

ANA-MARIA NISTOR

TEATROKRATIA

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
NISTOR, ANA-MARIA

Teatrokratia / Ana-Maria Nistor -
București: Editura U.N.A.T.C. Press, 2008
Bibliogr.
ISBN: 978-973-1790-25-1792

ANA-MARIA
NISTOR

TEATROKRATIA

- o poetică a spectatorului -

UNATC Press 2008

Starobinski Jean, **Textul și interpretul**, Editura Univers, București, 1985.

Tomașevki Victor, **Teoria literaturii. Poetica**, Editura Univers, București, 1973.

Tonitza-Iordache Mihaela, Banu George, **Arta teatrului**, Editura Nemira, București, 2004.

Ubersfeld Anne, **L'école du spectateur**, Edition Sociales, Paris, 1981.

Vianu Tudor, **Simbolul artistic**, în „Postume”, ELU, București, 1966.

XXX, **Arte poetice. Romantismul**, Editura Univers, București, 1982.

XXX, **Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX**, Editura Minerva, București, 1973.

Cuprins

Înainte de orice	6
Puțină arheologie	7
„O, Muză, cântă-mi-l pe Hermes, feciorul Maiei și-al lui Zeus“	16
I. URZEALA ȘI COVORUL FERMECAT	19
1. Cuvânt înseamnă acțiune	19
2. Actorul ca text și țesătura regizorului	23
3. Noduri și fire	32
II. OMUL CARE DEVINE SPECTATOR	53
1. Parterul, lojile și galeria	53
2. R 11, loc 10	66
3. Ora 19.00	91
4. Enciclopedia spectatorului	96
III. TEATROKRATIA	105
1. Buletin de spectator	105
2. Începutul, vâlul și prima emoție	113
3. Despre ce e vorba?	124
4. Îmi place, nu-mi place	135
Spectatorul, portret de grup în exterior	150
Scrisoare cu destinatar și porumbei călători	160
Spectacole citate	163
Bibliografie selectivă	173

Înainte de orice

Trebuie spus că totul a început cu o întrebare simplă, dar n-am să cad în ispita autorilor ce fac arheologia propriilor rânduri. O precizare se cuvine, totuși, anume că această carte nu este un îndreptar al spectatorului de teatru. Nu există, slavă Domnului, un sistem de reguli pe care să-l avem în buzunar atunci când intrăm în foyer. E ca și cum cineva ar avea pretenția că îndrăgostirea este o chestiune de metodă; și totuși, gem bibliotecile de tratate, studii, mărturii despre extraordinara experiență a cheltuirii și înnobilării de sine.

De asemenea, aş putea spune că nu seamănă un public cu altul, un spectator cu celălalt și că, în fine, fiecare valorează exact atât cât măsoară conținutul său de viață și desaga sa culturală, la un moment dat. Și că nimeni nu încearcă să cuprindă puzderia și să normeze diferența. Cel puțin, nu eu. Și-atunci totul se încheie aici, la ușă. De ce-aș mai intra într-un loc ale cărui povești sunt înțelese după bunul plac al fiecăruia?! Și chiar dacă arta spectatorului nu este un fel de Turn Babel, pe cine interesează cum privește vecinul din dreapta?! Oricum, spectacolul său e diferit de al meu, eforturile noastre și oglindirea în sine sunt inegale, așa că spațiul dintre ele nu poate fi umplut decât cu retorică goală sau cu o inutilă contabilizare a unor evaluări subiective.

Rândurile care vin se adresează tocmai celor care au răspunsuri la întrebarea despre cum e să fii spectator, celor care știu cum e cu teatrul, amatorilor de artă obișnuiți cu dialogul cu scena. Ei, sper, mă vor ajuta să aflu cine mai are nevoie de teatru și de ce?

- Jauss H.R., **Experiență estetică și hermeneutică literară**, Editura Univers, București, 1987.
- Kowzan Tadeusz, **Littérature et spectacle**, Mouton, Paris, 1975.
- Kowzan Tadeusz, **Semnul în teatru**, revista „Diogene” 61/ 1968.
- Larthomas Pierre, **Du langage dramatique**, PUF, 1972.
- Lehmann Hans, **Postdramatic theatre**, Routledge, 2006.
- Lotman Iuri, **Studii de tipologie a culturii**, Editura Univers, București, 1974.
- McLuhan Marshall, **Mass-media sau mediul invizibil**, Editura Nemira, București, 1999.
- Mișce Bernard, **Gândirea comunicățională**, Editura Cartea Românească, București, 1998.
- Mitter Shaomit, Shevtsova Maria, **50 key theatre directos**, Routledge, 2005.
- Moles Abraham, **Artă și ordinator**, Editura Meridiane, București, 1974.
- Mukarovsky Jan, **Studii de estetică**, Editura Univers, București, 1974.
- Pareyson Luigi, **Estetica. Teoria Formativității**, Editura Univers, București, 1977.
- Pavis Patrice, **Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse du théâtre**, Edition Sociales, Paris, 1980.
- Plett Heinrich, **Știința textului și analiza de text**, Editura Univers, București, 1983.
- Roose-Evans James, **Experimental theatre. From Stanislavski to Peter Brook**, Routledge, 1999.
- Sebeok Thomas, **Semnele: o introducere în semiotică**, Editura Humanitas, București, 2002.
- Sfântul Augustin, **Confesiuni**, Editura Nemira, București, 2006.

- Dolezel Lubomir, **Poetica occidentală**, Editura Univers, București, 1998.
- Ducrot Oswald, Schaeffer Jean-Marie, **Noul Dicționar enciclopedic al științelor limbajului**, Editura Babel, București, 1996.
- Dufrenne Mikel, **Fenomenologia experienței estetice**, vol. I, II, Editura Meridiane, București, 1976.
- Duvignaud Jean, **Sociologia artei**, Editura Meridiane, București, 1995.
- Eco Umberto, **Lector in fabula**, Editura Univers, București, 1991.
- Eco Umberto, **Limitele interpretării**, Editura Pontica, Constanța, 1996.
- Eco Umberto, **Opera deschisă**, ELU, București, 1969.
- Eco Umberto, **Tratat de semiotică generală**, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982.
- Elam Keir, **Semiotic of Theatre**, Routledge, London, 1980.
- Escarpit Robert, **De la sociologia literaturii la Teoria comunicării**, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980.
- Ferry Luc, **Homo aestheticus**, Editura Meridiane, București, 1997.
- Genette Gerard, **Relația estetică**, Editura Univers, București, 2000.
- Ghyka Matyla C., **Estetica și teoria artei**, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981.
- Greimas A.J., **Despre sens. Eseuri semiotice**, Editura Univers, București, 1975.
- Grotowski Jerzy, **Spre un teatru sărac**, Editura UNITEXT, București, 1998.
- Ingarden Roman, **Studii de estetică**, Editura Univers, București, 1978.

Puțină arheologie

*Până la venirea noastră,
teatrul nu exista ca artă (Maiakovski)*

Danaidele, refuzând căsătoria cu verii lor, sunt nevoite să părăsească Libya natală, ținut aflat la apus de Țara Egiptului. Cele cincizeci de fugare urmărite de cei cincizeci de fii ai lui Egyptos poposesc pe malul Mării Egee, în Argos. Străine, necunoscând limba cetății, ele trebuie totuși să le spună grecilor despre primejdia în care se află, să ceară protecție și, dacă vor fi acceptate, să rămână aici. Cu alte cuvinte, *să comunice*, în virtutea unor coduri comune, să transmită o informație (că sunt urmărite), iar în urma actului comunicațional, intenția emitentului să se transforme în finalitate la destinație (să fie protejate). Pentru aceasta, Danaidele recurg la semnul ramurii de măsline, care nu atrage atenția asupra referentului său, ci asupra semnificației sale, care este redată de un simbol, adică de un conotat care stă în locul referentului grație unei convenții socio-culturale. Altfel spus, prin recursul la *semioză*, fiicele lui Danaos devin Rugătoare, purtătoare de ofrande, protejate prin lege de orice pericol.

Semioza, „capacitate instinctivă a tuturor organismelor vii” (Th. Sebeok), este fenomenul prin care sunt produse și înțelese semnele. Semioza umană, ca proces al manifestării celor mai subtile forme ale inteligenței imaginative, are proprietatea de a subsuma numeroase tipuri de semne: de la semnale psihologice simple, la iconi și nume, până la simboluri, care singularizează omul de celelalte specii

prin activitatea de *reprezentare*, aceasta fiind utilizarea deliberată a semnelor în scopul explorării lumii.

Astăzi este unanim recunoscut faptul că universul uman este unul al semnelor, de care individul se slujește pentru a-și releva existența, pentru a modela informația venită din exterior și, în special, pentru a comunica mesaje celorlalți. Semnul, mai ales în calitatea sa superioară de simbol, este unealta principală cu ajutorul căreia omul se desparte de natură și se instalează în universul formelor și funcțiilor inteligibile. Simbolul – „obiect ideal la jumătate de drum între om și lumea lui, realizând legătura dintre ei” (Ernst Cassirer) – își află cea mai deplină manifestare în artă, cea care îi conferă ființei în cea mai mare măsură calitatea de om.

Teza despre natura semiotic-comunicativă a artei și, în special, a artei spectacolului nu are o dată recentă. Ea urmează firul unei îndelungate tradiții, care începe cu „Poetica” lui Aristotel și „Epistola către Pisoni” a lui Horațiu, îmbogățindu-se până azi prin diversitatea punctelor de vedere și a modalităților de abordare.

Concepția aristotelică despre *mimesis* conține în nuce teoria despre spectacol ca semioză și a funcțiilor acesteia: „Ne place vederea imaginilor (*eikones*), pentru că, privindu-le, învățăm și ne dăm seama de ceea ce reprezintă fiecare lucru, de pildă că această figură este cutare. Dacă n-am fi văzut dinainte obiectul înfățișat, lucrarea nu va plăcea ca imitație (*mimesis*), ci din pricina execuției, a culorii sau a unei alte cauze de acest fel.

Darul imitației fiind născut în noi (...) cei care erau mai înzestrați în această privință se desăvârșiră încetul cu încetul și din improvizările lor luă naștere poezia”.

Noțiunile aplicate studiului tragediei le găsim însă în „Etica nicomahică” (VI,1140 a). Imaginile (*eikones*), mai cu seamă cele din artă, sunt plăsmuite (*phantasma*) și capătă

Bibliografie selectivă

- Aristotel, ***Etica nicomahică***, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988.
- Aristotel, ***Poetica***, Editura Academiei R.S.R., București, 1965.
- Banu George, ***Livada de vișini, teatrul nostru***, Editura Allfa, București, 2000.
- Barthes Roland, ***Plăcerea textului***, Editura Echinox, Cluj, 1994.
- Barthes Roland, ***Romanul scriiturii. Antologie***, Editura Univers, București, 1987.
- Brandi Cesare, ***Teoria generală a criticii***, Editura Univers, București, 1985.
- Brecht Bertolt, ***Scrieri despre teatru***, Editura Univers, 1977.
- Carlson Marvin, ***Theories of the Theatre***, Cornell University Press, NY, 1993.
- Cassirer Ernst, ***Eseu despre om***, Editura Humanitas, București, 1994.
- Cavallo Guiglielmo, ***Omul bizantin***, Editura Polirom, București, 2000.
- Cornea Paul, ***Introducere în teoria lecturii***, Editura Minerva, București, 1988.
- Corti Maria, ***Principiile comunicării literare***, Editura Univers, București, 1981.
- De Marinis Marco, ***Dramaturgy of the Spectator***, în „Drama Review”, nr. 2/1987.
- Diderot Denis, ***Opere alese***, ELU, București, 1975.
- Dinu Mihai, ***Comunicarea***, Editura Algos, București, 2000.
- Dinu Mihai, ***Paradigma teatrală a comunicării sociale: de la metaforă la model***, în „Revista română de comunicare și relații publice”, nr. 1/1999.

Scripcariu, Ionel Mihăilescu, Mariana Mihuț, Șerban Pavlu, Marius Chivu

Teatrul „L.S. Bulandra“ București, 2001

Victor sau Copiii la putere de Roger Vitrac

regie: Gelu Colceag, decoruri: Mihai Mădescu, costume: Nina Brumușilă

cu: Cornel Scripcaru, Mariana Mihuț, Adrian Titieni, Ana Ciontea, Petre Lupu, Mirela Gorea, Ileana Predescu, Cristina Buburuz, Ana Ioana Macaria, Radu Gabriel, Mariana Buruiană

Teatrul „L.S. Bulandra“ București, 1994

formă prin *mimesis*. Această „imitație“ este un tip de creație, comună Zeului și omului, care se realizează prin *téchne*, văzută ca artă productivă (*poietike*). Ea se naște din experiența (*empeiria*) cazurilor individuale și trece de la experiență la *téchne* atunci când, din experiențele individuale se ajunge, prin generalizare, la cunoașterea cauzelor. Ea este însoțită de rațiunea adevărată, de *logos* și are drept scop *generis* (în-ființarea acelor imagini care au în ele sâmburele universalului și care redau „fapte ce s-ar putea întâmpla“.

În ceea ce privește natura comunicativă a tragediei, ea este implicată în expunerea scopului (*telos*) actului teatral, a finalității pe care trebuie să o aibă reprezentația: vindecarea emoțiilor (*páthe*) de frică și milă după principiul homeopatic al *katharsis*-ului. *Páthos*-ul fiind „ceea ce li se întâmplă sufletelor“, emoția – *páthe* – este un rezultat al percepției provocată de *aisthesis* (receptarea formelor sensibile din obiectele sensibile), care e însoțită întotdeauna de plăcere sau durere (Etica nicomahică II, 1105 b). Aceste reacții naturale ale omului pot fi sublimate prin „ușurarea purificatoare“ (*katharsis*), în urma căreia sufletul se va umple de desfătare; și astfel tragedia „e evident că întrupează o mai aleasă formă de artă, ca una care-și atinge țelul într-un chip mai deplin decât epopeea“.

Horatîu preia ideea mimesisului aristotelic, recomandând ca subiectele „să îmbine adevărul cu falsul“ în limitele verosimilului – calitate esențială a operei dramatice grație căreia „sufletul este mișcat de ceea ce-i stă chiar sub ochi și ceea ce vede“. Numai astfel, scrierea conformă cu norme proprii genului dramatic va duce la împlinirea funcției teatrului, care este de a instrui și a plăcea, în același timp („miscere utile cum dulci“).

Scrierile lui Aristotel și Horațiu nu reprezintă doar începutul esteticii artei spectacolului, ci și „cele două puncte fixe ale gândirii despre dramă față de care se vor defini ulterior aproape toți teoreticienii, absolutizându-le, negându-le sau reinterpretându-le...” (Mihaela Tonitza-Iordache). Problema specificității semiozei teatrale și a comunicării scenă – spectator devine, din acest moment, o constantă (ne)mărturisită a preocupărilor cercetărilor din sfera teatrolgiei, fie ca o ipoteză, fie ca un postulat ajutător, fie ca o concluzie.

Teatrul ca polisistem a dat de furcă specialiștilor, care au rezolvat problema argumentând că predominanța unui element (textul, mișcarea, actorul) a fluctuat în diferite epoci, proclamând unul dintre sistemele de semne ca fundamental pentru existența teatrului (actor, text), ori concluzionând că teatrul nu are propriul său limbaj, fie el și compozit.

Artă marcată de contextul spațio-temporal, de circumstanța istorică, de conjunctura socio-culturală, spectacolul nu va putea fi înscris în limitele unei singure definiții. Constanta stă în variabilă, în reconsiderarea periodică a metodelor de analiză în raport cu o anume perioadă a evoluției fenomenului, cu mobilitatea perpetuă a sistemelor de semne ce intră în alcătuirea sa. Și astfel, există poetici ale artei actorului, metode de construcție a rolului, sisteme de exerciții; studii despre regizor, despre ecleraj, despre teatru pentru elite și teatru care să provoace revoluții, despre spațiu și decor. Desigur, toate aceste scrieri se referă și la spectator, voit sau nu, îl conțin implicit ca destinatar al spectacolului.

Receptarea, însă, cu toate particularitățile sale este evitată de teatrologi, ori tocmai elementul aparent necontrolabil din comunicarea teatrală îndreptățește o abordare riguroasă a producției de semnificație. Iar dacă

Lucian Albanezu, Constantin Cicort, Gabriel Mănescu, Andrei Popescu

Teatrul Național „Marin Sorescu” Craiova, 1992

Trilogia shakespeariană

Hamlet de William Shakespeare

regie: Eimuntas Nekrošius, scenografie: Nade•da Gultiajeva, muzică: Faustas Latėnas

cu: Vytautas Rumšas, Eglė Mikulionytė, Dovilė Šilkaitytė, Andrius Mamontovas, Vladas Bagdonas, Ramunas Rudokas, Viktorija Kuodytė, Kestutis Jakštas, Povilas Budrys, Algis Dainavičius, Vladimiras Jefremovas, Gabriele Kuodytė, Tadas Šumskas

Teatrul „Meno Fortas” Vilnius, 1997

Macbeth de William Shakespeare

regie: Eimuntas Nekrošius, decor: Marius Nekrošius, costume: Nade•da Gultiajeva, muzică: Faustas Latėnas

cu: Viktorija Kuodytė, Margarita •iemelytė, Gabrielia Kuodytė, Kostas Smoriginas, Dalia Storyk, Vidas Petkevičius, Ramūnas Rudokas

Teatrul „Meno Fortas” Vilnius, 1999

Othello de William Shakespeare

regie: Eimuntas Nekrošius, scenografie: Nade•da Gultiajeva, muzică: Faustas Latėnas

cu: Vladas Bagdonas, Eglė Ėpokaitė, Rolandas Kazlas, Margarita •iemelytė, Kęstutis Jakštas, Salvijus Trepulis, Edita Zizaitė, Tomas Kizelis, Viktoras Baublys, Jonas Baublys

Teatrul „Meno Fortas” Vilnius, 2000

Unchiul Vanea de A.P. Cehov

regie: Yuriy Kordonskiy, scenografie: Elena Dmitrakova

cu: Victor Rebengiuc, Ana Ioana Macaria, Anca Sigartău, Andreea Bibiri, Irina Petrescu, Horațiu Mălăele, Cornel

cu: Marcel Iureș, Radu Amzulescu, Marius Stănescu, Șerban Ionescu, Florin Zamfirescu, Virgil Andriescu, Mircea Crețu, Florin Dobrovici, Mugur Arvunescu, Dan Bădărău, Mircea Constantinescu, Nicolae Ivănescu, Marian Ghenea, Gelu Nițu, Constantin Cojocaru, Ionel Mihăilescu, Laurențiu Lazar, Niculae Urs, Radu Panamarenco, Camelia Maxim, Oana Ștefănescu, Irina Mazanitis, Virginia Rogin, Mircea Gheorghiu, Dragoș Stamate, Andrei Duban, Felix Totolici, Daniel Badale, Adrian Ancuța, Radu Băițan, Mihai Danu, Bogdan Voicu, Carol Behcer, Tudor Smoleanu, Dan Iacob
Teatrul Odeon București, 1993

