putea imagina, la rigoare, fixarea atît de minuțioasă a elementelor de expresie încît să poată părea asemănătoare perfecțiunii. Sacrificiul ar însemna, atunci, a renunța la artă, ceea ce nici o compensație nu ne-ar înapoia-o. Și, totuși, există mari artiști care, pe aceeași cale pe care am arătat-o, devin marionete articulate. Dorința lor de a se afla *singuri* în fața scenei, ca și pictorul în atelierul său, este dominantă! Este, poate, de înțeles. Totuși, cum să-ți imaginezi o umanitate corporală vie care ar putea să se mulțumească multă vreme cu o artă dramatică automatizată? N-ar însemna asta să fim chiar mai pasivi decît sîntem acum în teatru? Sau, poate, acești artiști vor, astfel, să ne ceară nouă, spectatorilor, o continuă *însuflețire* a personajelor. Activitate care n-ar avea totuși nimic comun cu ideea că orice artă are nevoie de noi, întrucît arta dramatică este, înainte de orice, o artă a vieții, și exact pe reprezentarea acestei vieți, luată ca punct de plecare, noi trebuie să efectuăm o sinteză?

43

Este salvator să atingem această extremă de o logică atât de dezamăgitoare și să-i respirăm miasmele destructive. Numai așa se poate aspira apoi la atmosfera tonică a artei și la asumarea, în continuare, dar în cunoștință de cauză, a disciplinei sale austere. În artă, logica este viața (și nu invers). Putem prevedea viața, destul ca să o evocăm. Niciodată nu o vom putea înțelege. Iar dacă artistul de geniu se găsește în fața operei sale perfecte ca în fața unui mister, - un mister pentru artistul creator, - asta înseamnă că ne-a dat, fără să știe, explicația vieții într-un simbol; el simte asta; ajunge până la a o simți; - ca și noi! - O artă mecanizată ar fi asemenea automobilului care ne pune la dispoziție spațiul și timpul fără să le exprime. Artistul, oferindu-ne doar un simbol, ne convinge deodată de puterea misterioasă și de limitările noastre: el *modifică* dorința noastră arzătoare de cunoaștere și creează, prin asta, opera de artă a cărei existență va transforma zidurile care ne îngrădesc. El nu neagă prezența acestor ziduri, ci ne-o arată într-un mod diafan: cu el, nu numai că atingem obstacolul, dar îl și depășim.

Se pot spune toate astea despre culoare? Da; sacrificiul, aproape total, pe care arta scenică trebuie să-l facă picturii este unul dintre cele mai sensibile, - și, după unii, dintre cele mai aspre, - care va dicta o nouă economie. Ni se cere o profundă transpunere a noțiunilor obișnuite și a dorințelor, și există argumente dintre cele mai serioase și destul de puternice ca să ne convingă.

Analizând caracteristicile picturii, am văzut că ea nu are nimic în comun cu spațiul și cu durata vie. Se cuvine, deci,

să facem distincția netă între ideea de pictură, - grupări fictive de culoare, - și aceea de culoare în sine. *Modificarea* lui Taine găsește aici aplicația cea mai radicală; căci nu numai la farmecul picturii trebuie să se renunțe, ci, mai ales, la numeroasele obiecte pe care doar ea le poate prezenta. Sărăcirea este, astfel, evidentă și presupune o compensație proporțională cu sacrificiul nostru. Concesia cea mai mică a artistului creator ne-ar refuza arta vie; revelația sa ar fi iluzorie; ea s-ar limita la a acoperi pereții în loc să-i pătrundă cu lumina.

Pentru prima dată, în ceea ce privește pictura, ajungem chiar la sursa artei dramatice. Până acum, principiile elementare pe care le-am expus, apărându-le, ar fi putut să se aplice și artei dramatice în măsura în care rigurosul contrapunct și-ar fi găsit refugiul și eliberarea în compoziția muzicală liberă; am fi putut să nu le luăm în seamă, așa cum și pictorul modifică proporțiile corpului pentru a-i mări expresivitatea, dar numai cu condiția să cunoască perfect aceste proporții. În ce privește pictura, ea nu oferă nimic argumentației noastre, căci principiul său se opune folosirii ei pe scenă. Artă dramatică nu este, însă, o artă, în sensul literal al termenului, care să poată renunța la pictură. Este o chestiune de viață și de moarte privind chiar conceperea sa. Este absolut necesar să se înlocuiască, într-un fel sau altul, ceea ce era odată decorul pictat. Reforma (schimbarea) privește, deci, drama propriu-zisă. Dar, înainte de a vedea, la modul general, unde am ajuns cu cercetările, câteva exemple și considerații de detaliu vor aduce claritate.

Vrem să reprezentăm pe scenă un peisaj cu personaje? Atunci, poate o să folosim un peisaj, dar fără vreun raport posibil cu personajele; va fi, într-o parte peisaj, în cealaltă personaje. Vrem personaje într-un peisaj precis? O nouă imposibilitate: ele vor fi în fața picturii, niciodată înăuntru! Sau va fi o construcție de un stil aparte, să zicem o stradă precis delimitată istoric? Strada asta va fi în mod necesar pictată pe pânze verticale, iar actorul se va plimba în fața acestei picturi, și nu pe stradă. Dacă totuși va fi construită și aranjată în întregime pe trei dimensiuni (ceea ce ar fi, în orice caz, un lux disproporționat față de scopul propus), arhitectura precisă, dar fără consistență și fără greutate, va veni în contact cu un corp viu care are și una și alta¹.

La fel se va întâmpla pentru orice alt amplasament ales de autor dacă el nu va pleca exclusiv de la corpul plastic și viu al actorului. În raport cu acest corp trebuie să se nască și să se înalțe decorul, și nu pornind de la imaginația izolată a dramaturgului. Numai corpul este cel care are ceva de spus în ceea ce privește spațiul.

Cu toate acestea, o acțiune dramatică conține aproape totdeauna noțiuni pe care textul nu este în stare să le explice. Ar trebui, oare, să revenim la tăblița shakespeareiană? În fond, n-ar fi prea rău. Dar există, cu siguranță, un alt mijloc, mai subtil și mult mai potrivit; căci, ceea ce e scris și citit de spectator în timpul declamării actorilor, sugerează o analogie supărătoare, iar cuvintele scrise sînt mult prea îndepărtate de corpul în acțiune. Aceste noțiuni, pe care le mai atribuim încă picturii de decor, nu *exprimă* ceva, ci doar *semnifică*, chiar dacă, pe vremuri, un simplu anunț scris pe o tăbliță era suficient pentru a-l orienta pe spectator. N-o

exista, oare, în economia scenică un element indicator, de orientare, independent în ierarhia artei *vii*, un element care să se apropie de semnele textului, care ar țîșni chiar din text, ca să se adreseze direct și prin el însuși spațiului, fără să fie necesar să apeleze la actor? Acest element ar fi, în consecință, total distinct între elementele expresive, dependent doar de actor, și s-ar putea numi *semn*, în opoziție cu *expresia*, care este strict ierarhică. Semnul ar reprezenta pe scenă porțiunea de text care nu poate fi atribuită actorului și ar fi, pentru ochi, o descriere orală a locului acțiunii, dar asta numai în măsura în care elementele de expresie - muzica, corpul, spațiul, lumina și culoarea - n-ar putea să o facă și ar accepta; el ar aparține textului care semnifică, nu care exprimă; dar s-ar adresa ochilor noștri. De exemplu, și prin analogie, expresia muzicală, nefertilizată de poet, rămîne la nivelul generalităților; arta dramatică, care precizează, ar fi stîjenită de asta. Textului vorbit, lui singur, îi lipsește expresia directă pe care o are muzica. Avem deci, pe de o parte, expresia fără semn, iar pe de altă parte, semnul fără expresie. Or, pentru spațiu, e același lucru. Expresia suverană pe care muzica o acordă corpului trebuie să fie fertilizată, în arta dramatică, printr-o semnificație, oricare ar fi ea; ochii și urechile noastre au nevoie de a fi orientate. În cazul în care elementele de expresie nu conțin implicit această indicație inteligibilă și nici textul nu o conține suficient, atunci trebuie să o căutăm în spațiu. Pictura *semnifică* formele, lumina, culorile, etc..., într-o ficțiune înrudită cu aceea a textului poetic fără muzică; ea este, deci,

aptă de a avea rolul semnului vizibil, de orientare, dacă este indispensabilă. Rolul său va fi dependent de orice ierarhie scenică de care ea, totuși, nu va aparține. Elementele de expresie nu vor face uz de aceasta decât în caz de urgență; și, ca și tăblița shakespeareană care nu menționa detaliile unui peisaj sau ale unei arhitecturi, *indicația* picturală nu va da decât indiciul cel mai succint, fără o linie în plus decât ar fi necesar unei înțelegeri prompte și scurte, ea nu va face decât să înlocuiască avantajos tăblița, atîta tot. Uneori, lumina și culoarea vie vor putea să se apropie de semn precizîndu-i expresia prin formă, prin mișcarea unei umbre, prin culoarea sau direcția unei luminozități².

Divizările sistematice se atenuază, astfel, foarte firesc în practica dramaturgului - regizorului -, dar sînt, în același timp, indispensabile la folosirea corectă a factorilor de reprezentare. Mai există o categorie de semne care, fără să fie precis ivite din text și fără să servească la o necesară orientare, sînt ca notațiile adăugate unei partituri pentru buna interpretare a muzicii: ele precizează expresia fără să o explice, confirmă idealitatea locului într-un simbol vizibil, antrenînd corpul viu în acest simbol. Unele detalii ale spațiului, ale culorii fixate, adăugate fluctuațiilor luminii, culorii ambiante, unele obstrucții parțiale purtînd umbre mai mult sau mai puțin mobile și care nu semnifică nimic precis, dar contribuie la viața mișcării, sînt din aceeași categorie. Mereu, cu condiția ca corpul să le accepte ca făcînd parte din creația sa în spațiu. Dramaturgul-regizor este un pictor a cărui paletă este *vie*. Actorul îi îndrumă mîna pentru a alege culorile vii, amestecul lor, așezarea lor; apoi, se

aruncă el însuși în această lumină și realizează, durabil ceea ce pictura n-ar fi putut zămisi decât în spațiu.

Renunțînd la rolul ei fictiv în pictură, culoarea obține viață în spațiu. Dar ea devine, astfel, dependentă de lumină și de formele plastice care-i determină importanța variabilă. Realitatea sa *vie* o privează de obiectele pe care le reprezenta fictiv pe pînză. Deci, nu la ea trebuie să se apeleze pentru a reprezenta obiecte pe scenă (Excepție fac, vom vedea, *semnele*, ca indicii indispensabile orientării spectatorului.)

Culoarea vie este negarea decorului pictat. Care vor fi consecințele unei astfel de împotriviri în arta dramatică?

FUZIUNEA

Cînd un pictor își caută subiectul, el păstrează în memorie resursele oferite de arta pe care o folosește și restricțiile, sacrificiile pe care i le impune aceasta. Posibilitățile și imposibilitățile picturii sînt mereu avute în vedere; pe măsură ce se obișnuiește tot mai mult cu viața sa de pictor este tot mai conștient de condițiile meseriei sale: ca pictor, se bucură de unele avantaje, dar trebuie să consimtă la unele sacrificii. Această constatare este indiscutabilă și căutările pictorului numai în interiorul acestui cadru se vor manifesta. Din acest punct de vedere, dramaturgul ce este? Dacă el este într-adevăr dramaturg, întreaga sa activitate tinde către reprezentarea operei sale scrise: el vrea să se adreseze nu numai cititorului, dar și spectatorului. Cum reprezentarea se face la teatru și numai acolo se elaborează un manuscris,

dramaturgul se vede forțat să-și împartă atenția între o muncă în care este maestru - manuscrisul piesei sale - și un procedeu care scapă concentrației sale cerebrale - punerea în scenă a acestei piese. Oscilează între amândouă precum un pictor care-și expune o pânză goală, într-o expoziție, în timp ce paleta sa plină de culori proaspete rămâne în atelier; în expoziție el caută să arate ordinea culorilor, în atelier, dorește cu ardoare suprafața liberă a pânzei. Numai că la dramaturg dorința față de scenă este mai puțin precisă decât aceea a pictorului pentru pânza sa; paleta dramatică e plină de situații și poate fi, eventual, suficientă; el poate să joace, deci, de unul singur acest joc, joc periculos, căci nu înseamnă decât jumătate din opera sa. Vine apoi momentul expoziției, vreau să zic al reprezentării! Autorul duce la teatru transcrierea unei munci concentrate și susținute. Pânza lui, scena, are ea calitățile și dimensiunile imaginate în liniștea camerei de lucru? Vai! - nimeni nu-și face griji pentru asta. Scena este scenă, că vrei sau că nu vrei; totdeauna piesa trebuie să se acomodeze; scena nu e niciodată pregătită pentru concesi; ea nu e făcută deloc pentru asta; pare absolut normal ca ceea ce e scris pe hîrtie să aibă atîta elasticitate încît să poată adopta dimensiuni oarecare și impuse ca imuabile.

Cît de fericit este pictorul! El poate să-și ia pânza să și-o ducă în atelier, unind-o cu paleta, făurind intima lor căsătorie. Autorul dramatic, însă, își duce manuscrisul la teatru și, cu siguranță, nu în taină și reculegere, nici în liniște, nu se petrece unirea respectivă! Cele două părți se cunosc din auzite și-și vor face descoperirile fiecare pe cont propriu.

50

Sînt asigurați că așa trebuie să fie și că așa va fi mereu. Așa că se resemnează. Soția, - scena -, se va găti fără grijă după gustul soțului său, - drama -, care, ocărit, strivit, mutilat chiar, ajunge să dispară pe jumătate în toaleta tipătoare a miresei. Apoi intră invitații, iar sărbătoarea atinge apogeul în fața autorului care, de bine de rău, uită de rușine, amețit de aplauze și gălăgie. Cînd nefericitul revine în camera sa de lucru, afit de aglomerată deodată..., el nu mai poate face decît să-și contemple foaia mîzgălită. Dacă se reîntoarce pe scenă, n-are decît să șteargă praful otrăvitor de pe pinzele chiar și mai mîzgălite. Iar oscilînd pe lîngă amîndouă, simte cum își pierde opera pentru totdeauna, alunecîndu-i pe jos. Așa este opera autorului dramatic! Dar, să revenim la artiști, care, asemeni pictorului, își identifică existența cu exigențele favorabile sau restrictive ale "meseriei" lor; niciodată nu se vor gîndi să-și separe aspirațiile artistice cele mai elevate de mijloacele de execuție caracteristice artei lor. Pentru un pictor, pensula, culorile și suprafața plană care-l așteaptă sînt, într-un fel, modul său de a gîndi, de a-și imagina opera; el le cunoaște și nu caută în altă parte. La fel pentru ceilalți artiști. Există, totuși, unul care face excepție: artistul fără nume, pentru o artă care nici ea nu are... - Autorul dramatic nu consideră niciodată scena, așa cum i se oferă ea, ca pe un material tehnic definitiv; el consimte să se adapteze; ajunge chiar să-și muleze gîndirea de artist după acest trist model, nesuferind aproape deloc, fiindcă numai astfel poate obține puțină armonie. Situația lui este, deci, a unui pictor căruia nu i se permit decît cîteva culori și o pânză de

51

dimensiuni ridicole și mereu aceleași. Este chiar mai rău, căci pictorul de geniu va găsi totdeauna un mijloc să se exprime atîta vreme cît principiul esențial al tehnicii sale nu este falsificat, adică atîta vreme cît va avea penel, culori și o suprafață plană. Dar scena modernă oferă dramaturgului un non-sens tehnic; ea nu este un mijloc care să poată fi consacrat unei opere dramatice; sîntem obligați să o acceptăm astfel numai printr-o incredibilă violență. Din păcate, este deja o obișnuință, căci numai prin acest material exprimăm opera dramatică și, ceea ce e mai grav, numai cu acest material o crează dramaturgul, amenințat de ideea că ar putea să nu facă "teatru". Situația este consacrată: nu scena este cea acuzată mereu că nu este "teatru", ci absolut totdeauna doar dramaturgul; iată de ce este el un artist fără nume: el nu stăpînește o tehnică, tehnica scenei este cea care îl domină. Artistul trebuie să fie liber; dramaturgul este sclav. Actualmente, el nu este și nu poate fi un artist.

Unul dintre țelurile acestei lucrări este de a-l sprijini pe autorul dramatic în efortul său de a-și cuceri rangul, atît de dorit și pe care l-ar merita din plin, de artist. Pentru asta trebuie să i se dea un material tehnic *care să-i aparțină* și să fie pus astfel să creeze chiar operă de artist.

Sclavia, ca orice obișnuință, poate deveni o a doua natură, cum a și devenit pentru autorul dramatic și pentru publicul său. Este, deci, vorba despre o conversie, în sensul propriu al cuvîntului. Funcția crează organul. Dacă în psihologie sau zoologie această afirmație nu este decît aproximativă, nu este important, căci este evident că în artă ea este absolut

exactă. Întrucît, în zilele noastre, funcția dramaturgului nu și-a creat organul, - adică opera de artă dramatică se prezintă în fața ochilor noștri nu *organic*, ci printr-un automatism artificial, exterior, neaparținînd organismului său -, va trebui să căutăm chiar în această funcție și să găsim punctul slab care a plasat dramaturgul în dependență și care contribuie la menținerea lui în această stare.

Analiza pe care tocmai am făcut-o diferitelor arte, doar din punctul de vedere al artei dramatice și independent de procedeele actuale ale punerii în scenă, ne va ajuta, poate, să descoperim acest punct. Principiul decorării nu fusese el sugerat, mai întîi, chiar de dramaturg? Și nu prelungește el, acum, prin inerție și fără scop, acest impuls inițial? Folosirea dezordonată a decorurilor pictate este atît de caracteristică oricărei puneri în scenă actuale încît pînzele pictate și regia sînt aproape sinonime pentru noi. Or, toți artiștii știu că scopul acestor pînze nu este de a ne arăta o combinație expresivă de culori și de forme, ci de a indica o mulțime de detalii și de obiecte. E normal, deci, fiind necesar să ni se arate aceste obiecte, ca dramaturgul să se adreseze pictorului. Iar pictorul îi răspunde imediat. Dacă am fi în locul autorului cînd își alege subiectul și caută să-l fixeze, am înțelege foarte clar că aceea este clipa precisă care decide libertatea sa tehnică sau dependența sa. Să presupunem că el reușește să se elibereze de metodele impuse, dar, imediat, se va izbi în creație nu numai de un subiect, ci mai ales de *ideea că acesta este un subiect pentru o operă destinată reprezentării*. Pentru el, importantă este expunerea caracterelor în conflict unele cu altele; din acest conflict

rezultă anumite circumstanțe care obligă personajele să reacționeze, iar din felul în care reacționează ele se naște interesul dramatic. În asta constă totul pentru dramaturg; n-a visat niciodată altceva; în ochii lui, arta dramatică este, în întregime, un fel de a reacționa, și în acest sens variația ar putea fi infinită. Totuși, își dă seama că nu-i vorba doar de atât, că reacțiile nu pot varia la infinit, ci, dimpotrivă, se repetă mereu aceleași, natura umană fiind limitată și că pasiunile au fiecare câte un nume. Atunci, dramaturgul caută să varieze interesul prin diversitatea caracterelor. Și, astfel, încep dificultățile: dificultățile legate de dimensiuni. Ca să prezinți un caracter trebuie timp pe scenă și spațiu pe hirtie. Deci, alegerea este limitată. Romanul, sau studiul psihologic, dispun, pe hirtie, de un spațiu nedefinit; piesa nu poate ține decât trei sau patru ore⁷. Atunci, trebuie căutat în altă parte, și, astfel, intră în joc influența mediului. Mediul este totdeauna, istoric sau geografic, dependent de un climat și de o cultură care se poate prezenta ochilor printr-o serie de obiecte definite. Fără arătarea acestor obiecte, textul piesei ar trebui să se încarce cu o mulțime de noțiuni care ar paraliza complet acțiunea. Deci, este obligatoriu să fie prezentate prin decor.

Vom vedea acum că decorul nu este numai o problemă de oportunitate, cum s-ar dori să acceptăm. La teatru, nu este ca la cinematograf. Legile care guvernează scena sînt, înainte de orice, de ordin tehnic. A dori să reprezinți mai mult sau mai puțin totul și să invoci, pentru asta, libertatea artistului, înseamnă a scoate, în mod deliberat, arta dramatică din limitele ei și, în consecință, din domeniul artei.

54

Atîta vreme cît autorul rămîne la nivelul caracterelor și al reacției lor, el se va găsi relativ singur în fața operei sale. Dar, din clipa în care se folosește de influențele mediului pentru a-și diversifica motivele, el va intra pe terenul regiei și va trebui să țină cont de ea. Se va gândi doar la posibilitățile de reprezentare scenică. Va respinge orice proiect considerat greu de reprezentat și, în general, își va limita alegerea doar la acele amplasamente care i se par ușor de realizat și capabile să-i păstreze iluzia la care ține atât de mult. Ca și struțul, el dorește să ignore pericolul. Totuși, cum să nu observi că tehnica decorativă funcționează după alte legi decît cele ale realității? Dar aruncînd banii pe fereastră, autorul poate obține orice pe scenă. Romanii aduceau un rîu în arena circului, în mijlocul unei vegetații bogate ca o pădure virgină. Ducele de Meiningen cumpăra muzee, apartamente, palate, ca să realizeze două-trei scene, iar rezultatul era penibil. - Nu; decorul funcționează numai prin prezența corpului viu: acest corp dictează felul lui de realizare. Orice se opune prezenței sale este "imposibil" și anulează piesa.

Cînd își alege subiectul, autorul nu trebuie să-și pună problema regizorului, ci mai degrabă a actorului. Asta nu înseamnă că e necesar să ceară sfatul unui actor sau altuia! Ideea de actor viu, plastic și mobil, trebuie, însă, să-i fie ghid. Trebuie să se întrebe dacă, spre exemplu, indicarea insistentă a unui anume mediu se potrivește cu prezența actorului, și nu numai dacă această indicație este "posibilă". Din punct de vedere tehnic, alegerea sa nu privește decît actorul; din punct de vedere dramatic, e mai mult sau mai puțin

55

important dacă această alegere poate sau trebuie să influențeze mediul. În amândouă cazurile el trebuie să aleagă în deplină cunoștință de cauză și, în consecință, să cunoscă perfect ierarhia scenică normală și rezultatele ei. Tehnica lui de artist îi determină alegerea. Pictorul nu regretă ceea ce universul plastic îi refuză. Tehnica lui nu are în vedere posibilitățile de acest ordin. Așa ar trebui să fie și pentru autorul dramatic. Nu trebuie să se necăjească (să regrete) dacă nu poate să-și plaseze un personaj într-o catedrală, ci, mai degrabă să fie preocupat de dependențele care-i pot afecta apariția pură. Romancierul, poetul epic, pot să-și arate personajul prin descrierea mediului său; opera lor este o povestire, iar acțiunea se plasează în povestire, întrucât nu este *vie*. Autorul dramatic nu are, însă, nimic de povestit; acțiunea sa *vie* se desfășoară liber, frust; orice dependență o apropie de povestire, - roman sau poem epic -, și o îndepărtează de arta dramatică. Cu cât e necesar mai mult mediu înconjurător în desfășurarea acțiunii - adică pentru a face plauzibile caracterele, raporturile și reacțiile - cu atât ea se va depărta de *Arta vie*. *Rațiunea este pur și simplu tehnică și nimeni nu poate schimba nimic.*

Cu cât mai mult se apropie pictorul de sculptor, cu atât mai puțin va fi pictor; cu cât mai mult sculptorul va căuta să redea ambianța, cu atât mai puțin va fi sculptor, și tot așa.... Cu cât mai puțin o să-și prezinte personajele dependente de mediul lor cu atât mai mult autorul dramatic va fi el dramaturg; căci, zicând dramaturg zici și regizor; e un sacrilegiu să separi aceste două funcții. Putem chiar afirma

56

că, dacă autorul nu le poate cumula în sine însuși, atunci nu va fi capabil nici de una nici de alta, pentru că numai din întrepătrunderea lor reciprocă se poate naște arta *vie*. Cu foarte rare excepții e altfel, excepții pe care această artă nu le-a arătat pînă acum, și nici acest artist. Deplasînd centrul de greutate, am divizat cumva problema: arta dramatică se sprijină pe de o parte pe autor, pe de alta pe regizor, folosindu-se cînd de unul cînd de celălalt. Ar trebui, însă, să se sprijine pur și simplu pe ea însăși.

Fuziunea tehnică a elementelor reprezentative își are originea în *ideea inițială* a artei dramatice. Ea depinde de *atitudinea* autorului. Această atitudine îi dă naștere; în afara ei nu poate exista un artist.

În acest moment, cititorul se întreabă, desigur, care este, de fapt, această atitudine, această idee inițială. Poate că o intuiește și ar dori o precizare.