Romeo și Julieta de William Shakespeare

regie: Cătălina Buzoianu, scenograf: Andrei Both, muzică: Mircea Florian

cu: Adrian Pinte, Mariana Buruiană, Florin Călinescu, Constantin Brînzea, Micaela Caracaș, Ion Colan, Oswald Gayer, Mirela Gorea, Șerban Ionescu, Marcel Iureș, Dinu Manolache, Dan Nuțu, Valentin Teodosiu, Adriana Trandafir, Cristian Tuță, Lae Urs, Răzvan Vasilescu, Ștefan Velniciuc
Studioul de Teatru „Casandra” IATC București, 1979

Tartuffe de Molière

regie: Ariane Mnouchkine, decor: Guy-Claude François, costume: Nathalie Thomas, Marie-Hélène Bouvet
Théâtre du Soleil, Paris, 1995

Titus Andronicus de William Shakespeare

regie: Silviu Purcărete, scenografie: Ștefania Cenean
 cu: Ștefan Iordache, Ilie Gheorghe, Ozana Oancea, Valeriu Dogaru, Mirela Cioabă, Valer Dellakeza, Vladimir Juravle, Tudor Gheorghe, Marian Negrescu, Valentin Mihali, Angel Rababoc, Tudorel Petrescu, Remus Mărgineanu, Ion Colan,

această *experiență deschisă* nu poate fi determinată în întregime, nici prevăzută cu exactitate, atunci trebuie aflat, măcar și pentru a fi în ajutorul spectacolului, de ce aceasta „este făcută posibilă de ceva care trebuie structurat la fiecare dintre nivelele sale” (Umberto Eco). Firește, garanția receptării corecte a operei de artă nu o poate da nimeni, chiar dacă artistul are tot timpul în vedere publicul căruia i se adresează. El trebuie să se pună tot timpul în locul spectatorului, să se detașeze și să vadă naiv „ce se înțelege”. Nu numai semnificatul este produsul unei culturi, ci și semnificatul. Acest lucru este de o importanță vitală în artă și evident în teatru. Nu doar concepția generală a spectacolului trebuie să-i aparțină și publicului, ci și elementul particular, atât de valoros (gesturile mărunte, detaliile fac marile personaje) trebuie să rezoneze cu spectatorul, iar acesta să-l recunoască și să-l pună în relație cu spectacolul *din vremea sa*. Dramaturgii Renașterii spaniole, Shakespeare, Molière își rescriau anumite pasaje și își ajustau textele în funcție de gustul mulțimii, de reacția acestora ori conform cu dorința stăpânirii. De cele mai multe ori, geniul se supune comenzii sociale, de orice natură ar fi aceasta. Bun sau rău, publicul a dictat și, datorită anonimilor din sală, noi citim azi „Tartuffe”, „Viața e vis”, „Romeo și Julieta” în această formă și nu în alta.

În „Danaidele” lui Silviu Purcărete fecioarele fugare n-au ramuri de măslini în mână. Pe tot parcursul spectacolului, ele cară câte o valiză cazonă de lemn alb, care le este și casă, și zestre, care devine și zid de apărare, și piesă dintr-un domino – jucărie pentru distracția zeilor. Pentru mine, valizele sunt întâi de toate ramurile lor de măslini – și am dreptate, pentru că „Danaidele” mele sunt cele adevărate.

Nu există o poetică a spectatorului.

Reprezentăția teatrală, ca obiect estetic, manifestă o intenție reflexivă și una tranzitivă, o *comunicare de sine* care se află într-un raport de subordonare față de o *comunicare pentru alții* (Tudor Vianu), în condiții specifice de timp, spațiu etc. Spre deosebire de opera literară, care are avantajul durabilității, își îngăduie o activitate reflexivă mai consistentă, e mediată dar nu permite feed-back. Comunicarea teatrală se bazează pe o relație tranzitivă, fondată pe retroacțiune, ireversibilă, marcată de oralitatea mediată de imagini vizual-auditive (actorul în ansamblul aparatului scenic).

Spectacolul reclamă o anume comunicare consonantă cu natura limbajului său: a transmite, în limitele unui timp prestabilit și într-un spațiu definit, *un număr imens de semnale*, care provin de la o sursă multiplă, sunt *simultane* dar au naturi diferite, prin canale diferite și folosind mai multe coduri. Aceste semnale vor fi receptate *concomitent* cu emiterea lor de către destinatar care va trebui să le unească, pe parcursul unei durate, pentru a construi *sensul final*.

În ceea ce privește elementele procesului de comunicare, spectatorul se află în fața unei *surse polifonice*, după cum numește Roland Barthes spectacolul: textul dramatic rostit de actorul-personaj – suport fizic pentru comunicarea cuvintelor autorului și semn însuflețit în același timp, în contextul acțiunii scenice și al relației cu alte personaje; spațiul scenic, decorul cu accesoriile sale și costumul, compunând o serie de semne transmise vizual prin acțiunea eclerajului; eventualele proiecții cinematografice; muzica-semn adăugat decorului în compunerea atmosferei. Iar toate aceste elemente sunt ordonate și armonizate de gândirea regizorală, absența prezentă în toate articulațiile textului, a cărui semnificație o mediază.

Materialul transmis de scenă ca emițător multiplu se compune dintr-o „densitate de semne care au această

cu: Leni Pințea-Homeag, Angel Rababoc, Ilie Gheorghe, Mirela Cioabă, Tamara Popescu, Natașa Raab, Gabriela Baci, Anca Dinu, Rodica Radu, Ozana Oancea, Corul bătrânilor din Atena, Însotitorii lui Hypolit la vânătoare
Teatrul Național „Marin Sorescu” Craiova, 1993

Pilafuri și parfum de măgar după „Cartea celor o mie și una de nopți”

Scenariu și regie: Silviu Purcărete, scenografie: Helmut Stürmer, muzică: Vasile Șirli

cu: Diana Fufezan, Veronica Popescu, Cristina Stoleriu, Miruna Vâju, Denise Ababei, Ofelia Popii, Mihaela Mihai, Florentina Tilea, Leo Nora Băcanu, Codruța Vasiu, Diana Văcaru, Valer Dellakeza, Miruna Vâju, Virgil Flonda, Leo Nora Băcanu, Florin Coșuleț, Cătălin Pătru, Adrian Neacșu, Ovidiu Popa, Codruța Vasiu, Virgil Flonda, Ilie Gheorghe, Angel Rababoc, Cristian Stanca, Ovidiu Moț, Mirona Ioana Tatu

Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu, 2002

Richard de Gloucester

după „Richard III” de W. Shakespeare

regie: Silviu Purcărete, scenografie: Adriana Leonescu, muzică: Vasile Șirli

cu: Ștefan Iordache, Olga Tudorache, Carmen Galin, Monica Ghiuță, Gheorghe Visu, Nicolae Pomoje, Tatiana Iekel, Mihai Dinval, Andrei Codarcea, Jean Lorin Florescu, Nicolae Dinică, Papil Panduru, Dinu Ianculescu, Vasile Pupezea, Nicolae Iliescu, Eugen Motriuc

Teatrul Mic București, 1983

Richard III de William Shakespeare

regie: Mihai Măniutiu, decor: Constantin Ciubotariu, costume: Doina Levintza, coregrafie: Sergiu Anghel

O trilogie antică**Electra** după Sofocle și Euripide

regie: Andrei Șerban, scenografie: Doina Levintza, arh. Dan Jitianu, muzică: Liz Swados

cu: Carmen Galin, Ana Ciontea, Claudiu Bleonț, Mircea Anca, Florina Cercel, Ilinca Tomoroveanu, Adela Mărculescu, Costel Constantin, Andrei Finți, Simona Măicănescu, Cerasela Stan, Constantin Dinulescu, Alexandru Hasnaș, Vasile Filipescu, Claudiu Istodor, Dan Puric, Andrei Ionescu, Camelia Georgescu, Andreea Vânătoru, Anamaria Sileanu

Medeea după Euripide și Seneca

regie: Andrei Șerban, scenografie: Doina Levintza, arh. Dan Jitianu, muzică: Liz Swados

cu: Leopoldina Bălănuță, Maia Morgenstern, Olga Delia Mateescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Mircea Rusu, Alexandru Georgescu, Simona Bondoc, Maria Filimon, Tatiana Constantin, Beatrice Bleonț, Iuliana Moise, Matei Gheorghiu, Grigore Nagacevschi, Vasile Filipescu, Eugen Cristea, Alexandru Hasnaș

Troienele după Euripide

regie: Andrei Șerban, scenografie: Doina Levintza, arh. Dan Jitianu, muzică: Liz Swados

cu: Ileana Stana Ionescu, Ioana Bulcă, Raluca Penu, Tatiana Constantin, Silvia Năstase, Ecaterina Nazare, Liliana Hodorozea, Carmen Ionescu, Iuliana Moise, Dan Puric, Vasile Filipescu, Claudiu Istodor, Alexandru Bindea, Beatrice Bleonț, Simona Măicănescu, Iuliana Moise, Maria Filimon, Gabriel Georgescu

*Teatrul Național „I.L. Caragiale” București, 1990***Phedra** după Euripide și Seneca

regie: Silviu Purcărete, scenografie: Ștefania Cenean, muzică:

particularitate că sunt simultane: într-un anumit moment al spectacolului primim în același timp șase sau șapte informațiuni (venite de la costum, de la lumină, de la amplasarea actorilor, de la gesturile, de la mimica, de la vorba lor), numai că unele din aceste informațiuni se mențin (e cazul decorului), în timp ce altele se succed, se schimbă (cuvântul, gestul etc.) Avem de-a face cu o polifonie informațională și aceasta este teatralitatea: o densitate de semne, spre deosebire de monodia literară¹.

Semnele alcătuitoare, deopotrivă *naturale* (de exemplu semnale emise neintenționat de corpul actorului) și *artificiale* (nonarbitrare, care sunt și simbolice și convenționale) sunt mediate de canale vizuale și auditive, uneori și tactile sau olfactive (ca în spectacolele happening sau cele cu poetică naturalistă). Suportul fizic esențial în comunicarea mesajului este actorul ca „individ instrumental, al cărui instrument este ființa sa materială” (I.L. Caragiale).

Modalitățile de comunicare a materialului codificat sunt, în cazul teatrului, deopotrivă și concomitent verbale și non-verbale: cuvintele, sunetele nestructurate (precum interjecțiile), fundalul sonor al muzicii, anumite mișcări ale corpului (pașii de step, fuga, tropăitul etc.), zgomotele emise de schimbările de decor, ș.a.m.d. solicită *canalul auditiv* al receptorului. Gesturile, mimica, alura și chipul actorilor, împreună cu elementele de decor, costumele, proiecțiile, eclerajul se adresează *ochilor spectatorului*.

În spectacol, publicul are ultima replică. Chiar dacă semnalele emise de el sunt într-un limbaj diferit, artiștii îi cunosc foarte bine codul.

Natura reacțiilor sale, încă de la începutul reprezentației și până la căderea cortinei, reprezintă de fapt răspunsul de care spectacolul are o nevoie vitală. Lucrurile

¹ R. Barthes, *Semiotologie théâtrale*, apud “Crin Teodorescu”, UNATC, 2000, p.165.

se complică însă: există o distanță istorică, socială și culturală între spectatorul S (al scriitorului) și S' (al regizorului), așa cum este o diferență între textul T (al autorului dramatic) și T' (al regizorului, care a rescris T pentru spectatorul lui, acoperind golurile care separă scrierea de reprezentare) și T'' (al actorului, ca prezentă a personajului). La acestea, se adaugă faptul că în fiecare seară spectacolul se adresează unor indivizi care au grade felurite de percepție, înțelegere și participare, dar și diferența publicului luat în ansamblul său, de la o reprezentare la alta.

În aceste condiții, procesul comunicării teatrale este de o complexitate aproape infinită, dacă luăm în considerare dinamismul factorilor care interacționează. Dacă ne limităm la stabilirea unei scheme de principiu, a elementelor-cheie, distingem câteva relații de bază:

Comunicarea teatrală

În ceea ce privește *interacțiunea dintre scenă și sală*, publicul comunică simultan și succesiv cu patru emițători:

actor <—> spectator
 personaj <—> spectator
 rol <—> spectator
 spectacol <—> spectator

În același timp, *interacțiunea scenică* presupune relații interpersonale de tipul:

actor <—> personaj <—> rol
 actor <—> actor
 rol <—> rol

Acestea sunt integrate în întregul aparat scenic împreună cu suma semnalelor emise de celelalte componente ale spectacolului și astfel, *comunicarea scenică* va fi:

Livada de vișini de A.P. Cehov

regie: Andrei Șerban, decor: Mihai Mădescu, costume: Doina Levintza, muzică: Henry Mălineanu

cu: Ovidiu Iuliu Moldovan, Leopoldina Bălănuță, Ileana Stana Ionescu, Cerasela Stan, Cecilia Bârbora, Dan Puric, Claudiu Istodor, Gheorghe Cozorici, Matei Gheorghiu, Ana Ciontea, Raluca Penu, Eugenia Maci, Maia Morgenstern, Damian Crâșmaru, Carmen Galin, Gheorghe Dinică, Valentin Uritescu, Adrian Pinte, Mircea Rusu, Claudiu Bleonț
Teatrul Național „I.L. Caragiale” București, 1992

Lolita după Vladimir Nabokov

adaptare scenică: Mihela Tonitza Iordache

regie: Cătălina Buzoianu, decor: Devis Grebu, costume: Velica Panduru, muzică: Dorina Crișan Rusu, coregrafie: Mălina Andrei

cu: Ștefan Iordache, Ana Ularu, Ștefana Zamfirescu, Dana Dembinski-Medeleanu, Mihai Dinval, Cătălin Stanciu, Mădălina Constantin, Julieta Szonyi-Ghiga, Ion Lupu, Emil Hoștină, Domnița Constantiniu, Nicolae Pomoje
Teatrul Mic București, 2003

Măsură pentru măsură de William Shakespeare

regie și scenografie: Silviu Purcărete, muzică: Vasile Șirli

cu: Ana Ularu, Sorin Leoveanu, Ilie Gheorghe, Cerasela Iosifescu, Romanița Ionescu, Geni Macsim, Anca Dinu, Gina Călinoiu, Valentin Mihali, Adrian Andone, Valeriu Dogaru, Cătălin Băicuș, Marian Politic, Dragoș Măceșanu, Cosmin Rădescu, Angel Rababoc, Tudorel Petrescu, Constantin Cicort, Mircea Tudosă, Nicolae Poghir, Ion Colan, Valer Dellakeza

Teatrul Național „Marin Sorescu” Craiova, 2008

Chistol, Vlad Zamfirescu, Claudiu Stănescu, Valentin Popescu, Mihai Cibu, Șerban Pavlu, Gheorghe Ifrim, Costel Cașcaval, Petre Lupu, Răzvan Săvescu, Irina Petrescu, Mihai Constantin, Adrian Ciobanu, Silviu Geamănu, Alina Berzunțeanu, Oana Tudor, Mircea Gogan
Teatrul „L.S. Bulandra“ București, 1999

Hamlet de William Shakespeare

regie: Vlad Mugur, decor: Helmut Stürmer, costume: Lia Manțoc

cu: Sorin Leoveanu, Vlad Zamfirescu, Luiza Cocora, Anton Tauf, Emanuel Petran, Radu Bânzaru, Stelian Roșian, Dan Chiorean, Petre Băcioiu, Maria Seleș, Melania Ursu, Miriam Cuibuș, Ion Marian, Ruslan Bârlea, Mihai Coștiug, Elena Ivanca, Liviu Matei

Teatrul Național „Lucian Blaga“ Cluj-Napoca, 2001

Livada de vișini de A.P. Cehov

regie: Gheorghe Harag, scenografie: Romulus Feneș, muzică: Tibor Fatyol

cu: Aurel Ștefănescu, Luminița Borta, Dan Ciobanu, Livia Doljan, Ion Fiscuteanu, Silvia Ghelan, Mihai Gângulescu, Cornel Popescu, Marinela Popescu, Cornel Răileanu, Monica Ristea, Constantin Săsăreanu, Vasile Vasiliu

Teatrul Național „Lucian Blaga“ Cluj-Napoca, 1985

Livada de vișini de A.P. Cehov

regie: Vlad Mugur, scenografie: Helmut Stürmer, muzică: Iosif Herța

cu: Magda Stief, Andrea Kali, Gabriella Lázár, Csiky András, Bogdan Szolt, Dimény Aron, Biró József, Borbath Joelia
Teatrul Maghiar de Stat Cluj-Napoca, 1998

semne (aparatură scenică) ↔ actor

semne (aparatură scenică) ↔ rol,

iar în *comunicarea teatrală*, adică spectacolul în totalitatea sa văzută ca operă finită prin acțiunea publicului, se vor dezvolta relații dintre:

aparatură scenică ↔ spectator

aparatură scenică ↔ rol ↔ spectator

aparatură scenică ↔ actor ↔ spectator

aparatură scenică ↔ spectator ↔ spectator

spectator ↔ spectator

Încă o precizare se cuvine a fi făcută, ca eventualele întrebări să se risipească, precum un stol de cocori duși de vânt, cum ar zice Ortega y Gasset.

În studiile ultimelor decenii întâlnim trei variante de sens ale *noțiunii de text*, care, deși nu coincid, nu o dată se substituie una celeilalte.

Semnificația cea mai răspândită, folosită în limbajul cotidian și în dicționarele curente, se referă la text ca *document scris*, adică un ansamblu al cuvintelor conținute într-o publicație, tipăritură etc. În cazul teatrului vorbim despre piesă, textul dramaturgului care este confundat adesea cu textul spectacolului.

Un înțeles aparte, specific, al noțiunii este dat de cercetătorii francezi de ai grupării „Tel Quel” și de descendenții acesteia, care identifică textul cu „o practică semnificativă”, pre-comunicativă, ca un spațiu al emergenței infinite a semnificației.