În artă, există o problemă care e pusă mereu în discuție, nerezolvată deloc pînă acum. Mă refer la *Subiectul* unei opere de artă și la cît de adevărat e că o astfel de operă comportă un subiect. Un subiect care *cere un titlu!* În prezent, orice are titlu, de la o frescă majestoasă și perfect explicită prin ea însăși, la cea mai superficială improvizatie pianistică. S-ar zice că artiștii se îndoiesc de semnificația și de înțelesul operelor lor. Dacă este evidentă necesitatea ca biete și pretențioase acorduri să fie plasate pe cîte o terasă dansantă sau în vreun peisaj sugestiv, pentru a căpăta, astfel, drept la existență, există, însă, multe opere importante și de forță,

57

care sînt reduse la nivelul unor simple ilustrații prin titluri de prisos. În muzică, de exemplu, indicarea tonalității sau a numărului de ordine, conferă totdeauna impresia de noblețe, mai mult decît ar putea s-o facă un titlu. Simfonia eroică nu cîștigă nimic prin intitularea într-un anume fel, și trebuie să fim revoltați cînd este numită altfel decît a noua....

Totuși, - chiar dacă asta presupune polemici furtunoase - întrucît există artiști care, de cele mai multe ori, își intitulează chiar ei operele, există și alte motive pentru acest fapt, în afară de îndoilele privind puterea de înțelegere a publicului? Au ei, oare, nevoie de un stimulent precis ca să creeze anumite opere? Există mari gînditori care nu pot gîndi decît cu pana în mînă. Un titlu poate ține loc de pană în mîna artiștilor?

Problema presupune, deci, două aspecte diferite: grija față de public și nevoia de stimulant. Se știe cu cîtă grijă și cu cîtă pasiune își expun artiștii operele, ce importantă este pentru ei critica și ce îndreptățită plăcere găsesc ei în notorietate. Deși nu disprețuiesc întreg publicul, ei simt totuși ce abis îi separă, - mai ales în ziua de azi; astfel că, fără discuție, titlurile astea sînt o modalitate de înțelegere, ele răspunzînd eternei întrebări: "Ce reprezintă asta?" Căci, asta-i prima întrebare pe care o citești în ochii vizitatorilor fixați pe o operă de artă; apoi, privirea devine, încet-încet, contemplatoare. Cînd vizitatorul înțelege ce reprezintă ea, adaugă, cu deferență, și numele artistului și începe, calm și

satisfăcut, să judece dacă, după el, opera se potrivește cu titlul ei. Un catalog fără titlu nu se va cumpăra. Un concert fără program va arunca auditoriul într-o mare încălțătură. De ce? Dacă e o simfonie, poate el să fie convins că e pregătit pentru simfonia asta? Oh, nu! De fapt, puțin îl interesează, dar vrea să știe "ce-i asta"; titlul îi fletează inerția și, dacă, din fericire, titlul fragmentului este sugestiv, asta-i conferă o veritabilă stare de bine. Cine n-a observat privirea curioasă și încîntată care parcurge un program, apoi aceea imprecisă și dezinteresată pe care o ridică de acolo? Cînd se cam plictisește de cîte un fragment, recurge iar la program și găsește aici consolarea; pare că-și zice: "Așa e, nu-s decît sunete, cum spune titlul", și o clipă ascultă iar, cu mai puțină inerție. Se poate afirma că în afară de a se deplasa, de a ajunge, de a intra, de a privi în dreapta și-n stînga, de a percepe aerul specific al unei săli pline, de a-i privi pe instrumentiștii care așteaptă, de a cumpăra programul și a-l parcurge, etc., publicul muzicianului nu înseamnă altceva. Ce diferență între expresia preocupată și adesea strălucitoare a publicului care sosește și se instalează și aceea pe care o capătă atunci cînd începe muzica! E ca și cum, iată, muzica îi cere ceva, ceva de care a uitat în ultima clipă, iar acum e prea tîrziu, a adus totul în afară de asta....

Cu programul, el va putea să judece. Or, nimic din ființa sa nu a fost vreodată pregătit să reacționeze puternic, să participe cu bucurie și curaj la creația artistului; e nevoie, deci, să fie orientat înainte ca să poată căuta rapid în amintirile sau sentimentele lui ceva asemănător titlului. Dacă, totuși, nu găsește nimic, titlul o să-i sporească

tulburarea iar opera își va dubla enigma pentru el. De exemplu: "Privire în infinit"; dacă vizitatorii, în marea lor majoritate, au pe buze mereu cuvintele etern și infinit, atunci chiar că nu mai au la ce să se gândească. Simbolul care încearcă să pară esența umană rămîne o noțiune închisă pentru ei; se îndepărtează cu grijă puțin, cu un aer înțelegător, clipind des, dar comedia asta nu-i va apropia mai mult de opera al cărei titlu nu-l înțeleg. În rest, titlul ăsta vine sau dintr-o eroare de judecată sau din necesitatea artistului de a stimula; probabil din amîndouă.

Nu trebuie confundat, însă, titlul cu subiectul. De exemplu, știm din istorie că viața puternicilor zilei a fost impusă ca subiect artiștilor-sculptori și pictori egipteni; sau că subiectele religioase au fost multă vreme justificarea expunerii publice a operelor de artă. Asta chiar s-a prelungit, ca un tic. Claude Lorrain a dat titluri biblice peisajelor sale! La el, titlul și subiectul se confundă ca să exprime cultura, dispoziția caracteristică unei epoci; titlul nu servește ca orientare problematică. O femeie frumoasă cu un prunc gol în brațe nu poate fi decît o Madonă, iar dacă Rafael ar fi numit-o "Țărăncă pe cîmp", ar fi izbucnit un scandal.

Cultura modernă a deschis toate căile; nehotărîrea alegerii atinge anarhia, ca și libertatea artistului. Arta nu mai are public, publicul nu mai are artă, arta nu se prea sinchisește din această cauză. Ne trebuie putere ca să putem explica o producție ce este la fel de ciudată ca și o bijuterie exotică a cărei formă nu arată la ce folosește. De o parte artistul, negăsind în noi opera sa, - noi, care ar trebui să fim

subiectul și titlul ei, - căutînd-o în altă parte. Dar, în altă parte, subiectul și titlul nu se mai confundă, vai!...iar libertatea anarhică îl obligă pe artist, firesc, să-și limiteze prudent, chiar de la origini, creația; o determină printr-un titlu și se agață de acest singur punct fix și inteligibil în marea angoasantă a realităților. Publicul ia de bun acest lucru, fără să se mai gîndească că aproape totdeauna titlul nu este decît ceea ce era pana pentru gînditor; el face posibilă opera, asta-i tot; valoarea lui nu ține de gîndire, ci mai degrabă de morală; artistul are nevoie de asta, iar opera lui o dată terminată va păstra abuziv acest titlu, așa cum o construcție finită își păstrează fundațiile.

A vrea să reprezînți un subiect, înseamnă totdeauna a te depărta de opera de artă, care este, în esența ei, expresia pură și adevărată, fără un subiect dat. A intitula opera, înseamnă a accepta calitatea ei de ilustrație. A alege un subiect fără să-l intitulezi, chiar și în gîndirea intimă, înseamnă a tinde spre opera de artă. A realiza o expresie ce rezultă dintr-o dorință irezistibilă și fără scop precis, înseamnă a crea operă de artă. Dacă se constată apoi că se poate da acestei opere o denumire sau alta, asta nu mai înseamnă ilustrație, ci, dimpotrivă, dovada existenței pasiunii și a misterioasei și profunde sale umanități. Dacă arta contemporană ar avea un public, multe titluri de opere ar face obiectul venerației și ar crea acea emoție fertilă ce te introduce în sanctuarul cel mai tainic al artistului, cîteodată necunoscut nici chiar de el însuși.

Astfel, ne reîntoarcem la noțiunile de Semn și de Expresie, la alegerea pe care o face autorul dramatic și la *atitudinea*

rezultată din această alegere. Ca și alți artiști, el se plasează între dorința de a exprima ceva și nevoia de Expresie; între un Subiect de exprimat și o Expresie de reprezentat. Înclinînd spre semn, aduce noțiuni inteligibile ale cărei consecințe sînt serioase pentru punerea în scenă, - așa cum am văzut -, și infirmă, necesar, expresia pe care o dorește. Înclinînd spre Expresie, poate să se dedice ierarhiei normale și organice a elementelor de reprezentare și să-și "reprezintă" Expresia, atît de curat cît dorește. Noțiunile inteligibile vor fi atunci, - asemeni unui titlu de operă de artă fără obiect -, simpla consacrare a dorinței sale, și nu pretextul său.

Fuziunea elementelor reprezentative nu poate fi determinată în sine, doar prin ea însăși. Cunoșcînd bine aceste elemente, dacă știm să calculăm puterea lor de expresie și respectivele lor limite și să le plasăm în consecință, atunci deținem mijloacele care depind exclusiv de autor pentru punerea în scenă. Și, din această cauză, ideea subiectului capătă o deschidere *tehnică*; fuziunea elementelor nu va mai fi, ca pe scenele contemporane, stabilită dinainte și impusă dramaturgului, ci chiar lui îi va reveni întreaga responsabilitate. Adică va fi obligat să fie artist; dar, deși elementele pe care le folosește sînt de acum, la dispoziția sa, el nu le poate stăpîni de unul singur; ca să-și realizeze visul de artist are nevoie, totuși, de colaboratori. Să fie asta o altă dependență? Abia atins rangul de artist, prin stăpînirea tehnicii sale personale, o să cadă iar sub tutelă

62

și o să piardă beneficiul diverselor lui sacrificii? Ce va însemna această colaborare? Va fi o simplă într-ajutorare ori va pătrunde ea mai adînc afectînd chiar alegerea subiectului? Să lăsăm de o parte serviciile materiale pe care electricianul, tîmplarul și alți meșteri vor fi gata să i le ofere; ele vin de la sine și, ierarhic, privesc corpul actorului, care le ordonează. Să luăm în seamă numai elementele situate de o parte și de alta a acestui corp, acelea care-i impun viața și mișcarea; să ne îndreptăm apoi atenția chiar asupra acestui corp, minunat intermediar, dominat de dramaturg și dominînd la rîndul lui spațiul, încredințîndu-i propria sa viață.

Practicile teatrale contemporane acceptă foarte greu libertatea cucerită de regie și noile forme de reprezentare. De aceea sîntem noi mereu așezați în fața unui spațiu limitat de un cadru și plin de picturi decupate în mijlocul cărora se plimbă actorii separați de public printr-o linie de demarcație foarte precisă! Mai mult, prezența pieselor și a partiturilor în bibliotecă vor să ne convingă de existența operei dramatice în afara reprezentării. Citim piesa sau cîntăm la pian partitura și sîntem convingiți că, astfel, ele trăiesc și ne aparțin. Cum altfel ar mai exista renumele unui Racine sau Wagner? Nu-i evident că opera lor este pe aceste foi de hîrtie? Ce importanță are atunci reprezentarea lor, dacă acest text, el singur, poate rămîne nemuritor? Am ajuns și la asta! Autorul dramatic alege o formă de artă care se adresează privirii, în timp ce notarea sa pe hîrtie este suficientă pentru glorie.

Ce ar fi un Rembrandt dacă n-ar exista decît povestirea tablourilor lui? Culorile nu se pot descrie, ziceți? De ce nu, dacă acceptați că vorbele și sunetele descriu și exprimă viața

63

vie din spațiu? Dacă viața aceasta nu este, pentru opera dramatică, decât un moment secundar, poate chiar neglijabil, de ce atunci să ținem atât seama de ea, determinându-ne acțiunea publică și înălțându-i temple costisitoare? Dacă asta-i situația, să considerăm atunci piesa un fel de roman dialogat sau o simfonie mai mult sau mai puțin cântată și să nu mai discutăm atât; și să privim doar pictura și sculptura; corpul nostru va fi mereu destul de viu ca să ne ducă la lucru, să ne satisfacă plăcerile, hrana și somnul, el nu poate fi o carte sau o partitură, și nici nu-i nemuritor.

"Teatrul în secolul al XIX-lea", să zicem. Deschideți cartea! Ea vorbește doar despre piesa scrisă și atît. L-am cunoscut pe băiețelul care deschidea plin de emoție volumele al căror titlu era alcătuit din cuvîntul fatidic *teatru*. Credea mereu că va găsi aici altceva decît cuvinte. Noi, însă, suntem mari, nouă ne sînt suficiente vorbe. Autorii dramatici sînt, pentru noi, scriitori de vorbe. Dacă, într-o piesă clasică, - adică în care cuvintele scrise sînt foarte cunoscute și acceptate -, un actor, prins de bucuria jocului său, ar începe să scoată sau să adauge cuvinte vorbite, ar fi strigător la cer (ar provoca un sacrilegiu). Ce-ar zice Shakespeare, omul Vieții? Adevăratul artist nu se agită cu obstinație de opera de artă. El are arta în sufletul lui, mereu vie. O operă, o dată distrusă, va fi imediat înlocuită. Pentru el, Viața contează mai mult decît reprezentarea țeapănă și imobilă, oricare ar fi ea, și, desigur, mai mult decît cuvîntul! Sîntem atît de degradați încît, pentru noi, cuvintele contează mai mult decît viața și, uneori, mai mult chiar decît opera; de aceea sîntem gata să renunțăm ușor la totala ei existență

în spațiu numai ca să-i salvăm prezența abstractă de pe rafturile bibliotecii!