Autorii acestei orientări sunt interesați de text ca *producere*, punând accentul pe procesul de structurare, nu pe schimbul de sens: productivitatea, afirmă Julia Kristeva,

„O, Muză, cântă-mi-l pe Hermes, feciorul Maiei și-al lui Zeus!“

Azi societatea e o tiranie a traficului. Drumurile se scurtează, distanțele se anulează, informația se transmite instantaneu, mesajele circulă între oameni interconectați. Zeul momentului este *comunicarea*. O dorință nestăpânită subjugă ființa contemporană de a spune și afla orice, iar fantoma bezmetică a informației bântuie prin lume, ignorând distanțele și timpul. Singurul punct fix e *un moment in progress*, prezentul a ajuns deja istorie, iar omul se află într-o devenire continuă, ca într-o glumă sinistră a lui Sartre. Cotidianul e un mare show, parada cât mai teatrală a intimității o sărbătoare tradițională foarte aplaudată. Legende se scriu ad-hoc, mulți se transformă în *statui peste noapte*, Pygmalion criogenizează ceea ce iubește. *Homer se naște în spatele blocului*, odată cu mitologia urbană care spune povești on-line despre omul banal aflat în împrejurări excepționale non-stop. Spectacolul live e încoronat ca gen preferat, *respectarea unităților de timp și de acțiune* se impune ca normă și noua Academie – Internetul – dă verdictul pe loc. Valoarea înseamnă notorietate măsurată în funcție de numărul de participanți, utilizatori, spectatori. Grupul de necunoscuți care sunt *acum împreună* (co-munnis) devine instantaneu public legitimat prin cantitate. „Spune-mi cu cine te-nsoțești, ca să-ți spun câți sunteți“, zice un vechi proverb urban de anul trecut. O mare familie de indivizi care nu se știu dar se cunosc, cercuri din ce în ce mai largi de oameni care nu s-au văzut niciodată dar trăiesc unii cu alții, legați prin cordonul ombilical al cablului care-i hrănește cu informații.

Faust după Goethe

regie: Silviu Purcărete, decor: Helmut Stürmer, costume: Lia Manțoc, muzică: Vasile Șirli

cu: Ilie Gheorghe, Ofelia Popii, Cristian Stanca, Tania Anastasof, Medeea Dobrota. Doris Faff, Astrid Hermann, Irina Mihai, Aneea Oprin, Ana Maria Telebuș, Johanna Adam, Maria Anusca, Eموke Boldizsar, Lerida Buchholtzer, Irina Deak, Diana Fufezan, Raluca Iani, Laura Ilea, Diana Văcaru Lazăr, Dana Maria Lăzărescu, Rodica Mărgarit, Gabriela Neagu, Renate Muller Nica, Veronica Popescu, Eleonora Poșircă, Mariana Presecan, Cristina Ragos, Cristina Stoleriu, Dana Talos, Codruța Vasile, Ema Vetean, Mihai Coman, Florin Coșuleț, Dan Glasu, Tomohiko Kogi, Adrian Matioc, Adrian Neacșu, Cătălin Neghină, Eduard Pătrașcu, Cătălin Pătru etc.

Teatrul Național „Radu Stanca“ Sibiu, 2007

Galy Gay sau Un om egal un om de Bertolt Brecht

regie: Lucian Giuchescu, decor: Puiu Antemir, costume: Anca Răduță, muzică: Nicu Alifantis, mișcare scenică: Roxana Colceag

cu: George Ivașcu, Delia Nartea, Aurora Leonte, Dumitru Rucăreanu, Sandu Pop, Florin Dobrovici, Marius Drogeanu, Șerban Georgevici, Eugen Racotți, Candid Stoica, Bogdan Ghițulescu, Alexandru Conovaru, Radu Solcanu, Cuzin Toma
Teatrul de Comedie București, 2007

Hamlet de William Shakespeare

regie: Liviu Ciulei, decor: arh. Octavian Neculai, Costume: Nina Brumușilă, muzică: Ildiko Fogarassy

cu: Marcel Iureș, Victor Rebengiuc, Dan Aștilean, Ion Cocieru, Valeria Seciu, Ion Pavlescu, Ștefan Bănică jr., Adriana Titieni, Andrei Aradits, Răzvan Vasilescu, Cornel Scripcaru, Igor

Cumnata lui Pantagruel după François Rabelais
regie: Sivi Purcărete, scenografie: Helmut Stürmer, muzică:
Vasile Șirli

cu: Marie Cayrol, Cristina Flutur, Diana Fufezan, Ofelia Popii,
Cristina Ragos, Miklós Bács, József Biró, Zsolt Bogdán,
Jacques Bourgaux, Florin Coșuleț, Áron Dimény, Adrian
Matioc, Levente Molnár, Cătălin Pătru, Laurent Schuh,
Cristian Stanca. Muzicienele: Anca Stranici, Laura Călina
Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu, 2003

Danaidele după Eschil

regie: Sliviu Purcărete, scenografie: Ștefania Cenean,
muzică: Iosif Herța

cu: Radu Beligan, Coca Bloos, Mariana Buruiană, Micaela
Caracaș, Mihai Dinvale, Victor Rebengiuc, Alexandru Repan,
Carmen Albu, Gianina Aron, Ramona Atănăsoaie, Alina
Avram, Viorica Bantaș, Mihaela Bețiu, Oana Bojescu, Cristina
Caragea, Mariana Căpățână, Delia Ciorășteanu, Daniela
Cristea, Bogdana Darie, Mirela Dolana, Ramona Drăgulescu,
Corina Druc, Iulian Andrei, Valeriu Adriuță, Gică Andrușcă,
Carol Becher, Daniel Bucur, Iulian Burghilea, Nicolae
Calistru, Dan Căpățână, Paul Cheloiu, Radu Constantin, Virgil
Constantin, Eneia Dabija, Mircea Daea, Robert Dobrescu,
Lucian Dolgan, etc.

Teatrul Național „Marin Sorescu” Craiova, 1995

E doar sfârșitul lumii de Jean-Luc Lagarce

regie: Radu Afrim, scenografie: Mihai Păcurar

cu: Cristian Balint, Paula Niculiță, Mihai Smărăndache,
Antoaneta Zaharia, Rodica Mandache, Meda Victor, Adrian
Drăgănescu, Bogdan Alexandru

Teatrul Odeon București, 2007

Zeul își cere drepturile și răsplata pentru darul făcut.
Fără să clipească, cei înzestrați cu *darul comunicării fără
sfârșit* renunță la comuniune și jertfesc pe loc împărtășirea
cu celălalt, de care se bucurau uneori.

Aristotel are dreptate: arta face vizibil ceea ce e
important mai mult decât o poate face istoria. Prin acel *altfel*
al ficțiunii poetice devine posibilă o participare care nu este
accesibilă în același mod realităților întâmplătoare și care
duce la și se împlinește prin *co-munnis*. Adică, ieșirea din
cotidianul comunicării într-o sărbătoare – spațiul celui „a pune
în comun”.

Între alte arte, în teatru comunicarea nu e reductibilă
la transmiterea unei informații, nici la procesul schimbului de
mesaje între scenă și sală. Spectacolul este o țesătură
(*textus*) alcătuită din conjuncția unor multiple sisteme de
semne și deci, a unor convenții specifice, emisă de o
pluralitate de voci, de o sursă multiplă. Expresia formei acestei
țesături este imaginea scenică vizual-auditivă, care se
manifestă ca unitate indisolubilă între concret și abstract, între
emoționalitate și idee, între individual și general. Succesiunea
imaginilor scenice se constituie în obiect estetic investit cu
intenționalitate semantică și care, în anumite circumstanțe
spațio-temporale, *se comunică pe sine* (Cesare Brandi) unor
destinatari. În cadrul acestui proces, receptarea activ-
instauratoare convertește obiectul estetic în operă, construind
sensul pe măsură ce proiectul scenic se dezvoltă, transformând
intenționalitatea în semnificație.

Contagiat de atmosfera lumii imaginate, la a cărei
ființare participă și ale cărei înțelesuri le decodifică și le
interpretează în același timp, spectatorul împlinește actul
teatral, care devine *ceremonie*.

Artă pe cale de a se face, teatrul se constituie într-un
dialog de prezență (R. Escarpit), în coincidența temporală a

producției și a receptării, în unicitatea unei comunicări care stă sub semnul comuniunii.

Dacă arta teatrului se împlinește în actul receptării, înseamnă că privirea trebuie să se ajusteze astfel încât să capteze, să prindă tot într-o durată fixă de timp, iar contemplarea unui spectacol e definită de dinamism, mișcare, metamorfoză. Spectatorul viețuiește cu opera constrâns de ceas: într-o oră și jumătate trebuie să o vezi, că dispăre. Astfel, el n-are timp de prea multe popasuri, e o călătorie al cărei ritm îl dă drumul, mai puțin călătorul. Căci el, oprindu-se prea mult asupra unei inferențe, riscă să se rătăcească mai apoi. Asta în cazul în care drumul îl lasă să stea; de obicei îl vrăjește cu frumusețea unui nou peisaj în care privirea se desfată, căci această călătorie nu e un drum sisific pentru bietul spectator, dar nici oglindă pentru chipurile lui Narcis.

Și-atunci, arta spectatorului aparține mai degrabă lui Hermes. Agil, agitat și inteligent, mercurian, curios, totodată impresionabil, dar și șmecher, mereu căutând, cel mai nesperios dintre zei e topit după sunetul lirei. Și îl aplaudă pe hypocritul care cântă. Prin el, Apollo își dă mâna cu Dionysos cel renegat. Din theatron, tragoedia se aude până în Olimp. Pentru aceasta, Hermes a dăruit oamenilor adevăratul foc htonian, inteligența scăpărătoare care nu iese din cuptoarele lui Zeus, ci din bătaia ritmică a caduceului în pământ care semăna, pe-alocuri, cu sunetul tyrsurilor din dansul satyrilor.

La intrarea în sală, în fața cortinei, a reflectoarelor încă stinse, înainte de primul gong, fiecare spectator primește o pereche de sandale înaripate, un caduceu și o pălărie cu boruri largi. A intra în poveste echivalează cu a începe o călătorie a lui Hermes. Și, pe neașteptate, devii mesager. Al artei.

Spectacole citate (selectiv)

Arlecchino, slugă la doi stăpâni de Carlo Goldoni

regie: Giorgio Strehler, scenografie: Ezio Frigerio, costume: Franca Squarciapino, muzică: Fiorenzo Carpi, mișcare scenică: Marise Flach

cu: Feruccio Soleri, Giorgio Bongiovanni, Sara Zoia, Tommaso Minniti, Stefano Onofri, Pia Lanciotti, Leonadro de Colle, Enrico Bonavera, Alessandra Gigli

Piccolo Teatro di Milano, 1997

Barrymore de William Luce

regie: Gelu Colceag, decor: Puiu Antemir, costume: Janine, muzică: Nicu Alifantis, coregrafie: Roxana Colceag

cu: Ștefan Iordache, Gelu Colceag

Teatrul Național „I.L. Caragiale” București, 1999

Cântăreața cheală de Eugen Ionescu

regie: Nicolas Bataille, scenografie: Jacques Noel

cu: Jacques Legre, Marcelle Jeanne Bertonniere, Roger Desfossez, Simone Mozet, Claude Leblond

Théâtre des Noctambules Paris, 2000

Crimă și pedeapsă de Feodor Dostoievski

regie: Yuriy Kordonskiy, decor: Tina Jones, costume: Nina Brumușilă

cu: Marius Manole, Relu Poalelungi, Richard Bovnoczki, Vlad Logigan, Sorin Leoveanu, Rodica Lazăr, Anca Androne

Teatrul „L.S. Bulandra” București, 2006

Și uite-așa, cu toate că beneficiază de campanii de marketing și că afișele spectacolelor sunt pe toate gardurile, teatrul rămâne o experiență pe care nu o aleg mulți și, parcă, e cumva secretă. Ca un fel de deliciu pe care ți-l oferi atunci numai când ești doar tu de față. Hermes ajunge să fie azi un fel de Oscar Wilde care caută bucuria în umbra nopții sălii de teatru și întâlnirea ascunsă cu cei de-un fel cu el. Indivizi cărora li se spune spectatori și care nici măcar nu sunt o elită sau o minoritate; oameni care țin să-și protejeze intimitatea atunci când intră în sală. Și-atunci toți joacă același joc: eu știu că am venit aici pentru același lucru ca și tine, dar nu suntem la fel. Să nu crezi o clipă că suntem la fel! Chiar dacă se întâmplă lucruri pe care, cumva, le așteptăm cu toții. Vălul, misterul, ce se află dincolo, a pași împreună, a plânge, a râde împreună, energia comună de la ieșire...

Desigur, teatrul nu mai este cea mai socială dintre arte și nici nu-mi pasă. Nu asta contează. Important e că, într-o bună seară, vezi niște iele, precum bietul Camil Petrescu, și nu numai că nu te mai vindec, mai rău, vei reveni în aceeași pădure, pe aceleași cărări ale teatrului sau pe altele, ca să fii împreună cu ceilalți. Și, eventual, vei crește porumbei călători în epoca internetului, pentru că nu te mai mulțumesc mesajele on-line și ai chef de altceva, vrei să aștepți un răspuns care vine peste exact două zile, patru ore și cam douăzeci de minute.

Această poveste e inspirată din întâmplări adevărate.

I. URZEALA ȘI COVORUL FERMECAT

1. Cuvânt înseamnă acțiune

Așa grăit-a Stagiritul

Toate lucrurile au în ele un scop (*telos*). Pentru a explica realizarea acestuia, Aristotel folosește *entelécheia*, termen făurit, se pare, de el însuși, cu sensul de „desăvârșire”, „actualitate” (Metafizica, 1050a). Starea de funcționare din lucruri (*energeia*) *tinde spre* starea de împlinire (*en-telécheia*) – finalitatea ca realizare a scopului.

Textul dramatic este, prin natura sa, incomplet, iar destinația sa (*entelécheia*) este reprezentația scenică: el este conceput *pentru* cineva și se realizează prin acel *pentru* intrinsec al său.

Replicile scrise devin dialog rostit de „oameni în acțiune” atunci când îndeplinesc anumite condiții de enunțare, această operație fiind punerea în funcțiune a limbajului printr-un act individual de utilizare.

Cuvântul consemnat grafic este cel mai stabil element al teatrului. Și totuși el nu se împlinește printr-o lectură alfabetică, ci funcția sa este de a fi *suport* pentru un obiect estetic a cărui natură este diferită: „Piesa este o operă literară. Cum ar putea să fie o altă în același timp?” notează E.G. Craig. Scrierea dramaturgului e construită astfel încât să fie reprezentată și să dea impresia vorbirii, a stilului oral. Actorii rostesc un text care a fost scris pentru a fi spus, iar această rostire trebuie să creeze senzația unei improvizații, a vorbelor rostite acum, aici, pentru prima oară. Desigur, există excepții – precum dramaturgia brechtiană, unde actorul trebuie să se

distanțeze din când în când de personajul său astfel încât spectatorul să înțeleagă că replicile auzite au fost repetate îndelung, iar el asistă la o poveste din trecut, jucată acum pe scenă, la fel ca ieri sau mâine. În teatrul clasic, construit după structura aristotelică și care este și cel mai des întâlnit, personajele vorbesc ca și cum ar rosti cuvintele pentru întâia oară și acționează ca și cum n-ar ști ce urmează. Astfel, cuvântul devine *dia-logos*, adică un produs al interacțiunii scenice verbale, al cărui sens se construiește nu *pentru*, ci *prin* celălalt, este o co-semnificantă. În spațiul dialogal, cuvintele semnifică tocmai pentru că sunt angajate într-o activitate interdiscursivă.

Întâlnim în spațiul dialogal mai multe tipuri de comunicare verbală: forma tradițională a *replicii* care alternează și presupune o mișcare rapidă a acțiunilor și reacțiilor personajelor; *forma monologată*, care este fie o prelungire a comunicării personajelor în interacțiune, fie o formă a comunicării intrapersonale, prin care eroul ne face părtași la intențiile și gândurile sale intime. Între cele două forme, se poate situa *discuția*, o comunicare verbală căreia îi sunt specifice un ritm mai lent al schimbului de replici și un volum relativ mai mare de cuvinte rostite, așa cum întâlnim în construcția anumitor pasaje din dramaturgia lui Cehov, în piese ale teatrului poetic sau ale teatrului de idei.

Cuvintele cuprinse în text aparțin personajelor care sunt înfățișate în conflict cu ele însele sau cu alte personaje (reale, imaginare, fictive, abstracte etc.) de-a lungul unui șir de episoade care determină dezvoltarea fabulei. Intriga, adică motivul dinamic, nu este, ca în proză, un incident care provoacă o serie de situații succesive, ci punctul nodal care determină întregul univers dramatic.

Cuvintele nu descriu, ca în epică, nici nu narează, ci sunt semne ale unor acțiuni. În majoritatea situațiilor, acțiunile sunt înfățișate spectatorilor fie sub forma unui conflict (fizic sau verbal

Pe birou stă o hârtie, pe care am mutat-o dintr-un loc într-altul: R11, loc 10. Mă ridic ușor, în încăpere se aude zgomotul tastaturilor, mă uit la oamenii concentrați cu privirea-n cutie care citesc zeci de e-mail-uri și trimit în eter alte zeci și plec. Fără lift, fără mașină, fără mobil mă duc *acolo*.

Mă bucur că teatrul nu mai este cea mai socială dintre arte. În sfârșit, asta nu mai contează, nu mai e asta un argument ca să mergem la teatru. Așa cum nu mai e un argument faptul că teatrul „e necesar”, că e „social”, că e „politic”, că e „artă” sau că „strecoară șopârle”.

Pentru spectatorul virtual de astăzi toate acestea sunt y compris. Eventual, îl poate interesa forma, felul în care i le arăți. Dar, de fapt, și mai mult, el caută felul în care spectacolul îi servește altceva. Și cred cu naivitate în acest altceva, ca nea Nelu în porumbeii lui.

După atâta hot-dog, mâncare pre-gătită și fast-food ți-e dor să te așezi la masă, să stai și să savurezi altceva decât îți oferi în fiecare zi. Căci dacă vrei un hamburger și cartofi prăjiți sau o pizza pentru asta poți sta liniștit acasă cu telecomanda în mână și cu DVD-ul în computer.

Una peste alta, teatrul nu-ți mai dă nici asta. Ce să-i faci, nu mai e cea mai socială dintre arte, așa că nu-i mai pasă să-ți aducă totul la nas și își permite să te trimită în oraș dacă vrei hamburger sau pizza... Te așteaptă apoi să îți arate altceva, mai grozav și care nu are legătură cu stomacul. El îl cheamă pe Hermes, care nu mănâncă, ciugulește sau soarbe puțină ambrozie, pentru că e prea preocupat de ceea ce se întâmplă, de fapte, de oameni, trăiri pe care s-ar putea să le piardă stând la masa lui Rabelais. El integrează poftele, cu tot cu internetul, și fast-food, și TV pentru a se delecta cu sunetul lirei, care bate uneori ca o pendulă veche.

SCRISOARE CU DESTINATAR ȘI PORUMBEI CĂLĂTORI

Aveam defect un ceas, de fapt era o pendulă veche, mare și greoaie, cu mecanismul lucrat cu migală în argint și platină acum mai bine de o sută de ani, pe când oamenii măsurau timpul altfel: poate mai frumos, poate mai bine, poate nu, oricum, cu mai multă așezare. În fine, caut un meșter dintre aceia pe care cu greu îi mai găsești prin București și ajung la nea Nelu, „specialistul în pendule”, care practică meseria asta din 12 octombrie 1962 de la ora 7:30 dimineața.