Și mai îndrăznim să vorbim despre arta dramatică!

Robinson Crusoe a trebuit să caute cuvinte în memorie și să încerce să reconstituie cu ele diferite piese citite demult. Singurătatea l-a făcut să uite multe dintre ele și, încet-încet, a început să însoțească aceste cuvinte cu un gest, cu o mimică spontană; pe măsură ce memoria nu-l mai ajuta, gestul era tot mai insistent, înlocuind cuvîntul. Cîrînd, bucuria ficțiunii cunoscute odată punea stăpînire pe bietul singuratic: acum, *trăia* piesa, nu o mai citea, depărtîndu-se tot mai mult de bibliotecile continentului. Iar a doua zi, vîînd sau lucrînd privindu-și mîinile, corpul, era total emoționat: corpul ăstă al lui cunoscuse, nu-i așa?, sufletul lui Othello, făcîndu-l să strălucească în spațiu; ochii lui o *văzuseră* pe Desdemona și plînseseră pentru sufletul ei curat, așa-i? Cuvintele! Ah! o să le aibă, o să le nascocescă, pentru corpul ăstă! Și iată-l pe poetul dramatic născîndu-se în Crusoe prin simpla vedere a propriului corp. "Vrei cuvinte", îi zice, "o să le ai, de fiecare dată altele dacă trebuie; o să fii bogat în cuvinte, o să-ți arunci regește spre cer bogăția; căci, totdeauna vor exista cuvinte pentru tine, corpul ăstă! Ele sînt averea ta și servitorii tăi; le spui: Veniți! și ele vin; le alungi, ele pleacă, iar tu, Tu, rămîi mereu bogat și plin, debordînd de o viață pe care cuvintele n-o cunosc! Tu ești, de acum înainte, biblioteca mea, simfonia mea, poemul și fresca mea: eu am arta în tine! *Eu sînt arta.*"

Teatrul s-a intelectualizat; corpul nu mai e decît purtătorul și reprezentantul unui text literar, și nu se mai arată decît în această calitate; gesturile și evoluțiile sale nu

sînt *ordonate* de text, ci pur și simplu *inspirate* de el. Actorul interpretează după gustul său ceea ce a scris autorul iar marea importanță a persoanei sale pe scenă nu este atît tehnică, cît mai ales datorată interpretării sale; chiar dacă, de obicei, își compune rolul în același timp cu execuția rapidă a decorurilor. Unirea lor ulterioară este arbitrară și aproape accidentală. Procedeu lăsta se repetă cu fiecare piesă nouă iar principiul rămîne același, oricîtă grijă s-ar acorda punerii în scenă.

Așa că, lucru firesc, orice efort serios de a reforma teatrul contemporan se îndreaptă către regie. Cît privește textul piesei, fluctuațiile gustului l-au adus din clasicism, din romantism, din realism, etc., contrazicîndu-se unele cu altele, combinîndu-se, aprobîndu-se sau dezaprobandu-se și apelînd mereu la decorator. În ciuda variației, noi, publicul, rămînem în același loc. Minuțioasele indicații scenice pe care autorul le adaugă, adesea, textului piesei sale, au totdeauna un efect pueril, asemeni copilului care vrea să intre cu orice preț în mica lui construcție din nisip și rămurele; prezența reală a actorului zdrobește construcția artificială; singurul lor contact este grotesc, pentru că subliniază efortul neputincios. Asumîndu-mi curajos și direct problema regiei, constat cu surprindere că, astfel, m-am înghîmat la *întreaga problemă dramatică*. De fapt, pentru ce piese actuale vrem să reformăm noi scena? Care să fie măsura valorilor? Am vrea să avem în vedere numai scena, iar ea se sustrage; ce i-ar trebui? Desigur, absolut nimic. E

66

bine să vrem să facem ceva cu ea ca să nu fim atît de depărtați de Artă. Ar trebui, deci, de la început, să facem tabula rasa și să nu ne mai tot gîndim la teatre, scene și săli de spectatori, eliberînd complet ideea dramatică de aceste norme ce par de neschimbat.

Am zis sală de spectatori,... sigur că da, totuși arta dramatică nu se prezintă altor ființe umane, ea este independentă de spectatorul pasiv, este *vie* sau trebuie să fie, iar viața e în legătură cu cel care o trăiește. Prima noastră acțiune va fi să ne plasăm chiar noi, în imaginație, într-un spațiu nelimitat, fără vreun martor decît noi înșine, așa precum Crusoe mai înainte. Ca să fixăm niște proporții oarecare acestui spațiu, trebuie să mergem, apoi să ne oprim, și iar să mergem și iar să ne oprim. Etapele astea vor crea un fel de ritm care se va repercuta în noi, născînd nevoia de a cucerii Spațiul. Dar el este nelimitat; singurul punct de reper sîntem doar noi. Noi sîntem centrul, acolo ne aflăm. Dimensiunea este și ea în noi? Să fim, oare, creatorul Spațiului? Dar pentru cine? Sîntem singuri. Asta înseamnă că am creat spațiul pentru noi înșine, adică dimensiuni pe care doar corpul nostru le va putea percepe într-un spațiu nelimitat.

Curînd, ritmul ascuns, necunoscut pînă acum, se revelă. De unde vine el? Se datorează reflexelor. Sub ce impuls? Viața noastră interioară se intensifică; ea impune un gest sau altul, unul hotărît sau altul incert, și invers. Și-n cele din urmă ni se deschid ochii: vedem pasul, gestul pe care abia le simțeam. Le *privim*. Mîna a avansat pînă aici, piciorul s-a

67

așezat acolo - iată două bucăți de Spațiu măsurat. Asta au făcut ochii pînă acum, au măsurat? Nu. Atunci, de ce doar pînă acolo și nu mai departe, sau mai aproape? Au fost, deci, dirijați. Nu mecanic posedăm Spațiul și-i sîntem centru, ci pentru că sîntem *vii*. Spațiul este viața noastră, ea crează Spațiul, corpul îl exprimă. Ca să ajungem la această supremă convingere a fost nevoie să mergem, să gesticulăm, să ne aplecăm și să ne ridicăm, să ne întindem și să ne sculăm. Ca să ajungem de la un punct la altul, am făcut un efort, oricît de mic o fi fost, care a fost în ritmul bătăilor inimii noastre. Bătăile inimii ne-au măsurat gesturile. În Spațiu? Nu numai! În Timp. Ca să măsoare Spațiul, corpul are nevoie de timp! Durata mișcărilor a măsurat, deci, întinderea lor. Viața noastră crează Spațiul și Timpul, unul pentru celălalt. Corpul nostru viu este Expresia Spațiului durînd în Timp și a Timpului în Spațiu. Spațiul gol și nelimitat, în care sîntem plasați la început pentru a efectua indispensabila conversie, nu mai există. Numai noi existăm.

În arta dramatică, tot numai noi existăm. Nu există sală, scenă fără noi sau în afara noastră. Nu există spectatori, nici piesă fără noi. Noi *sîntem* piesa și scena, noi, corpul nostru viu, pentru că el le-a creat. Corpul nostru este autorul dramatic.

Opera de artă dramatică este singura operă de artă care se confundă cu autorul său. Ea este singura a cărei existență nu este posibilă fără spectator. Poemul poate fi citit, pictura și sculptura primate, arhitectura parcursă, muzica ascultată. Opera de artă dramatică e trăită. Autorul dramatic îi dă

viață. Spectatorul vine să se convingă; la atît se reduce rolul său.

Opera trăiește de una singură și fără spectator. Autorul o exprimă, o posedă și o contemplă totodată. Ochii, urechile noastre nu vor obține niciodată decît ecoul și reflectarea. Spațiul scenei nu este decît gaura cheii prin care surprindem manifestările vieții care nu ne sînt accesibile.

Am făcut, deci, tabula rasa și, prin mișcarea proprie, am cucerit virtual Timpul cu Spațiul. Ele nu ne-au fost impuse nici prin durata unui text, nici printr-o scenă gata pregătită; ele sînt la mîna noastră și ne așteaptă comenzile. Prin ele devenim conștienți de puterea pe care o avem și pe care o putem folosi ca să creăm liber opera vie, dar, de data asta, absolut liber! Ne-am întors la surse, la acele surse de la care am plecat. Ținem viața de rădăcinile din care, acum, poate țîșni o sevă nouă, pentru un copac nou în care nici o ramură nu e altoită în mod arbitrar. Și, dacă asemeni celorlalte opere de artă, opera de artă dramatică este rezultatul *modificării dependențelor* (vezi afirmația lui Taine de mai înainte), ceea ce e incontestabil, rămîne să mai găsim în noi elementul modificador. În noi înșine, căci, oriunde în altă parte, el va căpăta influențe ce ar fi străine de viața corpului nostru. Am văzut, desigur, că viața noastră afectivă, interioară, este cea care conferă mișcărilor durată și specific; mai știm că muzica exprimă această viață într-un fel aparte, care modifică profund aceste durate și acest specific. În ea, există un element intim, propriu *numai nouă*, pe care l-am acceptat din principiu, disciplina. Deci, din muzică se va naște opera

de artă *vie*; disciplina va fi, pentru arborele cel nou, principiul de cultură prin excelență, care o să asigure o bogată înflorire, cu condiția să-l încorporeze organic rădăcinilor și să-l umple cu sevă. Ființa cea nouă - noi înșine - se va plasa sub semnul muzicii. A încorpora arta sunetelor și a ritmului în propriul nostru organism înseamnă primul pas spre *opera de artă vie*; și, ca în toate studiile elementare, începutul acesta capătă o importanță decisivă. De buna asimilare va depinde întreaga dezvoltare viitoare.

În capitolele precedente, am fixat locul corpului în arta dramatică și am căutat să stabilim consecințele tehnice ale unei ierarhii organic construite. Pentru Text, ca punct de plecare, am oscilat, în mod intenționat, între duratele cuvîntului și acelea ale muzicii. Iată-ne ajunși în punctul în care ezitarea nu mai este posibilă; am făcut tabula rasa și am ajuns la concluzia că trebuie început cu începutul, deci, cu acei factori oarecum primordiali: prezența corpului capabil să creeze Spațiu *viu* și Timp *viu* și integrarea muzicii în acest corp pentru a efectua *modificarea estetică proprie* operei de artă.

Cititorul, poate, va înțelege acum de ce n-am intitulat această carte "Arta dramatică", ci Arta *vie*. Pentru a ajunge la noțiunea clară de artă *vie*, reală, fără a fi obligatoriu dramatică (în sensul de a-i adăuga acest cuvînt), era obligatoriu să luăm în considerare teatrul, căci nu-l știam decât pe el. Teatrul nu este, totuși, decât una dintre formele de Artă *vie*, de artă integrală. El se folosește de corp doar pentru scopuri intelectuale (dacă nu chiar superficiale) și

înclină, astfel, spre ceea ce am numit semn, tinzînd adesea să se confunde cu el. Acest fel de aservire este un abuz față de corpul viu, care trebuie să fie doar Expresie. Este absolut evident că trebuie să supunem, deci, Ideea de artă dramatică acestei expertize, dacă vrem să-i fixăm un loc determinant în cultura artistică contemporană și să-i dăm un nume. Abia atunci această artă, pînă acum bastardă și nesigură, își va găsi o suficientă justificare, un pedestal solid care-i va spori considerabil valoarea și puterea, interzicîndu-i inutilele false străluciri cu care se împodobește într-un mod atît de nefericit. Putem chiar prevedea că arta dramatică va trebui considerată ca o aplicație specială a Artei *vii* - cam cum este arta decorativă contemporană față de artele plastice sau picturale -, și, prin ea, o să ne convingem, iar și iar, că, în definitiv, nu există decît două feluri de artă: artele imobile și arta mobilă, adică, artele frumoase (inclusiv literatura) și arta *vie*. Locul de excepție al muzicii, este acela de a fi așezată la centru, între cele două feluri de artă. Abia atunci o să ieșim din anarhie. Criticul de artă va putea să spună, în fața unui tablou, sigur că va fi înțeles: "E inexplicabil de ce artistul imobilizează astfel subiectul, căci liniile sale n-au context". Sau, citind o pagină: "În descrierea aceasta nu se poate vedea nimic, nu se poate simți nimic; doar cuvintele par a fi în mișcare iar cartea devine o povară". Sau, în fața unei opere de artă *vie*: "Aici, autorii optează prea ostentativ spre o aplicație nemotivată". Sau: "Evoluțiile acestea nu mai sînt pură Expresie, și totuși interpreții caută să le mențină în afara Semnului. Eroarea lor este că folosesc o prea sumară parte de Lumină pentru a impune cuvîntul".