Amănunte fără importanță, zic, eu mă grăbeam în timp ce nea Nelu îmi explica „cât de important e să înțelegi cum trece vremea”. Zâmbeam din politețe („time is money”, iar eu chiar am o grămadă de treabă astăzi!) până mi-a scos dintr-un sertar câteva inelușe lustruite de metal arămiu: „Uite, vezi, pe astea le foloseam când eram la Canal...Puneam o scrisorică..., dar, ce spun eu, două, trei vorbe pe-o hârtie, o înfășuram în inel, îi dădeam drumu’ și știam exact când vine înapoi. Două zile, patru ore și cam douăzeci de minute făcea de-acasă! Și azi e la fel de bun”. Azi?!... râd, în timp ce mă gândesc că am peste 60 de mesaje pe care n-am apucat să le citesc. „Hai, nea Nelu, cum să mai pun inele la porumbei în epoca internetului?”. „Ei, fată, el vine sigur, ăla al tău e ca ucenicii mei: când dă de greu, clipește, se stinge lumina și gata! a stat... Și-apoi, cât o să te holbezi la cutie când sunt oameni care așteaptă de la tine o vorbă!...”

Plec în grabă, îmi deschid cele 64 de e-mail-uri și mă uit în cutie ca proasta. Nu-mi pasă, mai am două zile și peste patru ore să răspund și asta în cazul în care e ceva important.

între eroi), fie prin intervenția elementelor de decor, lumină, muzică. Există, de asemenea, cazuri când acțiunile propriu-zise sunt povestite. Acțiunea preponderent verbală, preferată de normele Academiei lui Richelieu, este încălcată în „Cidul” lui Corneille prin cutremurătoarea palmă pe care o primește Don Rodrigo, abatere pedepsită prin faimoasa revoltă a literaților timpului.

Rigorile tragediei secolului al XVII-lea nu permiteau înfățișarea pe scenă a acelor fapte care lezau „buna-cuviință” a omului clasic. În „Fedra” lui Racine, spre exemplu, sosirea lui Tezeu, fuga și moartea lui Hypolit sunt povestite de către confidenți eroilor principali. Relatarea provoacă o foarte puternică reacție emoțională, care este exprimată în lungi tirade – *forme verbale ale conflictului interior*.

În comediile cehoviene pare că scena este un loc al lungilor discuții despre timp și literatură, un spațiu al dramelor pe jumătate mărturisite, în care nu se întâmplă nimic notabil sau, oricum, vedem orice mai puțin acțiune dramatică, adică răsturnări, conflicte, transformări clare, puternice, vizibile. De fapt, acțiunile sunt conținute în spatele vorbelor, în spațiile dintre cuvinte, în mișcarea molatecă a citirii unei scrisori sosite de la Paris, a rostirii unui monolog pe malul unui lac ori a pălăvrăgelii despre păduri a unui medic beat. *Acțiunile implicite* ale textului literar așteaptă, ca și extratextele, să fie exprimate de cuvântul regizorului, care se dezvoltă în forma vizuală a textului teatral ce însoțește dialogul – forma fonică a acestuia.

Ca semne ale unor acțiuni, cuvintele au funcții de *indicare*, de *însoțire* sau de *asociere*.

În actul V din „Hamlet”, scena duelului, replicile rostite de Laertes și de prințul Danemarcei în timpul confruntării *indică* și explică acțiunea care se petrece în fața noastră.

Monologul Ofeliei din actul IV este ca un câmp de energii semantice, ca un loc de interferență a lecturilor posibile. Cântecul Sfântului Valentin, florile despre care vorbește și pe care le oferă

celor de față sunt semne verbale *de însoțire* ale unor posibile acțiuni fizice: Ofelia poate avea în mână chiar flori, paie, cârpe sau își poate rosti replicile cu gesturi de marionetă care a scăpat din sfori și și-a pierdut un pantof, ca în viziunea lui Vlad Mugur.

Montările scenice ale piesei shakespeariene aduc, cel puțin în epoca noastră, o constantă problemă a mizanscenei: apariția fantomei bătrânului rege. Textul arată că Hamlet vede spectrul tatălui său, deci autorul obligă asocierea unor acțiuni, cuvintelor. În consecință, lectura regizorală trebuie să construiască o imagine vizuală și/sau auditivă care să justifice replicile tânărului prinț. Ea poate fi un *comentariu* (fantoma se arată într-un fel anume și e văzută de spectatori) sau poate avea rol de *contrapunct* (este o absență, nu apare decât în mintea lui Hamlet). Opțiunile sunt multiple și, de cele mai multe ori justificate de spectacol, de cheia de lectură regizorală. Pentru Liviu Ciulei, spectrul are conotația de obiect scenic însuflețit, artificial, exprimând ideea naturii convenționale a teatrului: regele răpus apare nu ca o vietate din altă lume, ci ca un corp de mucava, a cărui voce (înregistrată pe bandă) este ca un tunet. La Vlad Mugur, bătrânul Hamlet este un cadavru vorbitor, un trup descărn timer, în proces înaintat de descompunere, semnul unui mormânt profanat, pe când în spectacolul lui Patrice Chéreau spiritul dintre lumi apare călare pe un cal năbădăios, este o prezență agresivă, care acuză și tulbură.

Așadar, textul dramatic, aflat la conjuncția a două limbaje, scris și vorbit, se împlinește doar prin reprezentarea scenică. Suport al textului teatral, el își va modifica în totalitate condițiile de enunțare: personajul devine rol, prin actul creativ al actorului, didascalile vor fi punct de plecare pentru alcătuirea spațiului scenic, indicațiile de joc se vor transforma în acțiuni. Natura sa este împlinită prin acțiunea regizorului, care finalizează intenționalitatea scriitorului, prin „traducerea” sa într-o altă operă, a actualității sale.

Cei mai greu de cooptat, de cucerit, de adus în cercul comunicării sunt cei care vin la teatru pur și simplu pentru că le place. Aparent, *diletanții*, cei care se delectează în operă, sunt ca un burete pregătit să absoarbă totul, să se emoționeze rămânând cucerii pentru totdeauna. Însă diletantul, pentru că admiră totul, e prevăzător cu toate. Pentru că respectă întregul teatru și n-are o valoare conducătoare dictatoare, el vrea ca să se delecteze în operă, ca așteptările sale să fie împlinite sau negate, dar asta doar cu condiția de a pune ceva în loc, de a construi. E mai democrat, dar și mai reținut. El nu vine gata pregătit, deja excitat de prestigiul și numele vedetei, așteptând doar ca să-și umple sacul (și golurile). El vine credul, dă tuturor aceeași șansă și e nemilos dacă cineva greșește, pentru că nici nu admiră, nici nu iubește pe cineva în mod special. El a venit la teatru, doar atât. Iar dacă este cucerit, dacă i se întâmplă să participe la eveniment, va reveni, dar la fel de democrat crezând că miracolul se petrece în fiecare zi. Cred că e cel mai greu să-l faci pe diletant să stea aproape, pentru că poți să bați la o ușă deschisă sau să uiți că el va aștepta să fie mereu recucerit, tocmai pentru că iubește și are încredere în teatru. Dar, odată readus în sală, așa democrat și cârcotaș, obiectiv, așteptând și acceptând să-l vadă pe Hamlet ca pentru prima oară și nu să-l judece aspru în funcție de ceilalți Hamlet, obligatoriu mai buni și pe care i-a văzut „pe vremea lui”, în el cred că sălășluiește un virtual destinatar model. Și cred că pentru el ar trebui să se joace spectacolul, pentru cel care nu uită de TV și internet, adică de sine și de condiția lui astăzi, care vine să *privească* și așteaptă să se pună *în comun* la teatru, împreună cu ceilalți. Și care are disponibilitatea de a se proiecta în public, nu în simplu spectator, care acceptă, precum Hermes, călătoria, adică neprevăzutul, întâmplarea, aventura și, în fine, experiența.

prin hale, piețe și subsoluri, publicul nu mai vrea azi să experimenteze doar așa, de dragul spectacolului. El vrea Teatrul. Are nevoie să fie sedus de poveste și de actor, de personalitatea acestuia, ca substitut al liderului, care să îi fie model. Și chiar dacă spectacolul nu este unul dintre cele mai reușite, el merge să-i vadă pe Dinică, Moraru sau Olga Tudorache. Și până la urmă ei au dreptate. Așa se explică succesul de multe stagioni al unor spectacole precum „Take, Ianke și Cadâr” de la Naționalul bucureștean sau faptul că tinerii, care nu l-au prins în viață pe Toma Caragiu, cumpără azi, din ce în ce mai mult, DVD-uri cu înregistrări vechi și destul de prost realizate, dar cu Toma!

Desigur, există spectatori care merg dincolo de asta. Sunt două categorii: cei mai periculoși – amatorii (adică „știutori”) și ceilalți – diletanții (adică „romanticii îndrăgostiți”).

Amatorii „știu cum e cu teatrul”, au mers la multe spectacole, au acasă chiar câteva autografe și o colecție de caiete program adunate în ani, pe care o arată prietenilor. Ei merg, de pildă, la Bulandra de-o viață, pentru că acolo i-au dus prima dată părinții sau mătușa profesoară de română. Au o privire istorică și cantitativă asupra spectacolelor și le judecă în funcție de aceste criterii și de enciclopedia lor, care e una cumulativă și nesintetizată. Orice experiment i-ar cutremura; totuși, dacă se joacă la Bulandra, s-ar putea să-l accepte, pentru că „așa e la teatru”.

Alții, la fel de tradiționaliști, merg să vadă „un Purcărete”, „un Bob Wilson” sau „ceva de-al lui Afrim”. Știu mai mult decât cei dintâi, au o experiență selectivă, judecă istoria în funcție de modelul lor, în care cred. Sunt la fel de fani ca și ceilalți, doar că nasul lor se strâmbă mai des; ei au găsit reperul, sistemul de valori în funcție de care judecă celelalte spectacole. Autoritatea nu mai este respectată pur și simplu, fără discernământ, ci enciclopedia lor e marcată de o valoare anume, aceea, recunoscută și verificată în timp.

2. Actorul ca text și țesătura regizorului

Simț enorm și văz monstruos
(I.L. Caragiale)

Opera dramaturgului este un text care, ideal vorbind, nu numai că solicită cooperarea regizorului, scenografului, actorilor, dar vrea ca aceștia să încerce asupra sa o serie de opțiuni interpretative.

Regizorii și actorii sunt primii receptori ai textului literar, care, supus acțiunii lor creative va deveni obiect estetic pentru destinatarul real al reprezentației (spectatorul). Ca prim cititor al piesei scrise, regizorul nu are acces direct la imagini ci la cuvinte, deci la reprezentări mai mult sau mai puțin abstracte, ce trebuie „traduse” sensibil, „închipuite” în plenitudinea corporalității lor. Operând cu cele două sisteme de semne lingvistice (replicile și didascalile), regizorul își fabrică o reprezentare mentală îmbogățită, conținând ceea ce i se comunică nemijlocit, ceea ce trebuie subînțeles și ceea ce poate fi asociat. Această primă imagine nu este sinonimă cu proiectul textului teatral; a înfățișa cuvintele transpuse în sunete înseamnă a neglija necesitățile scenei și a domeniului său care „nu este psihologic, ci plastic și fizic” (Antonin Artaud). Regizorul va trebui să traducă limbajul literar în limbaj teatral, să construiască eșafodajul acțiunii scenice folosindu-se de suportul gestului, al culorii, al sunetului, al luminii. Acesta se va exprima prin imagini scenice, construite în modul cel mai pregnant, creind senzația existenței reale a obiectului, aderență la aparența sensibilă a lumii.

Directorul de scenă operează, astfel, în procesul comunicării sale cu piesa, decodări amplificatoare, în urma cărora cuvântul este pus în relație cu elementele spațiale, concrete, din

scenă; totodată, are loc un proces de recodificare care începe cu o opțiune a lecturii în urma căreia va reconstrui fabula și, odată cu ea, elementele textuale (spațiul, timpul, caracterele etc.)

De fapt, el este *inventatorul și coordonatorul semnelor reprezentăției, al noului obiect estetic*, „a artificilor senzoriale, gesturi, tonuri, distanțe, materii, lumini care inundă textul sub plenitudinea limbajului său exterior” (Antonin Artaud). Semnele alcătuitoare trebuie să se afle într-un raport de echilibru unul față de celălalt și fiecare față de sensul operei, a cărei exterioritate o reprezintă. Ele nu trebuie să devină nici valori autonome, nici elemente de compensație, altfel riscă, după expresia lui Barthes, să devină bolnav, adică „prea mult, prea puțin sau rău nutrit cu semnificații”. Cu alte cuvinte, regizorul e răspunzător de sănătatea semnelor scenice, de funcționalitatea lor, care se oferă nu doar pentru a fi văzute, ci pentru a fi citite, când lasă liberă transmiterea semnificației profunde.

Spectacolul, ca formă de comunicare artistică, este inițial proiectul unui obiect estetic, care se (re)creează cu fiecare reprezentație. În timpul acestei interacțiuni *obiectul estetic se construiește, se consumă și se împlinește ca operă, concomitent*. Dependența teatrului de comunicarea cu spectatorul duce la o alegere atentă a codului.

Regizorul propune de cele mai multe ori inovații, în raportul dintre semne, noi semnificații și, în consecință, coduri inedite. Însă acestea trebuie să se afle în permanentă relație, indiferent de natura acestui raport, cu alte coduri. De pildă, există coduri ale operei literare, care impun, constrâng lectura și orientează decodajul. Dramaturgia lui Molière sau a lui Euripide oferă posibilitatea unor interpretări multiple în limitele unității sale de concepție, a lui *intentio operis*. Valoarea textului scris, consemnată în timp, în conștiința culturală a lectorilor este dublată de istoria sa ca spectacol, de montările precedente, deci de codurile afirmate și confirmate ca model.

În aceste condiții, publicul încearcă, pe de o parte, o revenire la criteriile „clasice” ale gustului, dar, pe de altă parte, nu abandonează subiectivul. Ceea ce duce, în cazurile bune, la o pluralitate a punctelor de vedere și la o privire vie și elastică, iar în cazurile rele la o privire cumulativă și orizontalizare. Ca în bancul cu evreul judecător: „Toată lumea are dreptate...”

În cazurile fericite, spectatorul și-a asumat ideea de originalitate, nu o mai caută intenționat, vine la teatru pentru deliciul ficțiunii, al călătoriei prin lumile imaginate sau pentru vedetă.

De la katharsis la „consolare metafizică”, de la artă de compensație în realism la nevoia de experiment și starea flower-power și până la formarea morală a poporului și educația maselor, spectatorul a încercat de toate. De mai bine de un secol se străduiește să ajungă la comunicare prin tot felul de căi. A mers împreună cu vremurile și a trecut prin tot felul de experiențe. Acum vrea să se întoarcă acasă, pe căi cunoscute și să fie public din nou. După toate mutațiile sociale și maladiile vremii lui revine la ideea de grup; se pare că a învățat cel puțin o regulă: să nu ne mai amestecăm în aceeași sală dacă nu suntem de-un fel. Astfel, există astăzi publicuri: unul pentru comedie, altul pentru teatru național, pentru teatru-instalație, pentru performance, pentru café-theater, pentru teatru feminist. Și rar ai să vezi o migrație a unui public în ansamblu dintr-o parte în alta. Oferta e pentru toată lumea, precum canalele TV; îți alegi un post și nu mai butonezi ca dementul, știi ce vrei. Totuși, mai circulă de colo-colo indivizi rătăciți, spectatori curioși, sătui de lucrurile cunoscute. Caută ceva care nu e mort într-o formă, ceva seducător și inconfortabil care să-l facă să-și pună întrebări împreună cu alții ca el.

Deșertăciunea robului, zice undeva Balzac, e să asculte de cel mai mare dintre stăpâni. Tocmai pentru că a fost târât

Internetul, ne-a dăruit comunicarea *în orb*. În fața cutiei cu ecran, cu mouse-ul în mână și cu ochii pironiți în *www*, trăim în virtual și asta-i cool! Comandăm cărți de la New York și medalioane din Sudan, ascultăm un post de radio din Hong Kong, facem dragoste on line, ne spovedim on line, ne informăm, discutăm pe chat despre orice. Nu mai există „flux de informații”, suntem înghițiți de transmisia informațiilor în care punctul de vedere a dispărut în favoarea imaginii complete. O mare gălăgie planetară ne dă iluzia comuniunii.

Desigur, există și avantaje ale comunicării *în orb*, printre care, dezvoltarea imaginației. În schimb, împachetarea uniformă a informațiilor, faptul că trăim simultan „mitic și integral”, în timp ce noi continuăm să gândim „în conformitate cu canoanele erei preelectrice”, în care spațiul și timpul rămâneau fragmentate, au dus la modificări în structurarea relațiilor interumane și, automat, în modalitatea de percepție artistică.

Tudor Vianu vedea îndreptățit gustul ca semnalizator al judecății de valorizare, pentru că este unul dintre cel mai puțin raționalizate simțuri și mai spontan decât altele, fiind totuși un simț diferențiat. Bombardat, violentat, manipulat de medii, gustul este și el influențat de valorile lumii contemporane.

Dacă la antici opera era văzută ca un microcosmos, la moderni capătă semnificație doar prin referire la subiectivitate, ajunge în contemporaneitate să devină expresia pură și simplă a individualității. Analog, gustul trece printr-o seamă de revoluții, de la concilierea subiectivului cu vechile criterii și până la domnia individualității. De la ordine, armonie, statornicie la relativism, subiectivitate, irațional. Nu numai că broscuila lui Voltaire se uită la broască lui ca la înfățișarea Frumosului (*to kalon*), astăzi, dacă broasca mai este și franțuzoiacă sau italiancă, s-a terminat! Totul devine posibil dacă e o chestiune de gust.

Un alt exemplu se referă la acele coduri și convenții axiomatice, după care funcționează o colectivitate. Mă refer la valorile, credințele, normele înrădăcinate în conștiința unui public, pe care Robert Escarpit le numește „comunitate a evidențelor” și care, dacă sunt negate, tulbură ordinea axiologică a colectivității respective. Regizorul poate, deci, refuza, accepta sau modifica, dar nu poate ignora acele evidențe.

Opțiunea regizorului, ca individ reprezentativ al unei comunități socio-culturale, se va referi întotdeauna la mediul teatral căruia îi aparține; cunoscător al semnificațiilor textului literar, el va suprapune codurile spectacolului pe codurile epocii, propunând noi variante de lectură și săvârșind mutații la nivelul convențiilor.

De aproape o sută de ani de la premiera moscovită a „Livezii cu vișini”, montări faimoase sau necunoscute au încercat să transpună în imagine scenică universul cehovian². Mutațiile culturale ale veacului, diferențele de stil și mentalitate au recodificat textul, printr-o figură de stil anume, încercând să dezlege „enigma” livezii, macro-semnul din care pleacă ghemul de semnificații ale operei desfășurat pe o traiectorie sau alta, formând o țesătură anume.