Ignorarea ierarhiei, care impune în artă folosirea corpului viu, a antrenat întreaga cultură contemporană în anarhie și șovăială. Se dorește, mereu cu mai multă ardoare, viața corporală artistică; azi, mișcarea a devenit o nevoie imperioasă; fiecare dintre formele actuale de artă vrea să o exprime cu orice preț (și numai Dumnezeu știe cu ce preț!); se uzurpă una pe alta, iar, adesea, ceea ce se numește cu complezență "căutările" artistului, sînt, de fapt, eforturile pe care el le face pentru a ieși din propria artă. Numai imaginea corpului în mișcare, devenită operă de artă la chemările muzicii, poate, sîntem convinși, să pună lucrurile la locul lor. Am auzit un dramaturg de renume exclamînd la vederea unui simplu exercițiu de plastică ritmată, executată cu perfecțiune și solemnitate: "Păi, atunci, nu mai am de ce să scriu piese!" El, cu siguranță, a continuat să scrie, știind, însă, acum, ce poate să facă și, mai ales, la ce trebuie să renunțe. Cu siguranță, și alți artiști în fața aceleiași spectacol au exclamat la fel. Sculptorul, întors la munca sa, o să caute, cu neliniste, acelea dintre operele, dintre schițele sale care nu făceau decît să imobilizeze minunata mișcare urmărită și contemplată de el, devenite astfel penibil de superficiale. La fel, arhitectul, ale cărui viziuni de spațiu și proporții se vor modifica subit sau vor deveni mai precise; nemaiputînd vedea doar simpli pereți sau paliere..., el va fi obsedat de acum înainte de corpul viu, și numai pentru el, pentru acest corp neasemuit, va lucra el de acum încolo.

Totuși, dacă vederea corpului, operă de artă, a putut să exercite o astfel de influență, oare ce *experiență* artistică va

trăi propriul corp? Arhitectul o să înceapă să dorească - de data asta doar pentru *el însuși* - un fel sau altul de ordonare a spațiului și să refuze un altul pe care mai înainte îl găsisese frumos și normal. Dar sculptorul? A închide în piatră mișcarea experimentată în propria sa ființă va deveni o funcție teribilă, aproape dureroasă, căreia îi va simți profund responsabilitatea; sinteza cerută lui de principiul imobilității va fi mereu mai riguroasă, iar dacă o să considere o veleitate a fixa una din clipele de plastică ascunsă și *vie*, asta o să i se pară o ironie la trecutul său inconștient pe care o va respinge cu dispreț. Dacă n-o s-o facă, o să-și dovedească prin asta incapacitatea. Gradul de influență pe care-l va exercita Arta *vie* asupra artistului va fi piatra de încercare a calității sale de artist.

Dar mai este încă ceva. De-asta o să abordăm, în continuare, Ideea de Colaborare, inseparabilă - după cum vom vedea - de Arta *vie* și de mijloacele ei de realizare.

COLABORAREA

Artistul care simte în sine - în propriul corp - scînteia mișcării estetice, încearcă dorința de a o prelugi, de a o stabili în opere pozitive și nu numai în demonstrații fragmentare; iar problema *alegerii* și-o va pune cu maximă importanță. El își dă foarte bine seama că ar fi o decădere dacă ar căuta să transpună în Arta *vie* obiectele artelor inanimate; constată, astfel, că nu aici este sursa de inspirație pe care o dorește.

Are chiar experiența concludentă că de fiecare dată, într-o perioadă de plasticitate vie, mobilă, caută să realizeze, să însușească, un subiect care poate să servească de comparație altei arte. Asta e piatra de încercare. Obiectul său este, deci, *el însuși*; știe asta; acum, o exprimă cu corpul. De ce operă este el în stare, el singur, fără ajutorul vreunei trimeri literare, plastice, sculpturale sau picturale?

Ca să simplificăm demonstrația, am vorbit mereu pur și simplu despre corp; chiar l-am izolat complet într-un spațiu indefinit. E de la sine înțeles că Ideea de *corp viu* a fost cea considerată esențială; este evident că abordând practica *artei vii*, descoperi corpurile - și pe al tău propriu - și atunci, corpul fiind creatorul acestei arte, artistul care susține această Idee susține implicit orice corp. Deci, el crează cu viața, joacă cu ea - cu viața sufletelor vii a căror colaborare voluntară îi este indispensabilă dacă nu vrea să creeze doar marionete articulate. Ideea de Colaborare este deci implicit conținută în aceea de artă *vie*. Arta *vie* implică o colaborare. Arta *vie* este absolut o artă socială.

Nu artele frumoase la îndemina tuturor, ci totul ridicându-se pînă la artă. Asta înseamnă că arta *vie* este rezultatul unei discipline - disciplină redată colectiv, chiar dacă nu mereu efectivă pentru toate corpurile, cel puțin determinantă pentru toate sufletele prin trezirea sentimentului corporal. Și, la fel cum Ideea unică de corp - de corp ideal, dacă-mi pot permite să folosesc acest temen - a

putut să ne convingă de realitatea sa estetică posibilă și dorită, tot așa, Ideea de sentiment estetic corporal va ști să-i orienteze și să-i îndrume pe aceia a căror experiență efectivă a mișcării plastice nu le-a fost permisă. Pentru aceștia, contactul și influența sufletelor privilegiate cu viața corpului vor fi prețioase. În pedagogie, schimbul strict între maestru și elev este condiția unei discipline productive; ce ar face unul fără altul? La fel este și pentru Arta *vie*: forțele folosite la studiul corporal vor pătrunde, automat, în organismul reflexiv al altora, pentru producții și scopuri pe care singur efortul corporal le-ar reda mai greu. Prin acest schimb, energia cheltuită va rămîne o forță *vie* la un nivel constant și va asigura, zi de zi, existența *artei vii*.

Să luăm ca exemplu un poet - prin care eu înțeleg un artist care gîndește, simte și vede lucrurile într-un mod cu totul specific și care are darul să le exprime de preferință prin cuvînt (scris sau nu) - și să presupunem că acest poet are ideea de a colabora la realizarea *artei vii*, creînd o operă specifică acestei arte. El își dă foarte bine seama că alegerea sa nu ar putea fi arbitrară; în plus, inițierea în viața corporală artistică îi arată tot mai mult viața de poet într-un fel mai curat și eliberat de aliajele superficiale; adică mai simplu. Eternele elemente de umanitate ajung să domine în el, foarte puternic, raporturile în care se complăcea pînă acum și pe care doar cuvîntul le exprima superior. Acest cuvînt, care este bucuria și orgoliul lui ingenuu, dobîndește o putere

nouă pe care încă nu și-o poate explica. O avea, într-adevăr, mereu; simte acum că ea e mai mare decât înainte și că știe să-i confere accente noi. Mai stăpîn ca niciodată pe viața sa de poet, pe bogăția sa interioară, pe viziunea clară a ochilor, el aude cuvintele vorbindu-i într-un limbaj nou, în care semnificația lor s-a mărit o dată cu valoarea fiecărui gest al gândirii sale și care-i conferă un sentiment de minunată plenitudine. Analist, pentru că-i poet, el se întoarce la această funcție, se așează în fața noilor cuvinte și le interoghează. Dar, cuvintele nu-i răspund. Ele stau vibrînd de o viață misterioasă, căpătînd forme necunoscute și încercînd să-i ceară, cu insistență, un gest nou care să-i exprime suprem marea Dorință. El întinde mîna ca să strîngă totul lîngă el, dar cuvintele îl refuză. Ce să facă? Încet, solemn, ascultă acum *chemarea* lor. A înțeles: cuvintele-l cheamă; mîinile nu trebuie să se mai întindă pentru a le simți; ele trebuie să se ofere, să se dăruiască, și, cu ele, întregul său suflet, de astă dată sufletul lui total (integral). Conversia s-a terminat: colaborarea s-a născut în poet. Alegerea lui e gata; sau mai degrabă nu mai există alegere! Fiecare gest al gândirii sale poate să-l dăruiască, dacă vrea, artei *vii*, în loc să-l închidă în simbolul cuvintelor; căci, acum, expresia vieții sale va fi Viața. Iar cuvintele, eliberate, vor răsuna ca să-și celebreze subordonarea față de arta *vie* și să-i ceară să le însuflețească; poetul le-a dat acestei arte și de la ea vrea să le primească înapoi. S-ar putea spune că poetul n-o să mai scrie pentru a

76

fi citit și, în consecință, va încerca să fie un literat? Nu, desigur. Dar, ca și alți artiști care se vor găsi în fața artei *vii*, el va avea o experiență definitivă, despre care nu avea nici o idee mai înainte. Va înțelege cîte noțiuni și cîte sentimente li se încredințează cuvintelor atunci cînd ele aparțin cu adevărat Expresiei integrale *vii*; și, invers, cîtor obiecte demne de atenția sa poetică le-a refuzat expresia literară, absorbit cum era de acelea cărora cuvintele nu le epuizau deloc subiectul. Celelalte arte l-au solicitat mereu; constrîns, el și le-a asumat puțin, cu o satisfacție cam stînjinită. Asta nu-i era încă permis; acolo unde pictorul, sculptorul, etc... i se vor părea ieșiți din cadrul respectiv, arta *vie* se va orienta spre poet zicîndu-i: "Trimite-i la mine". În orice domeniu al artei, arta *vie* va fi cea care reglează, relevînd abuzurile, potolind răzvrătirile; căci, cu ea, anarhia nu mai este posibilă. Și, în această acțiune eliberatoare, poetul joacă un rol foarte important, de concert cu solist.

Am spus că muzica se găsește într-un loc privilegiat între artele imobile și arta *vie*, transpunînd în realitate, animată în Tîmp, ceea ce nu se poate oferi decît în Spațiu. Poetul împarte cu ea acest loc, dar la un alt nivel; rolul său este mai puțin specializat tehnic. El inspiră forma, cu tot ceea ce ea trebuie să aibă pentru a fi înțeleasă; el este *titlul*, postamentul pentru construcția edificiului viu. Odată construcția terminată, s-ar părea că dispare; dar el e cel care a susținut povara materialelor în ascensiunea lor și care a

77

stabilit proporțiile, arătându-le în spațiu chiar înainte de existența lor pozitivă. Fără el, edificiul nu ar fi existat, el e cel care l-a conținut în creștere. Acum, edificiul este cel care-l conține pe poet, în spirit: în forma operei de artă vie, poetul își manifestă prezența totală. Fără vreun sunet muzical, fără vreun gest corporal, căci nu-l are. Pentru existența asta minunată, el trebuie să consimtă să dea viață, numai el, mai întâi suportului apoi să se dăruiască complet. Totuși, ca în orice construcție bine ordonată, structura edificiului, ca și natura și greutatea materialelor, trebuie clar exprimată. Aici își va păstra poetul un pic din viața sa personală și aceste indicii vor fi cuvintele poemului viu. Acestor indicii trebuie să cedeze muzicianul, ele sînt cele care permit înălțarea sanctuarului, ba, mai mult, ele sînt cele care-l susțin și-i asigură echilibrul. Ele arată osatura organismului în care muzica suflă viața. Ele nu sînt, deci, Expresia, ci susținătorii ei. Colaborarea nu poate fi dintr-o dată prea apropiată și să marcheze prea mult subordonarea reciprocă. Arhitectul operei de artă *vie* se împarte, astfel, între poet și muzician, unul condiționîndu-l pe celălalt, dar niciodată unul fără celălalt; echilibrul nu le este distribuit în mod egal, proporțiile, dimpotrivă, vor fi mereu variabile și condiționate de legile echilibrului, adică ale centrului de greutate. Dacă muzicianul vrea să cînte singur, edificiul va fi expus cîtorva pericole; dacă poetul vrea să vorbească singur, va exista riscul de a nu avea decît postamentul, mai

mult sau mai puțin decorat... Poetul este, într-un fel, conținutul, sau mîinile care-l poartă și-l susțin; muzicianul este magma fierbinte, sau materialele prețioase și șlefuite. Unirea lor, realizată de corp, crează opera de artă *vie*; iar această unificare este cu atît mai completă cu cît și unul și celălalt pot simți motivele pe care artele imobile ar vrea în van să le realizeze și să își elibereze astfel viziunea de tot ceea ce i-ar conferi violență.