Indicația prezenței livezii este consemnată în text în toată plenitudinea semnului: ca univers referențial, ca simbol, ca indice, ca nume propriu, ca sintagmă verbală, ca o convenție aproape. Codul în care regizorul va reconfigura viața devine o problemă de opțiune a suportului, iar enciclopedia semnificațiilor „Livezii” crește în funcție de anumite selecții circumstanțiale. Dacă Andrei Șerban a plantat câțiva vișini amărâți care comunicau, însă, cu interiorul casei, făcând din „Livadă” un spațiu omogen, fără granițe, montarea lui Radu Penciulescu optează pentru o scenografie care imaginea spațiul ca semn al unei plute părăsite, purtată de

² Pentru o atentă schițare a enciclopediei unor montări celebre din sec. XX vezi G. Banu, *Livada de vișini, teatrul nostru*, Ed. Alfa, București, 2000.

ape la voia întâmplării. Trimiterea la *referent* e înlocuită de *metaforă* care și ea va fi abandonată pentru impactul oferit de concretețe. În „Livada” lui Vlad Mugur tencuiala era scorjită, tapetul se dezlipea, pereții cădeau, publicul asista la prăbușirea în direct a unei lumi, la distrugerea fără urmă de întoarcere a semnelor unui trecut. Pe de altă parte, în spectacolul semnat de György Harag, încărcătura semantică este redată de simbolul construit prin *convenția* trecerii sufletului în viața de dincolo printr-un tunel. Principalul element scenografic este un culoar al timpului care absoarbe ultima suflare a lumii livezii și care se prăbușește și el la sfârșit, ca o marionetă de paie cu sforile la vedere.

Indiferent de opțiunea interpretativă a regizorului, universul ficțional imaginat nu este fructul unei lecturi intelectuale „pure”, limitându-se la „suprapunerea pe text a unei idei teatrale” (Ion Sava). Construcția scenică a acestui univers, chiar dacă pune în act o trădare a textului dramaturgului, este deformată de condițiile materiale, dar, mai ales, de universul de referință al artistului, de enciclopedia sa. Lectura obiectului-text va ține cont de teatru ca instituție, cu anumite componente materiale (scena, posibilități actori etc.), dar și de determinarea socio-culturală a destinatarilor, de eventualul public. În aceeași măsură, regizorul însuși este marcat de anumite determinări psihologice, sociale și culturale.

Textul teatral va ține cont de *universul referențial al operei* dramaturgului (de intenția sa de interpretare), de *universul referențial al noii creații* – spectacolul care se află conectat la *referința regizorului* și, în același timp, se află în legătură cu *referentul epocii* sale. În egală măsură, directorul de scenă va încerca să-și imagineze *universul de referință al publicului* căruia i se va adresa.

Universul referențial al tragediei „Hamlet” este Danemarca, la începutul domniei lui Claudius, încoronat în urma morții fratelui său, univers care trimite la referentul autorului – Anglia anului 1600.

inexistent pentru cititorul de manuscrise, observă McLuhan. Informația curgea lent și nici antecedentele nu contau prea mult. Odată cu invazia *mediilor*, omul e obligat să participe la acțiune, care are loc peste tot, în permanență, iar el se află acolo, în mijlocul acțiunii. Nu mai există granițe: totul e posibil, pot să văd orice în oricare parte a globului și asta pe viu. Televiziunea, cu indecența cultivării detaliului și a provocării voyeurismului din telespectator, dă *senzația participării*. În fapt, comunicarea are caracter unidirecțional, cu feed-back aproape inexistent.

Șocantul, extraordinarul au devenit un fapt comun: la dejun văd o explozie, la cafea o deraiere de tren cu ceva morți și răniți, iar seara mă delectez cu o transmisie live de la ultimul război.

Există și reversul, nevoia de poveste, de mit, de personaje-model, nevoie pe care o speculează toată mass-media și din care se hrănesc astăzi și teatrul, și filmul.

Telefonul, enervant și indispensabil, dă o fantastică liberă de mișcare, care se plătește scump: cu libertatea personală și cu prețul intimității. Poți fi găsit oricând, oriunde, ceea ce e și bine, și rău. Noul drog și noua prelungire a urechii și gurii noastre nu se uită acasă niciodată; e primul lucru pe care îl iei când pleci; poți să-ți uiți banii, să pleci în papuci, dar cu telefon. Locurile în care poți scăpa de el (dar nu și de obsesia sa) sunt în creierii munților (unde n-ai arie de acoperire) și la teatru. De altfel și aici, semnalul gongului a fost înlocuit cu înregistrarea unei voci suave care ne roagă să închidem telefoanele mobile.

Computerul, despre care McLuhan spune că a acționat la un nivel mult mai profund decât comunicarea în prezența/absența tiparului („Toate afirmațiile raționale se pot reduce la termeni binomiali”) este doar începutul impunerii unei noi concepții despre natura gândirii. Fiul său cel mare,

la teatru pentru ei înșiși. Publicul ca totalitate cedează, se dizolvă în sală și aici găsim tot mai des o sumă de indivizi. „De altfel, *public* este un simplu cuvânt și nu reprezintă câtuși de puțin o mărime omogenă și constantă în sine. Drept care ar decurge obligația pentru artist de a se adapta unei forțe a cărei consistență ar consta doar în număr”²⁰.

Viteza și cronofagia, cu efectele lor – graba, stresul, „time is money” l-au atins pe spectator. Cu greu mai vrea să participe la un spectacol mai lung de o oră și jumătate, iar dacă nu a fost captat, interesat în primele zece minute, poate chiar să plece din sală.

Lipsa de timp, aglomerația, ora de începere a spectacolului – prea târziu sau prea devreme – îi pot influența și ele decizia de a merge la teatru. Argumente de ordin extra-estetic îi pot împiedica sau chiar opri acțiunea și, astfel, o virtuală întâlnire moare în etapa prespectaculară.

Există și reversul: omul merge la teatru tocmai pentru că i se oferă posibilitatea de a se sustrage timpului biologic în favoarea intrării în timpul teatral. Îl atrage tocmai posibilitatea unică de a arde pe viu, împreună cu personajul, trei sau patru ani în câteva clipe și de a trece imediat apoi într-un prezent scenic, care, la rândul său, poate suferi elongații față de timpul biologic. Ieșirea din cotidianul înghițit de timp se poate face și mai puternic și atunci spectatorul caută să trăiască experiența unei participări la o reprezentație precum „Crima și pedeapsă” în regia lui Lev Dodin, în care cotidianul e negat, iar timpul teatral stăpânește pe o durată de 10 sau 12 ore.

Pentru cititorul de scrieri tipărite, sporirea vitezei de informație a creat o perspectivă și un fundal istoric

²⁰ Carmelo Bene, „Monologul”, în M. Tonitza, G. Banu, *Arta teatrului*, Ed. Nemira, București, 2004, pag. 463.

Însă, lumea ficțională a operei shakespeareiene este construită dintr-un sistem de semne ale căror opțiuni de semnificație sunt multiple, plurivalente, aproape inepuizabile. Codurile în care a fost regizat „Hamlet” sunt practic nenumărabile; discursurile specialiștilor propun diverse metode de lectură care pot umple o bibliotecă de dimensiuni considerabile. O piesă al cărei sens este în permanentă hemoragie, cum ar spune Barthes. Dar intenția nu este de a explora aici câmpul de energii semantice al operei, nici de a rememora marile spectacole, ci de a vorbi despre universul ficțional și referință apelând la memoria selectivă de spectator. Montarea în cauză, poate nu este emblematică pentru unii cititori, rămâne însă un exercițiu de stil care vorbește de natura prismatică a acestui text dramatic.

„Hamlet”-ul lui Vlad Mugur (Teatrul Național din Cluj) intră în dialog cu spectatorul român al cărui univers referențial este zguduit de violența mutației socio-culturale pe care o trăiește astăzi. Lumea spectacolului pare că asimilează această coordonată: temerile care ne însoțesc, sentimentul unei năruiri generalizate a valorilor, odinioară venerate, acum amenințate de o cădere previzibilă.

Două indicații de cod ale lui Shakespeare orientează lectura regizorală: „E ceva putred în Danemarca” și „Lumea și-a ieșit din țâțâni”. Semnele scenice vor fi ordonate și armonizate astfel încât receptarea lor să construiască progresiv semnificația unui anume mod de a sfârși: o lume care se prăbușește în plină renovare, care e înghițită de mizeria albă a transformării. Imaginile scenice compun un șantier uman în paragină: o reconstrucție începută pe care nimeni nu are puterea să o finalizeze; pereți vechi, scorjiți, schele, ziduri pe jumătate înălțate se amestecă împreună cu saci de var, cu scânduri care invadează scena, sala.

Mutațiile de cod propuse de Vlad Mugur modifică întregul eșafodaj al obiectului artistic: semnele se asociază unor noi semnificații, vechile convenții de rostire a textului, de construcție a

spațiului, a anumitor situații scenice sunt încălcate. Danemarca este un șantier, o groapă imensă de var care o înghite pe Ofelia; un loc unde Hamlet merge pe scânduri și se cațără pe schele. Lumea lui Mugur e murdară de alb: eroii sunt plini de var, molozul e peste tot, albul înghite. Oamenii sunt bătrâni aici – cadavre cenușii. Chiar și cei tineri sunt bolnavi de bătrânețe și de moarte, iar fantoma bătrânului rege este un corp în putrefacție care bântuie scena.

Parabolă a crizei și a morții, spectacolul justifică abandonarea perspectivelor clasice prin argumente care confirmă această dimensiune a operei, deopotrivă înrădăcinată în tradiție și permițând o lectură actuală.

Dacă opera literară conține în ea „aptitudinea de a fi trădată” (Robert Escarpit), atunci trădarea regizorală trebuie să se raporteze la așteptările publicului. Proiectul implică și impune un spectator imaginar, de la opțiunea asupra piesei. Din acest moment, directorul de scenă va decide dacă păstrează distanța între universul construcției sale și cel al destinatarului, dacă o mărește, dacă o șterge sau dacă își modifică propriul univers ficțional pentru a întâlni imaginea pe care o are spectatorul despre opera dramatică.

Alături de regizor, actorul este un receptor specializat al textului literar, orientând decodarea în funcție de o opțiune estetică, și, în același timp, mijlocind re-codarea semnelor lingvistice în semne teatrale.

Dacă regizorul pornește de la o operă creind alta, actorul este destinatarul prim și vizat de dramaturg al personajelor ce le ipostaziază în roluri: „Omul actorului se urcă pe umerii celui dinainte (omul poetului, n.n.) și se închide într-un uriaș manechin făcut din nuiiele al cărui suflet e el”, se spune în „Paradox despre actor”. Modelul mental al actorului, după teoria lui Diderot, ar fi produsul interacțiunii comunicative dintre personaj („omul poetului”) și actor. Acest model care va fi reprezentat scenic este

Publicul creează spectatorii model și nu suma receptorilor alcătuiește publicul. Omul vine la teatru și se pregătește să devină spectator și se întâmplă ca să plece după spectacol îmbogățit, mișcat, oricum *altfel* de cum a venit. Dar pentru asta, o condiție necesară (dar nu suficientă) este să treacă prin experiența de *public*, să pună ceva în comun (*in communis*) cu ceilalți din sală, și toți cu scena.

Câteva dintre maladiile spiritului contemporan au atins spectatorul de teatru, în particular, și publicul, în general, și au făcut ca să arate așa.

Globalizarea și interculturalitatea, din dorința uniformizării și a creării acelui spațiu utopic în care să conviețuim împreună, „diferiți, dar egali” sunt două dintre motive. Coexistența tuturor culturilor, fiecare cu istoria sa, ne-a îmbogățit doar în aparență. În fapt, a dus la o sumă de indivizi singuri care, pentru a nu fi confundați, își ridică deasupra capului cu disperare propria cultură, ca pe o carte de identitate.

În cadrul aceluiași oraș, cartier sau imobil se întâmplă un fenomen asemănător: amestecul social, egalitatea nu au dus la fraternitate, ci la individualism și însingurare. La nivelul publicului efectele s-au simțit în primul rând prin dispariția ideii de lojă și a celei de galerie. Clar delimitate (ca și societatea), parterul, lojile și galeria aveau conștiința apartenenței la grupul social respectiv, care era puternic tocmai fiindcă avea exercițiul comunicării și al experienței împreună. Și, cu toate că erau clar delimitate (sau poate tocmai de aceea) nu de puține ori grupurile se *contaminau* și deveneau un singur public. Galeria care a molipsit lojile pe vremea când se dădea bătălia romantismului a dispărut încetul cu încetul. Spectatorii s-au amestecat, abandonând legile vechiului grup și împrumutând altele care-i erau străine. S-au adaptat și, așa adaptați, au continuat să vină

doar într-un spațiu vizual, ci și audio-tactil: „Spațiul acustic este organic și integral, perceput prin interacțiunea simultană a tuturor simțurilor, pe când spațiul *rațional* sau pictural este uniform, succesiv și continuu, și creează o lume închisă. Câmpul auditiv este simultan, cel vizual consecutiv”¹⁹.

Dacă la greci publicul însemna *cetatea*, la medievali *tot orașul*, cu toate breslele, iar la curtea regilor Franței vorbim despre elite, secolul XX a adus minoritățile la putere. După ce și-a deschis larg porțile pentru toată lumea, încăpătoare adunare de burghezi și proletari, și țărani etc., astăzi se împarte în grupuri, se repliază. Publicul diversificat de la sfârșitul secolului al XIX-lea continuă să se îmbogățească, apar mereu noi și noi spectatori, aduși la teatru dintr-o tendință a artiștilor de a restaura dimensiunea vast populară și socială a acestei arte. Proiectul a eșuat, dar gustul publicului s-a diversificat pe orizontală și au apărut spectacole care să placă tuturor. Și a mai eșuat pentru că accesul larg al publicului în sala de spectacol a fost *cerut*, or la greci, de pildă, nu-l cerea nimeni, principiul democratismului nu era revendicat, fiind un deziderat al cetății. Celor săraci li se plătea biletul și astfel aveau acces, dacă voiau, la comuniunea spirituală. Secolul nostru a chemat și a împins el omul la spectacol fără ca el să-și dorească întotdeauna cu ardoare asta. Acum nu mai avem nici public popular, nici unitar: avem *minorități*, adică un public dedicat unui tip/gen de spectacol.

Astăzi există accesul, dar se pune uneori problema accesibilității, iar publicul are tendința de a se retransa pe codurile sale tari. Orizontul de așteptare al publicului poate fi redus și atunci el va respinge sau ignora opera, care, totuși, poate fi ulterior acceptată, căci acest orizont este mobil și, într-o măsură, dependent de întreaga producție culturală.

¹⁹ M. McLuhan, *Mass-media sau mediul invizibil*, Ed. Nemira, București, 1997, pag. 232.

o funcție, nu un rol. Rolul – manechinul uriaș – este rezultatul acțiunii acestei funcții într-o situație.

Psihologia socială ne va ajuta să delimităm mai bine termenii: noțiunea de rol este o postură pe care și-o însușește un individ pentru a exercita o acțiune prin care se integrează într-o comunitate. Cu alte cuvinte, este o ipostază comportamentală, exterioară intimității persoanei. Poziția ocupată de o persoană este relativă și are o semnificație numai în raport cu alte poziții, adică rezidă în noțiunea de rol. De pildă, ipostaza de student a unui tânăr pus în relație cu o altă persoană care are semnificația de profesor doar în raport cu el, rol care se modifică pentru ambii în alte circumstanțe.

Funcția reprezintă relația de *interdependență* dintre doi funcționari, astfel încât ceea ce se modifică într-o parte are efect și/sau în partea cealaltă. Analogia nu e totală cu ceea ce se petrece în teatru, ci avem de-a face cu diferențe sensibile.

Relația actor–personaj se creează în urma unei întâlniri interferente: actorul îmbracă hainele personajului, îi rostește vorbele, îi „trăiește” viața, iar personajul, în numele mimesis-ului și al verosimilității, cere să fie construit în conformitate cu natura sa care este profund umană. Există aici o *dublă chemare*: a personajului adresată actorului („Fă-mă așa!”), iar acesta trebuie să i se supună și invers, actorul cheamă la el personajul până la subordonare și sufocare. Actorul devine, astfel, și artist executant, și material, și operă.

Rolul va fi, în consecință, rezultatul întâlnirii creative dintre actor și personaj, pe de o parte, și actor și regizor, pe de alta. Ipostazierea personajului în rol va depinde, în mod necesar, de natura funcției sale cu actorul. Acesta, ca individ cu însușiri empatice mai accentuate decât ale altor oameni, cu opinie estetic-interpretativă – rezultat al conjuncției personalității sale creatoare cu mediul socio-cultural –, va opta pentru o anume variantă de relație cu personajul, unică și inimitabilă: atâția Hamlet,

câți actori joacă. Canalul depinde de tipul de limbaj; numai în artă raportul este inversat: limbajul se transformă în funcție de canal, cum spune Tudor Vianu, „informația și valoarea aderă la suport”. Am schimbat actorul, voi vedea alt Hamlet, deoarece în artă a spune altceva înseamnă a spune *altfel* și a spune altfel înseamnă a spune *altceva*.

Actorul, ca prezență scenică a personajului, este producător al semnelor și totodată, produsul lor. El emite o serie de semne *verbale* și *non-verbale*, care pot fi traduse lingvistic de către spectator, *intenționale* și *involuntare*, devenind, prin această enunțare, textul acestor semne, urzeala care așteaptă țeșătorii, obiect estetic cu valoare comunicativă inclusă în ansamblul textului teatral. Artă sa proprie este de a fi un *semn însufletit*, de a opera transformări și de a fi transformat în sistemul de semne. El urmează în procesul scenic, traseul semiozei umane. Întâi de toate, este *prezent* într-o activitate concretă, alături de alți actori, construind împreună acțiunea reprezentației. În această postură, el *intervine* în ficțiune, prezența sa fiind comentariul, unei absențe, cum ar spune Brecht.

Aceste două ipostaze sunt în raport de cauzalitate: doar prin activitatea a) este mediată prezența b) și, invers, intervenția sa creativă este cauza care determină prima acțiunea. Ne aflăm deja în prezența a două sisteme de semne intersectând: semne *naturale* (gesturile, vorbele actorului-personaj) și semne *artificiale* – constructe aparținând semanticii ficțiunii (numărul banilor pentru actorul-Harpagon devine în spectacol semnul zgârceniei, iar pentru actrița-Mutter Courage semnul dezumanizării).