Dar, referindu-ne doar la muzician și poet, nu înseamnă că-i excludem pe ceilalți reprezentanți corporali ai artei *vii*! Experiența muzicală, trăită de propriul corp, nu poate decît să-l facă să transmită benefic tot ceea ce a simțit și să-l îndrepte către motivele necesare imobilizării altor arte. Arta *vie* se adresează întregului suflet și cu cît mai mulți colaboratori vor putea să-i dăruiască din viața lor, cu atît mai nobilă va fi misiunea ei. "Meseria" *vie* este în același timp foarte simplă și foarte complexă. Astfel, teoria este simplă, pentru că cere dăruire de sine totală, dar practica cere un studiu profund pentru a se ajunge la integralitate. Deci, se impune principiul colaborării sau al cooperării. Și se va constata că acest principiu va garanta calitatea pur umană a operei; raporturile speciale care, după cum am văzut, țin de domeniul Semnului (prin opoziție cu Expresia) se referă mai mult la indivizi decît la colectivitate. Dacă, din anumite motive, ele devin momentan necesare, opera *vie* va înclina spre o aplicație dramatică care necesită un autor

anume iar colaboratorii vor fi admiși, ca excepție, doar ca executanți fideli ai voinței unuia singur. Ea se va depărta, pentru o vreme, de Expresia colectivă prea spontană. Viața operei se manifestă și prin această oscilație între Semn și Expresie, care o împiedică să se cristalizeze într-un cod estetic formal. Această oscilație ține vie atenția, stimulează emoția prin contrastele pe care le opune și permite individului să se manifeste mai complet decât într-o formă exclusivă.

De exemplu, la o mare sărbătoare națională și patriotică, motivele istorice (mai mult sau mai puțin și geografice și sociale) au de jucat un rol considerabil; ele vor fi, acolo, mai mult decât un titlu, vor trebui să se deruleze în timp și sub ochii noștri. Dacă le vom prezenta doar în forma lor inteligibilă, adică pur și simplu dramatic, o să le distrugem valoarea eternă, sau această valoare nu va fi *reprezentată*, ci va rămâne în acțiune istorică; și atunci, numai noi, în sinea noastră, vom putea deduce în liniște ceea ce se reprezintă sau avem de reprezentat chiar noi, dacă sîntem interpreți. Expresia acestei valori eterne a raporturilor accidentale și istorice nu va îmbrăca o formă artistică; nu va fi relevantă ca un bun comun, ci va rămîne supusă mai mult sau mai puțin sensibilității și nobleții fiecărui individ izolat: esența umană a acțiunii istorice - *esența intimă a fenomenului*, ca să ne exprimăm precum Schopenhauer - nu va fi *exprimată* nici reprezentată. Astfel, oscilația va căpăta semnificație socială.

80

Emoția divină nu trebuie să devină privilegiul doar al unora, al celor care știu și pot să înlăture învelișul ocazional (accidental). Trebuie să o oferim într-o formă absolut accesibilă tuturor. Trebuie să arătăm ochilor, să facem auzit urechilor, eterna dramă ascunsă în obiceiuri, evenimente, costume istorice. Iar arta *vie*, cu perfectă ei puritate, cu idealizarea ei extremă, numai ea este capabilă de așa ceva. Sărbătoarea patriotică va oscila, deci, echilibrat, între Indicația dramatică precizată istoric și conținutul ei etern uman în afara unui timp determinat al istoriei. La Geneva, în iulie 1914, primul act al Sărbătorii de lunie, mare spectacol patriotic comemorînd intrarea Genevei în Confederația elvețiană, compusă și regizată de Jaques Dalcroze, a dat acestui fenomen estetic un exemplu grandios și, cu siguranță, fără precedent. A realizat *simultaneitatea* celor două principii. Spectatorul avea în fața ochilor atît motivele istorice însuflețite, a căror succesiune forma chiar o acțiune dramatică maiestooasă, cît și Expresia lor pur umană, dezbrăcată de orice aparat istoric, ca un comentariu sacru și o realizare transfigurantă a evenimentelor. Actul acesta a fost o revelație definitivă și, desigur, cucerită eroic de către autor și colaborarii săi!

Am menționat faptul că opera de artă *vie* este singura care poate exista fără spectatori (sau auditori); fără public, pentru că, implicit, ea îl conține. Și, pentru că opera aceasta este *trăită* într-o perioadă determinată, cei care o trăiesc -

81

executanții și creatorii operei - îi asigură, prin activitatea lor, o existență integrală. Oferindu-se să convingă și să fie contemplată, trebuie să fim conștienți de faptul că nu i se mai poate adăuga nimic; aportul specific, activitatea personală atât de dragă artistului pe care o invocă în fața oricărei opere de artă, nu ni se mai cere. Dar, în schimb, arta vie nu poate autoriza pasivitatea moartă a publicului din teatrele contemporane. Ce avem, deci, de făcut pentru a participa imediat la viața ei? Ce atitudine să avem față de ea? În primul rând să nu ne simțim *vis-à-vis* de ea. Arta vie nu se reprezintă. Știm deja asta; trebuie doar să o dovedim. Cum? Depărtându-ne de ea ca inabordabilă? Asta n-o să putem, căci, din clipa în care ea *există*, noi sintem cu ea, în ea. Să nu mai renunțăm, cum făceam adesea, la viața noastră socială. Să nu lăsăm această miraculoasă floare să se ofilească chiar sub ochii noștri! Să încercăm marea experiență și să cerem creatorilor operei *să ne ia cu ei*! Ei vor ști să găsească o cale de unire care să aducă în noi divina scînteie. Oricît de mică o să fie partea noastră de colaborare la operă, noi o să trăim cu ea și o să descoperim că sintem artiști.

Scriu aceste ultime cuvinte cu emoție. Am strîns în ele toată gîndirea și cele mai înalte aspirații.

Munca nu este numai izvorul mulțumirii și al fericirii. Ea este și singurul mijloc de a concretiza orice dorință profundă. În consecință, în orice domeniu, *tehnica* muncii este de o importanță capitală. Măiestria absolută a unui șef

de stat, în vechile confrerii, era, înainte de orice, dovada unei măiestrii tehnice. Acești vechi artizani știau că doar prin asta se poate ajunge la frumusețe. Căutarea frumuseții venea de la sine, și, probabil, nu vorbeau niciodată despre asta. Doar măiestria tehnică rămînea obiect de discuție și de efort.

Eu am convingerea că doar această cale tehnică poate duce la frumusețea colectivă al cărei model este opera de artă *vie*. Numai sub imperiul aproape tiranic al acestei convingeri am compus și am dat formă acestei lucrări. A vrea să ajungi la scop fără să-ți asumi mijloacele, ar fi, poate, mai iluzoriu și mai periculos decît oriunde, pentru că arta adăpostește un demon care se schimbă ușor, doar la o chemare, în înger de lumină; un demon pe care scrupuloasa îndemînare tehnică este singura în stare să-l mențină în subordine. Atîtea tentative de artă integrală și mai mult sau mai puțin colectivă au eșuat, și încă mai eșuează, din cauza unei tehnici incomplete; se ia drept operă întreagă ceea ce nu este decît un fragment, și acestui fragment i se aplică procedee impuse prin forță. S-a creat, abuziv, un fel de clasament și s-a considerat, de exemplu, că orice preocupare tehnică privind obiectele este diferită de cele privind indivizii; pe unele le numim practică, pe altele teorie, uitînd că teoriile umane pot să devină și tehnice și să se transforme în instrument de lucru. În sociologie, psihologie, etc..., eforturile moderne către asta tind și se pune în discuție

valoarea *instrumentului*. În artă, anarhia domnește încă, și a vrea să așezi sufletul uman într-o ierarhie a mijloacelor de folosință - în colecția instrumentelor tehnicii unei opere - pare o utopie și o infantilitate. Totdeauna, artistul consideră umanitatea - frații lui - ca pe o masă distinctă de el și căreia îi prezintă opera lui terminată. Conversia estetică, care constă, așa cum am văzut, în a te folosi pe tine însuși ca operă și instrument, apoi a transmite acest sentiment și convingerea care rezultă din asta pînă la frații tăi, a rămas încă necunoscută de către artist; iar cei mai bine intenționați își imaginează că fac act de solidaritate socială și-și dovedesc dorința de artă colectivă plasînd sub nasul bietului spectator o operă care nu i-a fost niciodată destinată și care, de altfel, nu ar fi plăcut nimănui.

Tehnica artei *vii* este chiar acest biet spectator care o condiționează; fără el, tehnica nu există.

Dacă eu m-am simțit obligat să încep cu sfîrșitul, să analizez mijloacele pentru a ajunge să descopăr pe producătorul și constructorul inițial, este tocmai pentru că există în contemporaneitate o neînțelegere estetică rezultată dintr-o falsă ierarhie și pentru că m-am temut că nu voi fi bine înțeles dacă voi prezenta chiar de la început pe acest mare Necunoscut... Acum, întărit cu această cunoaștere, putem să luăm drumul de la capăt ca să obținem imaginea de ansamblu, căci, acum, pare că nici o neînțelegere nu mai este posibilă.

84

Prin această rapidă privire retrospectivă, voi încerca să răspund întrebării pe care, fără îndoială, cititorul și-o pune de mult timp: Cum trebuie făcut? Cum se face o operă?

MARELE NECUNOSCT ȘI EXPERIENȚA FRUMUȘETII

Într-o perioadă în care, în toate domeniile științei, căutăm să ne cunoaștem mai bine, cum să nu fi frapat de ignoranța în care încă ne găsim în ceea ce privește propriul corp, întreg organismul, *din punct de vedere estetic*? Dezvoltarea extraordinară a sportului, a igienei generale, a dezvoltat plăcerea mișcării, în aer liber, în lumină; prin sănătate, frumusețea psihică a crescut, desigur, iar forța corporală i-a conferit libertatea pe care n-o prea înțelegea și care căpătase o indiferență cam insolentă și inumană. Corpul reîncepe *să existe pentru noi*; nu-l mai acoperim mai mult decît trebuie, ci doar îl îmbrăcăm; chiar dacă există încă prejudecăți puternice ce se manifestă într-un mod mereu regretabil, prin suspiciune față de corpul dezbrăcat sau prin obiceiuri de îmbrăcare impuse de educație, de situația socială, de viața de birou sau de viața mondenă, etc... Ne *simțim*, sub veșminte, corpul iar cînd ne dezbrăcăm simțim anomalia impusă ca o precauție de moralitate (în acest sens moralitatea este totdeauna sexuală) pe care mediul înconjurător ne-o impune.

85

Rezultă că frumusețea corpului uman tinde să revină în obiceiurile noastre. În mod ipocrit, o izolăm în muzee sau în atelierele artiștilor, cu un suspin de toleranță și nehotărâre, dar liniștiți, pînă una alta; corpurile astea nu se mișcă și nu se vor mișca vreodată; arta le imobilizează și, doar așa, ele sînt total în repaus; morala și cenzura publică pot să vegheze asupra lor. Dar, dacă s-ar mișca, dacă se mișcă, ar mai fi ele din marmură, ori desenate sau pictate? Nulele ar fi frumoasă carne vie și asta, se pare, nu vrem. Neplăcerea, dar și curiozitatea, pe care le inspiră un muzeu al chipurilor de ceară nu se datorează oare faptului că un corp este reprezentat în mișcare? Iar ca să redai această mișcare în mod credibil, trebuie să imiți corpul creînd o iluzie. Pe de altă parte, acrobații care se imobilizează în grupuri zise "plastice" nu-și vopsesc ei corpurile într-o culoare uniformă, de obicei albă, pentru a simula materia neînsuflețită și, în consecință, a deveni inofensivi din punct de vedere "moral"? Iar cînd, sub ochii noștri, își schimbă poziția, pentru a-și imobiliza iar corpurile, dar într-un mod diferit, clipa în care ei acționează - aceea a mișcării lor - nu este ea enigmatică și tulburătoare? Căci de ce se mai vopsesc dacă se mișcă? În fond, cu atît este imobilitatea corpului viu un non-sens estetic cu cît orice spoială n-o poate justifica, cu atît mișcarea unui corp vopsit este un lucru respingător cu cît ea însuflețește o formă pe care vrea s-o prezinte ca inanimată. Și una și alta sînt profund imorale, pentru că falsifică gustul

86

estetic folosindu-se de ceea ce ar trebui să fie obiectul cel mai sacru.

Pentru marea majoritate, frumusețea corporală - și, în consecință, corpul gol - nu poate fi acceptată decît în artă, înțelegîndu-se prin asta un corp inanimat și transfigurat prin sinteză. Iar în ceea ce privește "moralitatea" sexuală, sînt tolerate în artă scenele cele mai lascive; unii o fac pentru a-și procura satisfacții în sărăcia vieții publice contemporane din acest esențial punct de vedere, alții ca să nu riște să fie acuzați că nu înțeleg nimic din artele frumoase.