Textul actorului are *doi emițători*: unul dat, concret – individul, altul fictiv, construit – personajul. Dar pentru a construi cele două ipostaze emitente, actorul se folosește de același bagaj de semne. Când Leopoldina Bălănuță, în Ranevskaia (Teatrul Național București, regia Andrei Șerban), rupea scrisoarea primită

deformată asupra lucrurilor, e greu de convins că nu are dreptate. În același timp este tânăr, avid după lucruri noi, forme scilicitoare care să-i fure ochiul și să-i capaceze atenția. Chiar dacă bătrân, mai are o inocență în privire și o disponibilitate pentru călătoria prin lumea ficțională. Îi plac capcanele care prind conștiința și le caută, le așteaptă, le dorește, chiar dacă sunt greu de găsit. La fel de greu cum se lasă el prins. Caută comunicarea tocmai pentru că sunt rare momentele și spectacolele la care ajunge să fie împreună cu ceilalți.

Ceilalți sunt publicul – străini lui, chiar dacă asemănători. Din veacul al XVI-lea, de când a apărut „monstrul cu mai multe capete”, nășit de Montaigne, lucrurile par a nu se fi schimbat profund. Publicul e la fel de periculos, dacă nu prin omogenitate, atunci prin varietate. Ceea ce pe unii îi mișcă, altora nu le spune absolut nimic. „Acum cred că înțeleg ce mă supăra la teatru: era prezența personajelor pe scenă în carne și oase. Prezența lor materială distrugea ficțiunea”, povestește Eugen Ionescu într-o perioadă în care publicul era încă înnebunit să se uite prin gaura cheii, să dea ușor la o parte al patrulea perete și să se strecoare înăuntru, printre oamenii aceia, în felia de viață de două ceasuri.

Spectatorii nu vin cu aceleași enciclopedii și, chiar dacă îi *indeamnă* aproximativ aceeași nevoie de a merge la teatru, îi *cheamă* fapte diferite. Nu aceleași lucruri le prinde conștiința și, cu toate că mimetismul audienței funcționează bine într-o sală de teatru, ei se comportă deseori ca indivizi fragmentați și separați, de aceea portretul lor de grup se află în exterior. Structura acestui grup e una cumulativă, puțin omogenă. Crescut la școala detașării, cea a spațiului vizual, acest grup va căuta la teatru, uneori, tocmai acel „a fi împreună”. O experiență a implicării care se realizează nu

SPECTATORUL, PORTRET DE GRUP ÎN EXTERIOR

Te-ai învechit de tot, nebunule
(W. Shakespeare)

A fost sedus, violentat, cărat prin hale și subsoluri, i-au fost puse la încercare răbdarea, ochiul și urechea cu spectacole al căror text se juca în zece ore, i s-a solicitat acuitatea privirii cu imagini simultane pe patru sau cinci planuri. I-a fost încercat gustul, i s-a zdruncinat enciclopedia cu tot felul de forme de performance, sport și dans, circ, imagine.

A trebuit, pe rând, să fie șocat, mirat, să „joe” împreună cu actorii, să facă revoluții, să descifreze limbi nevorbite, să redescopere împreună cu artiștii ritualul ludic, să iasă în stradă, să stea pe scenă, în culise, să dea mâna, să strige...

Acum vrea din nou să fie (re)cucerit, sedus, să regăsească inocența privirii fără a-i fi negată sau uitată experiența. Nu prea îl mai interesează regizorul, ci spectacolul. Actorul, nu acrobatul, nici supramarioneta. Așa că regizorul ar fi bine să iasă de pe scenă, să se integreze în spectacol și să lase actorul să joace. Textul să spună o poveste cu oameni în acțiune, actorii să nu fie oameni de rând, ci unii a căror faimă să depășească, dacă se poate, zidurile teatrului, pentru că are nevoie de modele, de valori care au trecut testul timpului. Îi e dor de ficțiune și de convenționalitate puternică, care să-i solicite vechile convenții și să-l surprindă.

Și asta nu e ușor, căci, precum Hermes, este iuvenis et senex. Suficient de experimentat încât să nu poată fi ușor cucerit, a văzut multe, știe multe și, chiar dacă are o privire

de la Paris, în prim-planul scenei, vedeam în gestul în relanti însuși felul prin care Liubov Andreevna teatralizează viața, adâncindu-și cu voluptate durerea, premoniția înfrângerii sale viitoare; în aceeași măsură, știam că este gestul actriței, o moliciune apăsată, care convergea în fragilitate aparentă intensitatea unei forțe.

Dacă personajul este un *emițător fictiv*, atunci actorul este producătorul textului scenic, în același timp lingvistic și extra-lingvistic, conținând o parte verbalizată și un număr de semne non-verbale. Dar textul scenic se împlinește în textul teatral numai prin intervenția regizorului. Astfel, rolul are un *emitent dublu*, însă un singur emițător concret, actorul. Sub raportul intenționalității comunicării, actorul emite deopotrivă semne voluntare și semne involuntare care uneori au un efect mult mai puternic asupra spectatorului decât cele voite. Timbrul vocii, statura actorului, un anume fel de a privi, fac parte din așa-numita „zonă oarbă” (la care se referă fereastra lui Iohari) a personalității unui individ, aproape necunoscută sieși și cunoscută celui alt – spectatorului. Toate acestea la un loc alcătuiesc, în cazul actorului, ceea ce numim farmecul său personal, carisma sa. Aceasta devine semn al atractivității pe care o dobândește o anume operă, fiind aproape sinonimă cu valoarea în cazul artei interpretative.

Atunci când se află pe scenă, actorul-personaj produce involuntar semne ce spun o poveste (*story*) despre sine, care seamănă cu o destăinuire. În aceeași măsură, aceste semne mă trimit la toate ipostazele anterioare ale acestui actor (*history*). Împreună, istoria, povestea și prezentul compun enciclopedia unică și inimitabilă a unui artist, care reînvie în memoria spectatorului cu fiecare din momentele care își află împlinirea în întâlnirea cu sala.

„Munca actorului cu sine însuși” constă, deci, și în efortul de a adapta și transforma semnele involuntare, de „a conștientiza subconștientul”, după expresia lui Stanislavski.

3. Noduri și fire

Sesam, deschide-te!

Atunci când avangarda sec. XX își atinge culmea și se aude proclamând „regula este că nu există nicio regulă“, poate că nici nu bănuiește că astfel, prin însăși negația normei, instituie o nouă lege. Exact pe dos, Racine nu dorește decât să fie un bun executant al comenzilor primite, atent să nu neglijeze o clipă regulile impuse de Academie; bucuria sa crește pe măsură ce demonstrează că toate normele sunt perfect viabile și necesare. Înscrișă în granițe foarte clar delimitate și urmând un traseu bine stabilit, tragedia raciniană câștigă libertate exact în locurile în care, aparent, o pierduse. Versul alexandrin se purifică până la incantație, profilul psihologic al eroului se adâncește chiar dacă, la prima vedere, pare un cântec pe o singură coardă. Regula celor trei unități perfect aplicată duce la o întreprindere imaginativă sugerată de textul însuși: spațiul se multiplică și există cel puțin un *dincolo* de ușile închise ale palatului. Timpul confesiunii cuprins în text face referire la alte tipuri de timp: unul al acțiunii, la cel al aducerii aminte, la unul primordial-static și armonic, la altul istoric-mobil și dizarmonic, exacerbat în prezentul mărturisirii – punct culminant al acțiunii unice care ascunde printre falduri mișcătoare ce se întâmplă, simultan, în spatele scenei și ce se va întâmpla mâine. Convențiile tragediei clasice, jucate în fața perucilor pudrate, cedau astfel de la temelii sub propria lor greutate.

La un al nivel, mai profund și aparent mai dificil de clătinat, Eugen Ionescu atacă însuși codul lingvistic, adică acel ansamblu de norme alcătuind un sistem care transcede utilizarea individuală. Asistând la dialogurile din „Cântăreața cheală“, chiar și astăzi

Bravo!, adică mulțumesc. O formă de validare a experienței trăite, o promisiune că ea va intra în memoria celui public.

Această primă reacție conține și embrionul evaluării ulterioare, căci, dincolo de o eventuală eliberare emoțională efemeră, s-a produs ceva care se va transforma în sensul final, ce se va adăuga istoriei evenimentelor trăite la teatru. Spectatorul și opera se întâlnesc la orizont.

Și-atunci, ce rămâne? Rar, foarte rar, întreaga poveste. După „Faust“, persistă gustul țigărilor mele de la ieșire cu lacrimi și, mai ales, insomniile cu fulgi de îngeri scuipați, câini turbați negri și copiii noștri avortați pentru triumful scenei. După „Lolita“ rămâne mirosul de gumă cu aromă de pepene, benzină arsă și ceva dulceag-roz-fieros, care seamănă cu vata de zahăr mâncată într-un motel de la marginea autostrăzii. Nu-mi amintesc cu precizie toate scenele din „Richard III“, dar știu și acum dansul de cadână pocită al unui cocoșat cu o coroană înfiptă în braț. Apoi e umezeală, mi-e frig și suflu în mânușile înghețate, pline de apă; nu, miroase a var, mă dezecilibrez pe o schelă citind vorbe, vorbe, vorbe; nu, am 9 ani, mă cheamă Victor și voi muri la ora 9 fix cântând „Le temps du lilas“. Zeii de carton dau un bobârnac valizelor cazone, albe, exact în momentul în care începe o ploaie de linguri și un măgar face pipi în paie. Eu mănânc pilaf.

Nu am nevoie să reconstitui povești, să leg scenele și să le fac noduri de semnificații, îmi sunt suficiente câteva clipe de suspans care mi-au pus borne pe tinerețe. Până la urmă, Teatrul și-a atins scopul; uite ce-am ajuns să scriu eu acum, aștept să vină Gogo, Didi, cineva care să mă întrebe ce fac eu aici. Hai, întreabă-mă ce fac eu aici! „Mă descalț. Ție nu ți s-a întâmplat niciodată?“

cu toții în plasa pe care ne-o întinsese, făcusem previziuni și elaborasem scenarii conform cu intenția artiștilor. Și-acum ne grăbeam, împreună, să plecăm de-acolo. Am pășit în foyer respirând ușurați, privindu-ne cercetători. Bine că eram întregi! Tulburați, nu știam cât de tare fusesem manipulați. Reacția de la final era și ea prevăzută, căci adevăratul șoc îl trăiai la ieșire, pe treptele teatrului, unde personajul jucat de Ilie Gheorghe, Aaron, stătea în cușcă, plin de sânge, exact cum stătuse pe scenă cu două minute înainte. A trebuit să treacă un timp pentru a construi sensul spectacolului, pentru a depăși stadiul emoțiilor participării la eveniment.

Al doilea tip de reacție, *tăcerea*, pe care o laudă Peter Brook, știu că se întâmplă rar, dar atunci ea constituie un eveniment și pentru spectatori, și pentru actori. O experiență de povestit la lume, precum turneul Naționalului la Sao Paolo cu „Trilogia antică” în regia lui Andrei Șerban. La final, publicul aflat destul de aproape de actori încremenise; se auzea doar respirația comună a spectatorilor și cam atât; un minut, două, trei, puteai să înnebunești așteptând un răspuns și publicul a năvălit pe scenă ca să îmbrățișeze actorii. Toată tensiunea acumulată, energia pe care o puseseră laolaltă actori și spectatori s-a transformat în lacrimi și îmbrățișare. Niciun fel de aplauze, un gest natural doar, de care nu se va fi rușinat nimeni pentru că erau dincolo de asta, erau *împreună*.

Și, în fine, al treilea tip, când sala izbucnește la unison, uitând de convenționalitatea gestului de a bate din palme ritmic și frumos, ca niște marionete împopoțonate, că așa se face la teatru. În cazul acesta, ovațiile nu sunt calculate, uneori nici conștientizate, cel puțin în prima clipă. Toți aplaudă pentru că nu au vorbe la îndemână și dacă ai putea fi detașat și atent, ai vedea în cantitatea și intensitatea aplauzelor, un limbaj prin care se comunică ceva scenei.

spectatorul se simte îndemnat să se gândească, precum Ionescu, la valabilitatea unor evidente și a semnificațiilor acestora.

Omul Evului Mediu inovează spectacolul, fără să-și propună însă, la nivelul codului topologic. Scena gândită până atunci ca un loc fix, în jurul căruia se organizează, concentric, întreg spațiul teatral, se modifică radical în misterele medievale. Spațiile se multiplică, se întind pe verticală, ca un planiglob care permite vederea, simultan, a tuturor fațetelor. Mai mult, spre sfârșitul perioadei, scena se rupe în bucăți, devine mobilă și nu mică ne este mirarea la vederea, în unele gravuri, a mai multor căruțe – mini-teatre ambulante gonind, în același timp, în mai multe direcții.

De altfel, toată istoria teatrului european poate fi privită ca o metamorfoză continuă a convențiilor, ca o imagine reflectată a normelor care alcătuiesc stilurile, curente și încălcările programatice sau nu inițiate de artiști. În ceea ce privește nivelul codurilor, de la Marile Dionisii la ultima ediție a Festivalului de la Edinburgh, asistăm la un dialog fără sfârșit între structurile supraindividuale ale epocilor, negându-se una pe cealaltă, mai apoi reconsiderându-se, coduri perene și supracoduri care traversează timpul, coduri predominante și altele estompate ca mai apoi să fie exagerate.

Prefețele scrise de dramaturgi, teoriile, eseurile, manifestele oamenilor de teatru nu sunt decât stop-cadre în cronologia relației dintre artă și normă: supunere, abdicare sau revoltă față de convențiile stabilite și codurile existente, fie că acestea sunt numite gustul publicului, programul mișcării, comanda stăpânirii sau crez artistic.

Uitați-vă la piesele marilor autori: doar un mănunchi de teme care se repetă, câteva mituri, personaje grupate în tipologii, variațiuni limitate ale speciilor dramatice. Pe marginea lor s-au croit o puzderie de povești care vorbesc, până la urmă, despre aceleași lucruri. „Totul a fost spus deja, dar pentru că nimeni nu

ascultă trebuie s-o luăm mereu de la capăt“, oftează Remy de Gourmont. Pentru teatru, neascultarea vorbește despre fascinația față de NU și reconstrucția altfel în condiții impuse. Acest fapt a semănat, mai întotdeauna, cu a petrece cel puțin o noapte în patul lui Procust. Întors cu un obraz către publicul de azi și cu unul căutând să intuiască traiectoria de mâine, spectacolul a fost mereu liber în constrângere. Din nou de la capăt a însemnat a mă face auzit pentru că sunt altfel, ceea ce este sinonim cu reconfigurarea vechilor forme raportate la normele existente. Legea diferenței, înscrisă în ADN-ul oricărui artist face ca, încă de la greci, fiecare să caute să facă dintr-o canava oarecare un covor fermecat. Lucru greu de împlinit de oricare operă, extrem de dificil în cazul spectacolului – sistem complex, reunind emițători multipli, o pluralitate de semne, o densitate informațională în care mai multe semnificații coexistă în același semnificant. Teatrul, din această perspectivă, este locul de întâlnire a mai multor convenții și sisteme de coduri și sub-coduri: de producere, de receptare.

Codul, ca structură supraindividuală construită prin reguli de semnificare conform cărora ceva existent ține locul a ceva absent, tinde să accentueze o normă, s-o valideze drept universală. Dacă acest lucru se realizează relativ ușor în cazul limbii, norma estetică este constant încălcată în practica procesului comunicativ, fără a pune în pericol însă, de fiecare dată, existența codului. Spre deosebire de acesta, *convenția* se referă la o învoială, la un acord între două sau mai multe părți. Cu alte cuvinte, avem de-a face cu o normă acceptată, stabilită și una prestabilită, existentă.

Referitor la spectacol ca teren al tensiunilor dintre inovație și normă, suntem în prezența unor *coduri explicite* care vizează statutul semnului, funcționarea sa, precum și *validitatea convenției*.

Voi considera convenții acele elemente care orientează decodajul și care, deși identificabile la nivel infratextual, vizează opera în ansamblul ei.

Spectatorul tânjește după o experiență care să fie dincolo de banalitate – și invers, creatorii de teatru vor să ajungă la acea comunicare directă, pe care unii o numesc „magie“, alții „știință“, dar care se referă la același lucru. Munca actorilor, a regizorului în timpul repetițiilor nu este pentru public și totuși va fi. Ca într-un fel de ironie de prost gust, viața le dă peste timp spectatorilor o replică de revistă: foștii inchișitori, publicul acesta, pe care artiștii l-ar vrea deseori excomunicat, nu se pot lipsi de el. În funcție de împărtășire, de experiența trăită în comun, se va judeca opera, iar verdictul se dă pe loc, după cum reacțiile spectatorilor sunt, de cele mai multe ori, prompte și sincere. *Semnalele* pe care le trimite audiența în timpul spectacolului (foieli, căscat, râsete, atenție, tăcere etc.) îl pot ghida pe actor să ajusteze comunicarea, iar *reacția* de la sfârșit constituie verdictul: mort sau viu. Atunci subiectul devine predicat. La final, prin reacția sa, spectatorul se urcă pe scenă: aplaudă sau tace sau fluieră. Oricum, reacționează, dă verdictul și felul în care o face e, de cele mai multe ori, emoțional. Aș spune că sunt trei feluri de răspuns în acest caz (iau în considerare spectacolul care viază, verdictul afirmativ): atunci când toată sala spune „bravo“, fuga și tăcerea.

Fuga am trăit-o pe pielea mea, după o reprezentație cu „Titus Andronicus“ în regia lui Silviu Purcărete, cu Ștefan Iordache în rolul titular, când, mai mult sau mai puțin delicat, ne înghesuim cu toții la ieșire. Era la începutul anilor 1990, pe vreme când mineriadele concureau, în fața Teatrului Național, cu ecourile turneelor românilor prezenți la marile festivaluri. Îngroziți, terificați aproape, voiam să fugim de la spectacolul la care simțisem aproape epidermic frica, dezgustul pentru acest ritual al vărsării de sânge. Spectacolul a reușit să ne apropie îndepărtându-ne unii de alții, căzusem

obiectul, distrugându-l chiar. Atunci vorbim despre o lectură deviată și despre *uzul liber* al textului, care este suport pentru propria desfătare a destinatarului dar nu *în* operă, ci mult *pe marginea* sa. Dar nu privirea narcisistă mă interesează, a receptorului care se folosește de frumusețea lacului pentru a-și admira chipul, ci dubla oglindire a operei în receptor și, deopotrivă, a receptorului în operă. Parcursul receptorului, spre deosebire de cel al spectacolului este cu dublă direcție: și în amonte, și în aval. El pășește astfel pe un drum cu bilet dus-întors: ducerea e condiționată de timpul fizic al reprezentației, întoarcerea o săvârșește când vrea el și ori de câte ori un amănunt i se pare semnificativ. Uneori, chiar opera îi sugerează sa se întoarcă, îl trimite înapoi, îl obligă să facă asocieri.

Sensul final, cel retrospectiv, este construit de obicei la ieșirea din sală, când emoțiile și construcțiile parțiale de sens se vor fi unit într-o plăcere estetică și act de valorizare. Iată un traseu al receptorului în timpul unui spectacol după „O, les beaux jours” despre care vorbește Peter Brook în „Spațiul gol”. Spectatorul parcurge un drum de la inadecvarea de coduri și până la plăcere: „Acțiunea lui Beckett asupra publicului este exact ca acțiunea acestei situații asupra personajului principal. Publicul se foiește, se agită și cascadează, iese afară sau își inventează ori își sădește în minte orice formă imaginară de contestație ca un mecanism de prevenire a adevărului inconfortabil. (...) Când acceptăm ce spune Beckett ca atare, dintr-o dată totul se transformă. La urma urmei, e un alt public cel al lui Beckett: cel care, în orice țară, nu ridică obstacole intelectuale, care nu încearcă prea tare să analizeze mesajul. Acest public râde și strigă (plânge) și, în final, celebrează împreună cu Beckett. Acest public pleacă de la piesele lui, piesele lui sumbre, îmbogățit și hrănit, cu inima mai ușoară, plin de o ciudată bucurie irațională”.

În spectacolul „Lolita”, după romanul lui Vladimir Nabokov (dramatizare Mihaela Tonitza-Iordache, regia Cătălina Buzoianu, Teatrul Mic) ni se amintește de trei ori, în treacăt, că Humbert Humbert povestește unui tribunal întâmplările sale cu nimfeta. Această *indicație de cod* are o puternică influență asupra lecturii spectatorului: evenimentele ce se derulează sunt, de fapt, o serie de flash-back-uri, o confesiune în imagini, o reconstituire ironică și patetică înaintea sfârșitului previzibil. Dacă acceptăm convenția suntem obligați să ne luăm în serios rolul de jurați, pentru a-l abandona imediat, cucerii de universal ficțional: o pendulare între „desfătarea în text” (Roland Barthes) și analiza lucidă, un joc al iluziei cu iluzia, o stratagemă brechtiană a dedublării convenției teatrale.

Pentru spectator, indicațiile de cod plasate strategic în textul spectacolului seamănă cu firimiturile pe care o vrăjitoare le presară pe drum pentru a te atrage în desișul pădurii ficționale. Unele te îndreaptă spre drumul corect, care duce la climax, sunt indicații cinstite, care va să zică, precum orbirea și ne-vederea despre care amintesc și protagoniștii, și corul din „Oedip” al lui Sofocle. Așa cum regele Tebei, ca un detectiv, se recompune pe sine cel de odinioară din fragmentele trecutului, la fel și spectatorul, urmând drumul ne-vederilor la care face trimitere textul, anticipează orbirea lui Oedip.

Alteori, a urma cuminte traseul firimiturilor prin pădure e o păcăleală, de care autorii se folosesc pentru a crea *suspans*, mizând totodată pe inteligența spectatorului care intuiește capcana și o ia pe alt drum în timp ce stă cu sufletul la gură să afle dacă previziunile sale au fost corecte. Din punct de vedere al acțiunii dramatice, a merge după pescărușul ucis de Trigorin e o intrare într-o fundătură. Pe Cehov nu-l interesează să împartă busole întregii săli. Spectatorul care așteaptă să i se confirme scenariile va observa că, după ce scriitorul întors la moșia Arkadinei primește pescărușul împăiat, nu se întâmplă nimic

notabil. Când crede că se îndreaptă spre punctul culminant, se trezește frustrat în așteptările sale. Codul corect indicat de Cehov era chiar sub ochii noștri, în doliul Mașei, în tentativa de suicid a lui Treplev, în undița lui Trigorin, în pistolul care se descarcă, așa cum cere suspansul, în actul al IV-lea.

În receptarea amplificatoare a unor indicații de cod, spectatorul trăiește o dublă emoție, al cărei semn este *așteptarea înfrigurată*. Bucuria descoperirii indiciilor e urmată de dorința unei confirmări că între alte semne el l-a cules pe cel corect. În același timp, spectatorul parcurge itinerarul propus de fabulă și astfel așteptarea sa este activă: el va coopera cu situațiile textului și, pe măsură ce se înaintează în poveste, va face legături între fapte și indicațiile reținute. Această mișcare de du-te-vino în cronologia lumii ficționale implică acțiunea, simultană, de anticipare, de întoarcere și de înaintare după firul faptelor. La tehnicile de construcție a suspansului care vizează un efect se adaugă emoția pe care, singur, spectatorul și-o provoacă, plecând de la aceste capcane. Hermes îi pune pe cap coiful inteligenței și îl îndeamnă să zboare acolo unde-l poartă gândul.

Până la apariția lui Agamiță Dandanache, spectatorul „Scrisorii pierdute” face scenarii cu privire la denodarea finală. Ghemul de încurcături provocate de blestemata de scrisoare îl fac să anticipeze, pe baza unor false ori reale indicații de cod, cel puțin două variante de rezolvare. Venirea unuia „mai prost ca Farfuridi și mai canalie decât Cațavencu” face ca ipotezele interpretative să cadă una câte una. Asta e, scrisoarea de la Centru e mai puternică decât bilețelul local. Scena Zoe – Tipătescu – Agamiță aduce însă o ultimă răsturnare și o ultimă tensiune:

„Zoe: Nu i-ai înapoiat-o persoanei?

Dandanache (cu mirare): Cum s-o înapoiez?

Tipătescu: Iată te alegi, el și-a ținut cuvântul...

Zoe: Trebuie s-o dai înapoi...

ca având calitatea să se împlinească într-un obiect estetic și-atunci trebuie să se prezinte ca atare, exhibându-și calitățile, și să reprezinte, să trimită la un mănunchi de semnificații, cerându-i destinatarului să îi aplice o operație hermeneutică.

La un prim nivel, căutarea este tot ceea ce-l interesează pe spectatorul meu; caută pentru a avea bucuria descoperirii. Luigi Pareyson vede interpretarea ca având două aspecte. „Pe de o parte, ea este o mișcare orientată spre a surprinde adevăratul sens al lucrurilor (...), pe de altă parte, de fapt, este liniște și stază”¹⁸. E ca o vânătoare erotică acest balans între asalt, dezinteres și mulțumire, satisfacția posesiei, o pendulare între acțiune, efort și delectare în popas. După ce a investigat, a găsit o imagine care pare să fixeze în ea sensul și acum s-a liniștit că îl stăpânește. Dar această liniște nu e decât o pauză, căci alți stimuli îl fac să vadă că nu a rezolvat încă relația dintre imagine, sens și spectacol; pare că i-a găsit cheia într-o imagine, dar acum previziunile sale nu mai coincid cu sensul inițial. Și continuă. Această mișcare între neliniște și contemplare, între scrutarea unui detaliu din perspectiva întregului și a întregului în lumina detaliului este un proces de formare a sensului care va culmina în *contemplare*. Totodată, ea vorbește despre relația dintre intenționalitatea inițială și semnificația finală, relație care stă sub semnul tensiunii: intenției spectatorului i se opune uneori forța intenției operei. Din această interacțiune se va naște sensul, care poate fi rezultatul unei interpretări adecvate *intentio operis* sau poate fi o victorie egoistă a lui *intentio lectoris*, după cum zice Eco, a receptorului, care a vrut să cucerească cu orice preț

¹⁸ L. Pareyson, *Estetica. Teoria Formativității*, Ed. Univers, București, 1977, pag. 254.

formă bine cunoscută, familiară. Invers, spectatorul va putea fi surprins de formă doar dacă este condus mai întâi pe cărări cunoscute. Uneori, artiștii strecoară noutatea folosindu-se de tehnica repetiției: anumite semnale sunt utilizate intenționat de mai multe ori pentru a crea tensiune, pentru a întreține atmosfera (precum tehnica leit-motivului) sau ca accente cu valoare de încărcătură dramatică, atenționând asupra importanței unui element sau indicând funcția altuia în economia fabulei. Alteori, se folosesc de procedeul *insolitării*¹⁷ pentru a determina receptorul să privească o scenă în care au fost re-asamblate elemente cunoscute într-o manieră nouă, având o anume intenționalitate estetică. Această tehnică a insolitării nu este folosită doar pentru a introduce un grad de noutate, ci și pentru a surprinde și emoționa receptorul.

După ce îi provoacă o criză de nervi și, implicit, o deconspirare a temerilor sale, Porfiri Petrovici îl momește pe Raskolnikov: „Și surpriza nu vrei s-o vezi? E acolo, în spatele paravanului; am încuiat-o bine să nu fugă”. Anchetatul cade în capcană și, în prag, înainte de a pleca îl întreabă pe polițist despre surpriză. Nu contează ce se află dincolo de paravan, „psihologicește vorbind”, așa cum spune Porfiri Petrovici, Dostoievski ne-a dat gata. Ne vom imagina, degeaba, câte-n lună și-n stele, prinși în capcana insolitării, precum bietul Rodion Romanovici.

Un spectacol de teatru semnifică înainte de toate că semnifică și abia apoi ce semnifică. Spre a fi perceput ca obiect intențional trebuie să fie recunoscut de către spectator

¹⁷ Procedeul insolitării, introdus de formalistii ruși, se referă la scoaterea unui obiect din contextul său obișnuit și plasarea într-unul nou, astfel impunându-se atenției receptorului care va stăruia asupra lui, privindu-l ca și cum l-ar vedea pentru prima dată.

Dandanache: Cum se poate conștiința mea, s-o dau înapoi? S-ar putea să fac așa prostie? Mai trebuie s-altădată... La un caz iar... pac! la *Războiul*”.

Caragiale îi dă spectatorului, în sfârșit, satisfacția că previziunile sale au fost, totuși, corecte și îl frustrează în așteptarea sa încă o dată, definitiv: anticiparea dumitale a fost corectă, monșer, dar asta-i comedie despre o soțietate fără prințipuri va să zică că nu le are!

Indiferent de funcția pe care o au în comunicarea teatrală, convențiile folosite în spectacol se construiesc din contribuția simultană a mai multor tipuri de limbaje. În „Lolita” mai sus amintită drumul celor doi eroi prin statele americane, itinerarul poveștii lui Humbert Humbert este redat printr-o serie de *sub-coduri teatrale*: scenografic (o mașină), muzical (fond sonor), cinematografic (proiecții), sub-codul gestual al actorilor.

Convențiile indică, de asemenea, epoca textului teatral, tipul de text (comedie, dramă), codurile sale specifice ș.a.m.d.

De multe ori, regizorii încalcă intenționat convențiile spațio-temporale ale operei dramaturgului optând, în numele actualizării, pentru schimbări de perspectivă prin care, fie multiplică sau reduc contextele desfășurării acțiunilor, fie plasează universul ficțional în lumea contemporană, fie realizează un univers compozit a cărui intenție este de a fi citit ca ansamblu general valabil și recognoscibil în orice timp sau spațiu.

Verona medievală, locul unde se petrece povestea de dragoste dintre Romeo și Julieta, devine o simplă convenție în spectacolul Cătălinei Buzoianu de la Studioul de Teatru „Casandra”. Tinerii în blue-jeans care descoperă într-un pod un cufăr plin de lucruri vechi (săbii, pălării, măști, costume de epocă) pot aparține oricărui spațiu al tinereții; jocul lor de-a dragostea și de-a moartea se poate petrece oricând, oriunde. Iar Verona lui Shakespeare devine o *convenție a jocului* unor adolescenți din secolul XX, convenție

care va fi *citată* în spectacol drept regulă unanim acceptată de actori și public.

Atmosfera poveștilor Șeherezadei înseamnă, printre altele, pentru regizorul Silviu Purcărete, un munte de orez cald cu legume servit spectatorilor pe trupul unei fete tinere, dar și miros persistent de fân umed și de dobitoc rumegând alene în planul trei al scenei („Pilafuri și parfum de măgar”). În „Cumnata lui Pantagruel” plouă cu linguri, se frământă și se coace pâine cât un stat de om, iar Viena din „Măsură pentru măsură” e o rezervație a bolnavilor de păcat, infestați cu depravare, un fel de insulă în care decăderea s-a întins ca o lepră. În epoca știrilor-bombă ce spectator mai crede în finalul propus de Shakespeare? Desigur, Ducele o ia în căsătorie pe fecioara călugărită, vrăjit de curățenia, deșteptăciunea și noblețea acesteia, însă ducele e bătrân, libidinos, atins de păcate ca și supușii săi, iar dragostea curată e o siluire cu cele mai bune intenții.

Încălcări ale regulilor genului și speciilor se petrec din ce în ce mai des în abordările teatrale contemporane. Dramatizările textelor literare se bazează, de fapt, pe devierea de cod a lecturii, pe modificarea regulilor de compoziție proprii genului epic și adaptarea lor pentru scenă.

Distrugerea iluziei, spargerea convenției poate deveni un joc teatral în sine, precum cartonul pe care scrie mare „luna” purtat de un actor prin scenă, în opera lui Brecht. Astăzi, procedeul fiind mai puțin convențional datorită folosirii sale repetate, este o sursă de umor și de surpriză într-un context bine ales. În spectacolul „Costumele” regizat de Dan Puric, la un moment dat apărea în spațiul de joc mașinistul teatrului, provocând hohote de râs. Una din sursele comicului, ne învață Bergson, este reacția de apărare în fața fantasticului, a absurdului și necunoscutului. Intervenția realului în universul teatral este o manifestare inversă a fantasticului, dar efectul este același: incredibil, șocant, minunare. Inserția realului în convenția scenică e o breșă în logica

cotidian, care îi este familiar, așa va proceda și receptorul violentat de prea multă informație. Și are dreptate, ca biata tanti Lenuța, căreia îi băgasem Tolstoi pe gât: „Mămică, fata aia, Ana Carolina, era o vagaboantă. Păi, să-ți lași tu copiii ca să te duci după cai verzi pe pereți și Doamne iartă-mă!!! Da' știi, tot am plâns când era ea în gară și ninge, și bătea vântu' și ea s-a aruncat pe linii. Păi pe gerul ăla, măi, mămică?!”. Aceeași situație, a centrării pe codurile tari, se întâlnește și atunci când nu informația e de vină și nu gradul de noutate este prea mare, ci contextul și circumstanța influențează în mod decisiv și particular comunicarea. „La sfârșitul spectacolului de la Berliner Ensemble, mi-am dat seama că plângeam. Se juca *Mama*. Dacă e adevărat că la sfârșitul vieții ne apar din nou imaginile care ne-au atins până în adâncul sufletului, printre ele va fi, pentru mine, Helene Weigel cu drapelul roșu în scena finală din *Mama*”. Brecht l-ar urî din toată inima pe Eugenio Barba, dar se pare însă că nu autorul era de vină și nici Helene Weigel, ci spectatorul, care a interpretat textul în funcție de contextul și situația sa de comunicare, centrându-se pe codurile tari ale enciclopediei sale subiectiv-afective: „Varșovia era posomorâtă, cu cozi lungi în fața magazinelor cu produse de primă necesitate. Curățând dărâmăturile, buldozerele găseau oase. Veneau camioane și le luau, încărcătură după încărcătură. Din această Varșovie am ajuns în Berlinul de Vest. Când am văzut nenumăratele lumini de neon, magazinele îmbelșugate pline de fructe și de flori, de ciocolată și de obiecte de plastic colorat, mi-a venit să vomit. Cu această senzație în gură am trecut Zidul de abia construit și am intrat în Berlinul de Est”¹⁶.

De obicei, dacă un spectacol are un grad mare de noutate sub raportul conținutului, încearcă să apeleze la o

¹⁶ E. Barba, *O canoe de hârtie*, Ed. UNITEXT, București, 2003, pag. 131-132.

surpriză pe care o poate avea un semnal sau un sistem de semne pot constitui măsura unui nivel de informație. Două montări diferite ale aceluiași text, „Hamlet“, pot constitui, mai mult sau mai puțin aceeași sursă de informație dramatică (privind povestea, relațiile dintre personaje etc.), dar una se dovedește mai săracă decât cealaltă. Efectul produs asupra spectatorului, gradul de ambiguitate, surpriza și bucuria din timpul unuia dintre spectacole, l-au făcut să producă o mai mare cantitate sau calitate de inferențe, să activeze semnificațiile inițiale și să le adauge plusvaloare de sens; adică i-a produs plăcere estetică, dincolo de informație.

În spectacol, cel puțin teoretic, fiecare semn poate fi o sursă de comunicare și fiecare semnal se poate semanticiza. Vocea actorului, ca și corpul său, nu sunt doar canale de transmitere, ele pot influența percepția și construcția sensului. Sursa de lumină, pe care Brecht insista să o plaseze la vedere pentru a înlătura un element de producere a iluziei, s-a transformat, astfel, într-un semn purtător de semnificații. Spectacolul poate fi încărcat de o mulțime de semnificații de către artiști cu intenția de a fi comunicate receptorului. El le va decoda ca atare sau le va amplifica sau, din contra, va produce o interpretare aberantă în funcție de gradul de informație pe care trebuie s-o construiască. „75% din materialul dumatăle este nou. O carte nu poate avea succes dacă este nouă în proporție mai mare de 10%“, citesc că i-ar fi spus editorul lui Marshal McLuhan atunci când a venit la el cu un manuscris. Această cochetărie a autorului conține un mare adevăr: nu poți să deviezi codul foarte mult și să aduci la tot pasul abateri mari, căci astfel receptorul se va reanșa pe codurile sale tari și, în consecință, semnificația intențională va muri la emitent. Precum gospodina care, neobișnuită fiind cu experiența estetică, din incapacitatea de a gândi ficțional, va aplica în lectură codul

unanim acceptată a codului propus inițial, o răsturnare a verosimilității ficțiunii care produce o reorganizare rapidă și radicală a convențiilor de receptare. Luat prin surprindere, spectatorul râde speriat, dar nu de noul conținut, pe care îl înțelege, ci pentru că simte că este amenințat însuși codul formal și convenția universului referențial, adică o experiență comună la care se raporta.

Istoria spectacolului din ultimul secol abundă de montări ale pieselor citite pe dos. „Epoca regiei“ începe cu un exemplu deja celebru: reprezentarea comediei cehoviene „Pescărușul“ la Teatrul de Artă din Moscova, văzută de Stanislavski drept dramă. Dar cel mai des întâlnite sunt cazurile de încălcare și deviere de cod cu intenție, mărturisind un program estetic al regizorului, iar procedeul utilizat de regulă este parodia.