Pudoarea se manifestă prin stînjeneala pe care o simțim arătîndu-ne propriul trup și prin aceea pe care o simțim în fața altor trupuri goale; și asta pentru că știm perfect că aceste trupuri sîntem chiar noi. Dacă păstrăm acest sentiment de jenă - ca să nu zicem mai mult - trebuie să renunțăm chiar de la început la arta *vie*, căci ea trăiește din sentimentul colectivității corpurilor vii și din bucuria pe care ne-o oferă această colectivitate. Trebuie, apoi, să renunțăm la orice fel de puritanism și ingenuitate în simțirea artistică în general, căci arta nu este decît expresia ființei noastre. Nu există transigență posibilă și întreaga istorie a artei dovedește această profundă confuzie contemporană. A fi artist înseamnă, în primul rînd, să nu-ți fie rușine de propriul corp, dar să-ți și placă toate celelalte corpuri. Am zis că arta *vie* ne învață să fim artiști, asta pentru că ea ne inspiră dragostea și respectul - nu există dragoste fără respect - pentru propriul corp, și asta într-un sentiment colectiv: artistul creator de artă *vie* vede în orice corp propriul său corp; el simte în orice mișcare a altor corpuri mișcările

87

corpului său; vede, astfel, *corporal*, în umanitate; el este expresia acesteia; umanitatea este a sa; și asta nu în simboluri scrise, vorbite, pictate sau sculptate, ci într-un imens simbol viu al corpurilor vii, liber animat.

Deci, educația estetică a corpului este, după aceea a igienei și după cea sportivă, primul prag de cucerit; măiestria sa, pe măsura mijloacelor individuale, este primul grad de obținut. De buna pedagogie corporală depinde viitorul întregii noastre culturi artistice și, de la sine înțeles, existența însăși a artei *vii*. Importanța ei este incalculabilă.

Și să nu uităm serioasa responsabilitate, aproape solemnă, care revine tuturor celor ce sînt pe cale de a cuceri acest prag, pentru că niciodată nu vor avea destulă putere estetică acumulată în ei înșiși ca să poată transfuza porția necesară în aceia care, dintr-un motiv sau altul, sînt mai puțin privilegiați. Socialismul estetic este încă necunoscut. Credem că facem un act de umanitate plasînd opera de artă la îndemîna întregii omeniri (după un termen convenit în mod ipocrit). Există chiar artiști care-și concep și execută operele de artă cu acest scop, sau care doresc asta. O prăjitură nu este la îndemîna săracului dacă folosește mai puțin unt și zahăr. Ideea însăși de a pune o prăjitură la îndemîna unui sărac este lipsită de sens. Numai *noi* - noi înșine - sîntem în stare, nu să i-o punem la îndemîna, ci să i-o dăruim; și cînd zic noi, nu mă refer la operele noastre, ci la întreaga noastră ființă, inclusiv corpul; iar cînd zic corp, nu mă refer numai la brațul care muncește sau se apără, ci la întregul corp. În corpul nostru o să-l regăsim pe al lui, iar el n-o să ne simtă darul decît dacă se recunoaște în el. În artă, n-avem nimic

altceva de dat. Gestul acesta e punctul de plecare. Arta *vie* depinde de acest gest. Nu fructe pline de o sevă ce nu-i a lui, coapte de un soare ce nu e soare, ar putea fi hrana amăritului. Nu trebuie deloc să-l atragem spre noi, nici el nu trebuie să ne atragă spre el. Trebuie să ne *recunoaștem* reciproc. Raza de lumină care va permite această penetrare divină trebuie să găsească o atmosferă în care să se poată răspîndi cu o claritate constantă. Din punct de vedere estetic, această atmosferă este propriul nostru corp, transpus într-o simțire comună, pentru un scop artistic definit. Locuitorii din Tahiti nu concepeau prietenia și dragostea decît dacă cele două suflete cunoșteau mai înții frica *împreună*. Viața lor era atît de liniștită încît această trăire foarte vie, simțită în comun, era necesară pentru a le uni sufletele. În viața contemporană - nivelată și monotună într-atît încît cele mai rele necazuri, cele mai crude suferințe nu sînt suficiente pentru a anihila toropeala socială, a lumina egoismele acumulate și diletantismul barbar - bucuria inexprimabilă a artei *simțită în comun* vrea să consacre unirea noastră fraternă. Or, a simți în comun nu înseamnă a avea în comun aceeași plăcere, ca într-o sală de concert sau de spectacol, ci de a fi însuflețit în ființa integrală - atît corp cît și suflet - de aceeași flacără *vie*, vie deci activă; "a trăi teama *împreună*" sub apăsarea foarte puternică a frumuseții și de a-i accepta, *împreună*, impulsul creator și responsabilitățile.

În cruda sa singurătate, Robinson trebuia să creeze chiar el *ființe* care să se bucure și să sufere cu el, după expresia lui Prometeu. Trebuia să le recunoască în propriul său corp, iar dăruirea reciprocă nu era posibilă pentru el decît într-o

ficțiune dramatică, ca o aplicație specială a artei *vii*; dar, arta dramatică exprimând sentimente pe care viața personală nu ne obligă să le simțim în aceeași clipă, deci sentimente fictive, el putea să "simtă frica" împreună cu personajele creației sale, rămânând singur: darul pe care el însuși îl făcea era și el fictiv, chiar dacă opera lui exista, și încă foarte vie! Poate că sîntem toți la fel de singuri ca Robinson, dar - lăudat fii, tu, Prometeu! - sîntem împreună! iar cînd ne recunoaștem în fratele nostru, acela este un alt corp decît al nostru. La fel, ficțiunea dramatică nu este o condiție indispensabilă unirii noastre; modificările estetice impuse de muzică ajung pentru a stabili curentul care trebuie să ne unească sufletele unindu-ne și corpurile. Marele Necunoscut, corpul nostru - *corpul nostru colectiv* - este acolo; îi ghicim prezența tăcută, ca o mare forță latentă care așteaptă; cîteodată îi simțim chiar puțin din bucuria pe care abia o conține... Să lăsăm să debordeze bucuria asta, arta vrea să ne-o dăruiască!

Să învățăm să trăim arta în comun, să ne exprimăm împreună emoțiile profunde care ne leagă și ne îndeamnă să ne eliberăm. Să fim artiști! *Putem!*

De obicei, se consideră că existența unui artist este mai independentă decît una obișnuită. Unui artist i se iartă multe și este totdeauna privit cu bunăvoință protectoare, cu invidie și cu admirație. Admirația e provocată de caracterul dezinteresat al artei pe care îl răsfrîngem, cu nechibzuință, și asupra artistului, scuizîndu-i astfel slăbiciunile; invidiem sufletul căruia îi acordăm drept de viață în mai puțină sau în mai multă lumină avantajoasă. Toate astea se datorează,

90

știm foarte bine, unei posibilități pe care n-o avem și a cărei practică oferă bucurie și un avantaj de invidiat. Să observăm, în același timp, că toate activitățile pe care nu le putem înțelege în amănunt și la care doar constatăm rezultatul ne inspiră acest gen de admirație și de invidie. Persoana unui mare savant, astronom, chimist, etc..., este despărțită de a noastră prin tainele muncii sale. O muncă de excepție trebuie, evident, să aibă o influență foarte specifică asupra caracterului; credem asta și sîntem înclinați să punem, cu respect, orice ciudățenie pe seama acestei influențe. Munca necunoscută ne inspiră și ea admirație, dar ne desparte de individ. Nu facem distincție clară între marele savant și artist. Socialmente, ne menținem în starea de spectator față de ei. Întindem mereu mîna ca să primim și, dacă nu cerem bani unui om de afaceri, pentru că ne simțim la același nivel cu el, cerșim toată viața la cei a căror activitate ni se pare atît de dezinteresată și de diferită de a noastră.

Este foarte clar că așteptăm mereu ceva de la artist, fără să ne facem griji că ar fi nevoie să-i oferim ceva în schimb. Privitor la bani, ei vor fi doar un intermediar iar noi vom fi mereu debitori față de artist. Știm că o pereche de încălțăminte se face cu bani, dar, o dată cumpărată, ne putem gândi imediat la altceva. Dacă admirăm o operă de artă cumpărată, simțim că n-avem nimic de dat în schimb, ceva care să echivaleze valoarea ei, simțim că ea nu ne aparține. "Proprietatea Domnului X" este o etichetă mincinoasă. Cel care cumpără un brevet știe bine că el nu cumpără și invenția. Nu se poate oferi nimic în schimbul unei mari

91

descoperiri, nimic pentru o operă de artă. Și una și cealaltă rămân pentru todeauna proprietatea artistului sau a savantului. Rolul intermediar al banilor accentuează, în schimb, și mai mult pe acela de spectator incorigibil ce sîntem.

Cînd cumpărăm un bilet la concert, la teatru sau la o conferință, aceste triste relații se manifestă din plin; coada din fața caselor de bilete este ceva umilitor și toată lumea caută să nu mai dea atenție acestui fapt... Și totuși, viața noastră e o coadă perpetuă în fața casei de bilete a artistului, a savantului. Noi continuăm să credem că lucrurile se cumpără și, dacă ne deschidem, pentru asta, buzunarul cu sau fără bani, nu-l mai ferecăm decît după o deliberare interioară. Singurul dar care ar putea fi oferit în schimb sîntem chiar noi înșine; știm asta perfect, dar nu acceptăm; rușinea disprețuitoare care ne interzice să ne arătăm corpul, ne împiedică să ne putem vedea propriul suflet. Și-atunci ne complăcem în izolare! Cel care, fără prejudecăți și cu un spirit drept, se va apropia de niște creștini sincer consecvenți - ei sînt foarte rari - și îi va urmări un timp, observîndu-le faptele, cuvintele, fizionomia și gesturile, va fi nevoit să strige, aproape cu durere: "Ăștia sînt artiști!" De fapt, aceste suflete de excepție îndeplinesc, ceas de ceas, un act esențial, indispensabil existenței artei: dăruirea de sine. Și viața lor ar fi o operă de artă dacă am ști, dacă am putea să ne-o însușim, adică s-o dăm pe a noastră în schimb. Așa că, poate că avem destule opere de artă, dar nu posedăm, de fapt, nici una.

A, da! Sîntem izolați, închiși sub lacăt în temnița noastră; nu ne putem căpăta tainul zilnic decît în fața unui ghișeu.

92

Atunci, cum să știm ce se întîmplă dincolo de ghișeu? Căci numai acolo se află ceea ce poate să ne sporească respectul și admirația. E libertatea pe care ațita o dorim! Artistul? Da, el e cel de dincolo de ghișeu și de limitele sale, dincolo de jalnicele subordonări.

O astfel de situație ar trebui să creeze forme normale de artă. A trăi în închisoare nu e o viață normală. Artă modernă contemporană este o artă destinată prizonierilor. Iar artistul nu se poate dăruia mai mult prizonierilor dacă aceștia nu au puterea să i se dăruiască; o poartă ferecată îi desparte.

De acum, nici o formă de artă contemporană nu trebuie să ne mai servească norme, nici chiar ca exemplu. Vrem să ieșim din închisoare, să respirăm aer curat, și să-l respirăm împreună. Orice operă inspirată de captivitatea noastră s-o aruncăm cît colo, în tristecele celule în care am vegetat. Iar mîinile noastre, eliberate, să nu se mai întindă pentru a primi, ci pentru a dăruia. N-are importanță dacă sînt goale: alte mîini or să le atingă, umplîndu-le cu o vie căldură ce le va stăbăte, ca să o primească înapoi. Și, astfel, pactul nemuritor va fi încheiat. Am vrea toți să trăim arta, și nu numai să o jucăm! N-am mai sta unii în fața altora ca în saloane sau biblioteci, ci ne-am întrepătrunde, și asta nu doar cu palide reflexe exterioare care ne-ar da strălucire ochilor... nu!, chiar ochii noștri și-ar trimite în spațiu flacăra și ar crea, în libertate, lumina *vie* într-un spațiu *viu*, în transfigurarea timpului. Și ce dacă primii pași ne sînt șovăielnici? Să trăim arta, sau, mai bine, să învățăm s-o trăim; și-o să putem suride compătimitor față de operele a căror perfecțiune superficială era rodul sclaviei noastre.

93

Piatra de încercare va fi experiența frumuseții, experiență trăită în comun. Vom fi *responsabili* împreună de propriile opere, și n-o să mai acceptăm opere împlinite în afara noastră. Ele vor fi rezultatul suprem al unei vieți integrale, exprimată de un corp - al nostru - supus vieții austere a frumuseții. Scopul nostru în asta constă; odată atins, el poate fi depășit; Viața înseamnă Timp: odată realizată, trecutul o înghite, viitorul o reclamă iar timpul nu-i oferă repaus pentru pasivitate... De aceea, arta trebuie să fie trăită !

O să-i abandonăm pe anticari, pe colecționari, cu pânzele lor de păianjen. O carte, o partitură, un tablou, o statuie nu vor mai avea decât o valoare relativă; valoare de educare, de informare, de emoție, de amintire, de protecție. Schopenhauer ne asigură că toți oamenii mari, în orice domeniu de activitate umană, au spus, sau au vrut să spună, mereu "același lucru"... Acest "lucru" îl simțim vibrând în noi, cu tot mai multă forță, inspirator. Eliberați din chingile Formei, o să strigăm - acest "lucru" - fiecare-n felul lui! cu atât mai convinși cu cât mai siguri vom fi că am atins starea de ființă integrală.

Experiența frumuseții, oferindu-ne cheia personalității, ne va face conștienți de limitele vieții noastre cotidiene și ne va obișnui cu răbdarea și seninătatea. Ea va întreține, în împrejurările mediocre și dureroase ale vieții, un viu focar de speranță. Așa se explică de ce un artist care vede cum e distrusă o operă de artă - poate propria sa operă, cum i s-a întâmplat lui Leonardo da Vinci - are puterea să creeze alte mii de opere noi...

Dar această nouă putere nu va fi numai bucurie. Creșterea puterii implică pe aceea a responsabilității; iar

dăruirea de sine n-o să ne poată împiedica să facem ciudate constatări. Trebuie să admitem că a dăruii nu înseamnă totul și că trebuie să ne întrebăm mereu ce valoare, ce calitate are ceea ce vrem să oferim.

Pentru că experiența frumuseții a fost rezultatul unei conștiințe noi față de propriul corp, noțiunea însăși de corp va căpăta o accepție pe care nu o bănuiam sau pe care o uitasem.

Până acum, eu, autorul, constrâns de necesitățile tehnice ale subiectului său, am hotărât să numesc acest corp cu numele lui obișnuit; poate că vreun cititor o fi fost șocat de această insistență și penibil mirat că nici un corectiv nu intervine să-l tempereze. De fapt, morala ne-a obișnuit să nu înțelegem prin acest cuvânt decât noțiunea de organism, subiect cu atracții atât de periculoase pentru ființa noastră spirituală, încât stabilirea unei linii nete de demarcație este absolut necesară. Inutil să mai amintim până la ce nivel de ipocrizie și de urîțenie ne-a făcut acest principiu să decădem. Dar, este absolut obligatoriu să amintim acum, că prin "corp" - corpul uman, nu mai mult - noi înțelegem singura formă vizibilă a ființei integrale și că, astfel, acest cuvânt capătă una dintre cele mai înalte gravități pe care viața poate s-o ofere limbajului. În consecință, dacă autorul a trebuit să se folosească de această noțiune pentru a desemna o simplă formă mobilă din spațiu el n-a pierdut nicodată din vedere suprema sa funcțiune.

A venit momentul s-o facem, pentru că studiul nostru a ajuns în punctul în care responsabilitatea ființei integrale - cuprinzând și corpul - poate fi mult mai bine înțeleasă.

Atita vreme cît nu era vorba decît despre timp și despre spațiu, de două-trei dimensiuni, de mișcări și de durate, - gravitatea termenului putea fi subînțeleasă; căci era foarte clar că n-o să ne facem atîtea griji estetice pentru un organism fără suflet, pentru o simplă mașină! Acum, orice neînțelegere trebuie îndepărtată. Am văzut că gravitatea artistică a unui corp în mișcare constituie o problemă tehnică important de rezolvat pentru viitorul culturii contemporane. Rămîne doar să ne convingem de obligațiile pe care aceasta le impune ființei integrale în viața publică. În acest punct, studiul de față va trebui să se oprească, căci fiecare poate decide, în limitele vîrstei și ale poziției sale sociale, ale gradului de cultură și ale trăsăturilor personale, locul pe care-l ocupă, sau ar trebui să-l ocupe pentru a fi un artist *viu*, un reprezentant al *vieții* artei.

Viața aceasta conferă discipolilor o strălucire pe care nici o deformație profesională n-ar putea s-o anihileze. Ea este o flacără interioară aprinsă pentru totdeauna. De asemenea, Prezența reală, personală și integrală impune o valoare nouă, care să poată proteja *direct*, și fără vreun alt intermediar, raza divină, cu sau fără cuvinte, cu sau fără operă distinctă. Cel mai mic gest o revelă.

Deci, răspîndind cît mai mult posibil, luînd parte activă la viața publică, dînd fără să primești - și fără vreun compromis - vom pregăti ivirea preafericită a artei *vii*.

Autorul își propune să revină într-un alt studiu asupra influenței sociale a *vieții* artei, dezvoltînd consecințele. Se întrevăd, deja, manifestări precursorare remarcabile. De exemplu: saloanele, de orice fel, au căpătat o elasticitate care

nu poate lăsa pe nimeni indiferent. Reuniuni politice, religioase, conferințe, concerte se țin frecvent într-un circ, un teatru și, din contră, teatrul se mută de bună voie la circ. Firma, riguros fixată pe fațada clădirilor, începe să se vînture în toate direcțiile. Muzica, dansul, au pătruns în Comedie, iar drama în Operă. Existența privată și viața publică nu sînt tot atît de strict delimitate ca în trecut. Căminul familial iese în stradă iar viața în aer liber e la mare preț; telefonul face din conversațiile noastre ceva aproape public iar oamenii nu se mai tem să-și expună în văzul tuturor corpul și, adesea, sufletul.

Nevoia tot mai imperioasă de reuniune, fie în aer liber, fie într-o sală care să nu fie obligatoriu folosită pentru manifestări publice, o sală care să folosească doar la a fi împreună, ca pe vremuri catedrala...

Ăsta-i cuvîntul, da! *Catedrala viitorului* pe care o invocăm cu toată puterea! O să refuzăm tot mai mult să mai alergăm dintr-un loc în altul pentru activități care presupun privirea față în față și întrepătrunderea. O să vrem un loc în care născuta comuniune să se poată afirma în spațiu, într-un spațiu atît de suplu încît să suporte realizarea tuturor cerințelor *Vieții* integrale.

Poate că atunci alte etichete vor cădea ca niște frunze moarte: concert, reprezentație, conferință, expoziție, sport, vor deveni denumiri tot mai desuete, întrepătrunderea lor reciprocă va fi un fapt desăvîrșit. Iar noi o să ne *trăim* în comun viața, în loc să o privim cum se scurge prin diverse canale, între ziduri etanșe.

PURTĂTORII DE FLACĂRĂ

"Din mulțimea fără speranță
ce urcă drumul cenușiu al zilei
cineva își găsește mereu, fremătind, orbit,
fericit... Fericit!
Mînat de-un triumf interior
se ȋfeste răsîndindu-și bucuria
ca pe o torță!
Bețin-i palpită și arde în mînă
ca o flacără
pe care vîntul o strivește
și-o alungă!
Și lumina pe care-o poartă
luminează fețele apropiate
din mulțime...
Se răsîndește și crește.
Și, cu cît amețala-i cuprinde,
pătrunzîndu-le-n suflet,
cu atît acești pasionați purtători de nevăzute
flăcări
au chipul senin și frumos
învăpăiat de efort!
Cu cît mai mult își risipesc fericirea
cu-atît e sufletul lor mai bogat."

Jacques Chenevière

Ajungînd cu studiul acesta pînă aici, mi-e teamă să nu-mi fi depășit drepturile față de cititor. Așa am crezut de cuvință, căci, pentru a stăpîni cu adevărat un obiect trebuie să-l depășești. Măcar cu o idee. Acum, am luat cunoștință

de arta *vie*, de Ideea pe care o reprezintă și de responsabilitățile pe care le impune și care trebuie căutate în practica obișnuită și aplicate în beneficiul culturii moderne contemporane.

Am consumat sacrificiu după sacrificiu ca să ajungem la ideea pură despre ceea ce reprezintă Mișcarea - adică *Viața* - în artă.

A trebuit să procedăm negativ mai în toate punctele ca să ne însușim cît mai sigur, cît mai solid posibil această idee. Și am ajuns față-n față cu noi înșine, și cu cei nouă asemănători, fără nici un alt intermediar decît dorința unei comuniuni estetice. Cum să exprimăm această dorință în vederea unei realizări practice și cum s-o împărțim cu ceilalți, într-un fel concret și convingător, ajungînd să ne unim pentru realizarea Marii Opere?

Arta *vie*, am văzut, cere autorului dramatic o *atitudine* nouă; iar atitudinea asta rezultă din concentrarea imaginației sale numai asupra ființei vii, excluzînd orice dependență. Un autor dramatic acceptă în opera sa elemente de umanitate pe care le dezaprobă; chiar din acest conflict, însă, opera lui împrășteie viață. În ceea ce ne privește, propria noastră operă dramatică este viața publică și cotidiană, iar dacă o să refuzăm elementele lor subversive, o să renunțăm dintr-o dată la această operă dramatică, la opera de artă *vie*. Atitudinea noastră este foarte clară: pentru a fi dramaturg - de data asta luînd elementele *vii* chiar de la origini - trebuie să dominăm conflictele, reacțiile, pentru un scop superior. Definitiv orientați, o să purtăm flacăra

vie care trebuie să lumineze toate replicile vieții noastre publice și, în mod deosebit, a vieții artistice. Nu așezându-ne într-un turn de fildeș, în fața unor imagini numai de noi iubite, ne vom putea orienta semenii. Eu cred că orice creștin sincer consecvent este un artist; și asta pentru că el se dăruie, nerefuzând contactul cu cei pe care vrea să-i cunoască și, poate, să-i salveze.

Să fim sincer consecvenți ca el. Ca el, să păstrăm cu iubire izvorul care ne hrănește flacăra, dar să purtăm această flăcără cât mai sus, ca pe o imensă mărturie, și oriunde ne-am găsi, oriunde am vrea să ne găsim, să luminăm cu ea pe aceia care se află în acel spațiu. Ea va naște lumini nebănuite, va aduce umbre revelatoare, iar noi vom pregăti astfel, prin luptă, desigur, frățească, spațiul nou cerut de dorințele noastre, Spațiul *viu* pentru ființele noastre *vii*.

Ca să cucerim flacăra adevărului estetic trebuie să stingem în noi flăcările mincinoase ale unei culturi artistice mincinoase; acum, focul nostru - al tuturor - vrea să reaprindă aceste flăcări. Să nu le abandonăm într-o atmosferă fumegândă și deplorabilă. De acum înainte, datoria noastră este să luminăm, nu să abandonăm. Dacă vrem să fim fericiți împreună trebuie, mai întâi, să suferim împreună. Acesta este, cum am văzut, principiul esențial al artei, și cu atât mai mult al artei *vii*.

În zilele noastre, *arta vie este o atitudine personală* care trebuie să aspire a deveni comună tuturor. De aceea trebuie

să păstrăm în noi această atitudine, peste tot unde ne poartă viața; a o abandona este singurul compromis pe care trebuie să ni-l interzicem.

NOTE:

1. Oricare alte obiecte de sculptură țin de arhitectură, fiind, deci, ornamente. Animalierul nu este decât un derivat sculptural, fără nici o rivalitate, oricât de remarcabilă ar fi arta sa.
2. Construcțiile din fier nu sunt decât indirect supuse legii greutății și, deci, nu țin decât indirect de estetica specială a arhitecturii.
3. În sculptură, termenul *mai mare decât natura* nu se referă la calitatea artistică a lucrării.
4. Recitată și nu citită. Orice lectură este de resortul literaturii ca atare. Un actor care citește, sau cîntă citind rolul său pe scenă, nu e decât un lector sau un cîntăreț care se mișcă fără motiv.
5. Să ne amintim efectul penibil al construcțiilor înșelătoare și efemere ale marilor expoziții și cât sînt ele capabile să falsifice senzațiile și gustul.
6. O boltă de viță poate să indice clar printr-un singur decupaj de umbre că lumina de sus bate pe pămînt și pe ziduri; iar corpul viu și formele inanimate participă la asta. Decupajul acesta, făcut din obstacole invizibile, poate chiar să ia parte la mișcare dacă este deplasat și crează, astfel, umbre mobile după cum dorim.
7. A pune în scenă un caracter pentru descrierea și crearea căruia a fost necesar un volum de 300 de pagini este una dintre monstruozițiile obișnuite ale teatrului actual.

CUPRINS

Prefață	5
Elementele	8
Durata vie	28
Spațiul viu	35
Culoarea vie	41
Fuziunea	49
Colaborarea	73
Marele necunoscut și experiența frumuseții	85
Purtătorii de flacără	98