O codificare accentuată a elementelor constitutive și a raporturilor dintre ele întâlnim în sistemele teatrale cele mai structurate, adică cele mai închise, cele mai rezistente la schimbări, la influențe exterioare. De pildă, Teatrul NŌ are reguli statornicite de sute de ani, convenții ale jocului, costumului, compoziției riguros respectate și astăzi. Acest gen de spectacol, complet reticent deschiderii și inovației, se individualizează printr-o *ritualizare a comunicării* foarte pronunțată. Reprezentația îi determină pe actori și pe spectatori să-și concentreze atenția asupra expresivității actelor (modul cum sunt săvârșite gesturile, rostite cuvintele etc.). „Redundanța ritualurilor este una din «școlile» la care omul învață să privească forma ca formă“, spune Umberto Eco în al său „Tratat de semiotică generală“. Autorul european ne poate ajuta să traducem în codurile noastre comune câteva din învățăturile lui Zeami. Și putem înțelege, teoretic măcar, cum tot acest ritual încremenit de sute de ani trimite, pentru spectatorul japonez, la un exercițiu de adâncire în sine și la o acumulare de energie similare cu mono-mane sau cu drumul spre desăvârșire al muzicii care tinde spre nemișcare. Pentru spectatorul european, însă, teatrul

japonez reprezintă un exemplu al *non-identității codurilor*. Elementele folosite în spectacolele NÔ devin cel mai adesea simpli stimuli pentru noi. În consecință, înțelesurile construite de receptor se vor realiza printr-un *mecanism asociativ-specific* și vor fi diferite de semnificațiile avute în vedere de către emitent. Cei mai mulți dintre noi știm câte ceva despre respectivul gen de teatru, despre cultura japoneză, despre câteva din codurile lor de construcție, dar ne scapă tocmai semnificația ritualică, magică, adică pierdem elementul fundamental al comunicării artistice asiatice. În cazul non-identității codurilor (și, deci, a lipsei cunoștințelor prealabile ale unor convenții specifice) receptorul umple respectivele forme ale imaginilor scenice cu semnificații, procedând la o decodificare lui însuși satisfăcătoare, aflând în operă *ceea ce caută de fapt* sau, oricum *și ceea ce caută*.

Spre deosebire de arta puternic ritualizată și convențională asiatică, sensibilitatea estetică europeană se distinge prin *dubla mișcare a spiritului între semnificații și semnificanți*. Mesajul comunicării teatrale se constituie din *tensiunea între redundanță și informație*, între normă și inovație. Statomicia unor reguli consolidate în timp, a căror valabilitate vorbește despre *credințe* este acompaniată de preferința pentru ambiguitate și suspans, pentru surpriză, pentru modul în care sunt comunicate aceste credințe, adică pentru *tehnici*.

În același timp, în paralel cu mișcarea codurilor, *convenții validate*, aprobate de mediul cultural interferează cu altele, *în curs de constituire*, instituite de noile opere.

O dublă determinare definește, deci, actul teatral, din perspectiva convenției: publicul participă la spectacol, receptându-l prin prisma cunoștințelor, deprinderilor, credințelor sale; simultan, opera, exprimând aceste cunoștințe, deprinderi, credințe consolidează și înnoiește, în parte, respectivele convenții.

Teatrul se bazează pe o *strategie globală de comunicare sincretică*, adică pe organizarea paradigmatică a unor elemente

transmite nimic, nici măcar un pic de sens, ci declanșează. Și atunci, dacă nici nu transmite, nici nu are sens, înseamnă că produce informație pe care receptorul trebuie să o descifreze. La fel de greșit. Informația se realizează ca atare la nivelul receptorului, ceea ce înseamnă că *mesajul* este o *construcție a spectatorului* în cadrul procesului de comunicare. Altfel spus, este rezultatul aplicării de coduri diferite asupra aceluiași text, ceea ce înseamnă că vom avea atâtea mesaje și sensuri ale unui spectacol „Hamlet” în funcție de câți spectatori sunt în sală.

Există, totuși, o nuanță în ceea ce privește informația. Receptorul nu a pus monopol pe ea, în timp ce opera nu face decât să emită niște biete semnale, lipsite inițial de semnificație, care stau la cheremul destinatarului. Dacă informația se produce în timpul actului comunicativ, nu trebuie ignorat faptul că și spectacolul este o reacție dialogală la operele precedente din sfera de opere căruia îi aparține, deși de multe ori artistul creează cu impresia că monologhează.

Surpriză și bucuria descoperirii lucrului cunoscut, informația se creează pe terenul pregătit și cald al redundanței, iar surpriza face parte din orizontul de așteptare al receptorului ca o condiție a plăcerii estetice.

Informația dramatică poate apărea la oricare dintre sistemele de semne scenice incluse în procesul comunicării sau la toate, putând fi translatată dintr-un tip de sistem în altul. De pildă, sintagma „se lasă noaptea” poate apărea la nivelul referentului verbal sau poate fi comunicată prin lumină ori, ca în cazul teatrului oriental, prin gest.

Există mai multe nivele de informație, în funcție de gradul de cooperare și curiozitatea receptorului, dar și de semnele-vehicol al semnificației inițiale. „De ce, se întreabă Abraham Moles, mai mergem la teatru să vedem «Hamlet» dacă știm deja piesa?” Pentru că valoarea, calitatea de

interpretativă va apela la operații precum deducții, inducții și abducții pentru a construi semnificația finală, sensul spectacolului.

„Ceea ce teatrul spune prin cuvinte nu e, în fond, foarte important. Ceea ce contează este să dezvăluie relații, să arate totodată suprafața acțiunii și interiorul ei, forțele antagonice care se înfruntă, felul cum acțiunea oscilează între polaritățile ei, căile pe care e efectuată sau e suportată.

A permite spectatorului să descifreze o istorie nu înseamnă a-l face să descopere *adevăratul ei sens*, ci a crea condițiile în care el să-și poată pune singur întrebări asupra sensului. E vorba de a dezvălui nodurile istoriei, punctele în care extremele se întâlnesc. Pentru anumiți spectatori teatrul e esențial tocmai pentru că nu le prezintă soluții, ci noduri“, susține Eugenio Barba în „O canoe de hârtie“.

Trecând peste faptul că Barba folosește același termen (*sens*) pentru două lucruri diferite, antropologul sesizează o problemă importantă legată de „sensul spectacolului“: de fapt, ce e el? Unde e localizat? Îl descoperim, îl negociem cooperând cu textul, îl construim? Trebuie precizat, înainte de orice, că noțiunea de sens este confundată deseori cu cea de semnificație, uzanță întâlnită de la receptarea unei opere de artă („care e sensul pe care vrea să ni-l transmită autorul?“) și până la vorbirea curentă („ascultă cu atenție ca să pricepi sensul cuvintelor mele“). Or, semnificația este concretizată de text, independentă de orice context, pe când sensul este „actul de limbaj ilocutoriu pe care vorbitorul pretinde să-l realizeze cu ajutorul enunțării“, afirmă Oswald Ducrot în „Les lois du discours“. Ceea ce înseamnă că sensul nu se deduce pur și simplu din semnificația unui spectacol, deși, până la un punct, aceasta îl explică și îl prevede. Mai mult, spectacolul, prin natura sa, nu este construit cu intenția *de a transmite* ceva. El nu

aparținând unor sisteme semiotice eterogene. Raportând spectacolul la contextul mediului teatral (convenții ale genului) și la contextul cultural (coduri și convenții preexistente), remarcăm o interferență semnificativă între codurile generale, codurile teatrale și zonele originale ale fiecărei reprezentări, acele punctum, cum ar spune Barthes, prin care spectacolele rămân în memoria publicului.

O tipologie se poate însăși totuși, anume una a codurilor și convențiilor despre care cred că au o puternică influență asupra spectatorului, adică acele reguli care vizează codul formal, pe cel lingvistic, codul gestual și proxemic și codul sistemic.

Voi opta pentru clasificarea devenită clasică a teatrului mimetic versus teatru anti-mimetic, fără a lua în considerare noțiunea recentă de teatru post-dramatic, în care nu cred, cel puțin la nivelul conținutului. Desigur, expresia care face vogă din 1999, lansată de Hans Lehmann, adună spectacolul de teatru de după anii 1960 sub încăpătorea umbrelă a termenului *post-dramatic*. O clasificare absolut corectă, rezonantă cu teoriile despre post-modernitate care se referă, în principal, la mutarea accentului de pe text și cuvânt scris pe imagine, sunet, corp, ceremonial. Nu este prima dată în istorie când textul non-verbal e preferat replicii (pantomimele comedianților interziși de Parlamentul francez la 1700 sunt doar un exemplu), când prezentul continuu ia locul suspansului și acțiunii cronologice (ca în spectacolele misteriale), nici nu este o premieră întoarcerea la ceremonial cu accent pe estetismul procesiunilor, al mișcărilor și nu pe funcția lor ritualică (în Spania renașcentistă existau autos sacramentales cu procesiuni de acest gen care gardau ca două coperte spectacolele). În ceea ce privește timpul reprezentației, devenit un fel de T0, referință la care se raportează toate duratele, inclusiv timpul biologic, e mult de discutat. Adevărat lucru, poate că niciodată ca în ultimii 40 de ani, toate aceste convenții și coduri nu au interferat concomitent, însă nu cred că avem de-a face,

deocamdată, cu o schimbare profundă la un nivel referențial, așa cum teatrul epic a marcat schimbarea direcției fixată de sute de ani de Aristotel. Și chiar și aici ne putem lansa în demonstrații de genul Brecht este teatru clasic dar cu semn schimbat, un fel de mimesis întors a cărui marcă este ex-centricitatea, o modificare a ordinii (syn-taxis înseamnă „cu ordine”), dar nu e cazul acum. Important de observat mi se pare faptul că din combinația codurilor și convențiilor enumerate mai jos se nasc și formele de teatru contemporane, cu toate caracteristicile observate de domnul Lehmann.

Codul formal însumează **convenții ale universului referențial**, respectiv principiul *mimetic* și *anti-mimetic*. Exemple menite să fixeze cei doi poli sunt teatrul iluzionist de estetică naturalistă și teatrul epic sau, dacă este să apelăm la colecția de opere post-dramatice, spectacole semnate Lev Dodin versus o parte din dramaturgia lui Beckett, unele happeninguri, teatru dans sau spectacole care își au rădăcinile estetice în teoria lui Artaud.

Convenții ale limbajului (cod lingvistic) însumează *reguli semantice* și *pragmatice* care aparțin sistemului limbii și determină anumite coduri teatrale, precum impostăția, declamația, tipul de dialog în teatrul absurdului. Declamația de pildă este cerută de reguli de construcție ale anumitor monologuri din teatrul istoric. În anul 2000, retorica din glăsuirea lui Ștefan cel Mare, personajul lui Delavrancea, nu mai poate urma școala de rostire a lui George Vrăca, dar nici nu poate fi spus monologul lui Ștefan fumând, la un pahar, ghemuit pe scaun într-un club. De fapt, este posibil, dar nu mai vorbim despre „Apus de soare”, ci despre o citare parodică a personajului.

Știu cu toții că așa-numita naturalețe scenică este semn al mimesului și nu al imitației fotografice a vieții, că rostirea pare ca în viață, dar nu este deloc așa, ci e reală în contextul codului lingvistic al respectivei lumi ficționale. A înțelege natura convențiilor de limbaj este semnul verosimilității, adică a valabilității universului

care așteaptă *ființarea*. Această așteptare face parte din mecanismul său generativ; intuiește, presupune, prevede mișcările celuilalt, ale spectatorului. E un proiect, o stratagemă care proiectează reacțiile, mișcările adversarului, ale celui cu care va veni în contact. Suma acestor mișcări, ca și a relațiilor dintre reacțiile destinatarului și ceea ce le produce, dinamica mișcărilor și a efectelor alcătuiesc cooperarea textuală.

Spectatorul, în timpul receptării, apelează la o succesiune de opțiuni interpretative, în funcție de decodaj, de însușirile sale individuale (gust, temperament, cultură), de reacțiile celorlalți din sală etc.

El optează și, totodată, oscilează în funcție de strategiile textului care vizează imaginația acestuia în funcție de anumite limite ale interpretării. Un exemplu în acest sens este schematismul care invită sau provoacă receptorul să completeze *spațiile goale*. Înțeleg prin spațiile goale acele lucruri care sunt nespuse, dar presupuse (nu în mod obligatoriu, precum incluziunile semiotice, ci trimit la alt tip de cooperare textuală) și sunt create cu intenția ca receptorul să le umple cu sens. Obiectul în teatru implică o activitate semnificantă de tip iconic, dar, cu toate că este dat, arătat, trimite la altceva. El ascunde o lume, o poveste care cere din partea spectatorului o activitate de tip simbolic. De aici, conjuncția a două tipuri de schematism în teatru: cel din textul scris verbalizat de către actor și cel conținut de imaginile scenice. Unul presupune o activitate de cooperare care vizează urechea (cuvinte, zgomote, muzică transmise prin auz), iar altul ochiul. În primul caz, receptorul va umple, va completa cu imaginație un schelet alcătuit pe baza unor reprezentări mai mult sau mai puțin abstracte. În cel de-al doilea, va dezasambla, va desface, va analiza și apoi va umple spațiile goale cu sens, adică va parcurge drumul invers, de la concret la abstract. Cu alte cuvinte, în activitatea sa

a lucrurilor deja spuse. Acțiunea de presiune asupra previziunilor nu va reduce libertatea receptorului care va face ipoteze, va elabora un scenariu și se va întoarce în text.

Plurisensul unui termen, relațiile între corpul actorului, lumină, muzică, între ceea ce se vede și ceea ce se presupune, imaginea scenică și ale sale spații albe împreună cu procedeele de feed-back și cele gestuale, lingvistice etc. ale actorului alcătuiesc împreună comunicarea teatrală. Altfel spus, o activitatea semiotică largă în care mai multe sisteme de semne (incluzându-l aici și pe cel al destinatarului) se *completează reciproc*.

Spectacolul nu este un mesaj într-o sticlă, nici măcar materialul din care e alcătuit nu este inert, ci suferă pe alocuri accentuări sau diminuări, elongatii sau constrângeri, ajustări în funcție de cooperarea cu destinatarul. Mai mult, așa cum spectacolul completează trăirea estetică a receptorului, îi activează, îi reduce, îi lărgeste enciclopedia, așa și destinatarul completează spectacolul prin construcțiile de sens, fie ele parțiale sau deviate, eronate sau conforme intenționalității textului.

Spectacolele aparținând teatrului mort despre care vorbește Peter Brook sunt, de fapt, acele forme care refuză calitatea esențială de *proiect*, de *ipoteză*, de *incomplet*. Ele sunt date, oferite spre a fi văzute, iar nu privite. Viața unui spectacol începe după premieră, restul, ceea ce se întâmplă în repetiții, e arheologie și gestație, echivalente cu decuparea unui bloc masiv de marmură dintr-o carieră. Din (ne)fericire, forma finală rezultată în urma acțiunii asupra acestui bloc nu aparține artistului, ci spectatorului. Artistul i-a conturat doar profilul. În final, proiectul său minunat poate fi Venus din Milo sau o doamnă fără mâini care trebuie aruncată într-o debara.

Dacă textul scris este o construcție care așteaptă *actualizarea* prin reprezentare, spectacolul este o construcție

imaginat. Analog, nu poți juca tipul de dialog din teatrul absurdului în manieră absurdă, așa cum deseori se greșește. Pleonasmul omoară textul scenic, consecința unei situații hilare pe care spectatorul o va amenda întotdeauna.

Reguli retorice, constrângeri socio-lingvistice și geo-lingvistice apar în limbajul anumitor comunități regionale sau geografice. **Convenții dialectale** determină o manieră de joc și una de receptare conforme cu ipostaza socială a personajului respectiv. Eroii tragediei antice nu pot vorbi ca și cum ar coborî din tramvai, dacă ținem cont că ei sunt percepuți de către spectatori drept oameni mai presus decât noi. Discursul Ofeliei respectă regulile impuse de text și nu poate semăna cu cel din „Pygmalion”, așa cum Eliza Doolittle nu este privită drept Ofelia nici după transformarea sa într-o lady. Oricât de mare este abaterea la nivelul convențiilor universului referențial, există constrângeri socio-lingvistice, datorită cărora Nora nu îl poate înjura birjărește pe Torwald, nici Mackie Șiș nu poate monologa precum Hamlet, că nu îl crede nimeni. Aceste reguli stau alături cu altele de factură geo-lingvistică, împreună alcătuind o importantă parte din biografia personajelor. Limbajul anumitor comunități regionale devin semne care orientează decodajul, precum dialectul venețian al măștii Pantalone care trimite la originea sa, la îndeletnicirea preferată de locuitori (negustoria), dar și la unele date des întâlnite la un mercatore al epocii (bogația și zgârcenia).

Convenții care vizează codul gestual și proxemic. Există convenții care aparțin kinezicii și impun gestulitatea în termeni de tip, caracter. Interpretarea lui Peter Lorre, unul din actorii preferați de Brecht, ilustra diferența dintre actul spunerii și ceea ce e rostit, dintre actori și rolul său. Această separare gestică este una din trăsăturile gestus-ului brechtian. În „Un om=un om”, pentru a exprima frica de iminenta execuție, Lorre se întorcea cu spatele la public, își pudra fața, apoi se întorcea spre sală cu fața albă de frică. Acest gest, prin care se urmărea

separarea evidentă dintre personajul înfricoșat și actorul care indică spaima, pune accentul pe natura fictivă, convențională a caracterului. Datorită unor convenții clasicizate există gesturi care s-au tipicizat, au devenit semne ale unor personaje și pot fi citate ca atare. Un braț întins cu un craniu în mână este icon pentru Hamlet, un cocoșat șchiopătând poate trimite la Richard III sau la Quasimodo.

Codul proxemic vizează *convenții spațiale ale relațiilor interpersonale și ale persoanelor cu spațiul* (actor-actor, actor-spectator, actor-decor, spectator-aparat scenic). În „Victor sau Copiii la putere”, regizorul Gelu Colceag a distribuit în rolurile titulare, ale celor doi puști, actori trecuți de 40 de ani, înalți și destul de masivi. Părinții lor în schimb, erau jucați de actori mai tineri, mai scunzi, mai plăpânzi. Gândit în direcția suprarrealistă a lui Roger Vitrac, spectacolul era construit în jurul unor momente hilare, plecând de la încălcarea sau, dimpotrivă, respectarea convențiilor de comportament interpersonal. Gândiți-vă numai cum tatăl se străduiește să-și țină pe genunchi fiul de nouă anișori care este de două ori mai mare decât părintele său; simplu, îl ia Victor în brațe. Regizorul a provocat actorii la un efort de concentrare asupra mișcărilor corpului, interacționând cu celelalte personaje și cu spațiul, astfel încât să se creeze senzația de absolută normalitate în consonanță cu legile acelei lumi.

Podul din Kabuki care prelungește scena în sală, folosit astăzi destul de des în teatrul european, stabilește o relație cu spectatorii care merge până la ignorarea spațiului intim și interacțiunea fizică.

Relația actorului cu decorul este construită cu minuțiozitate în repetiții și ea vizează integrarea corpului în spațiul scenic, altfel spus, a părea firesc oricât de complicat e decorul și oricât de mare este efortul fizic de folosire a mecanismului scenografic, precum jocul Ofeliei Popii în Mephisto, în „Faustul” lui Silviu Purcărete. Personajul trebuia să creeze iluzia că este peste tot, că poate apărea de oriunde,

în fața materialității masive a întâmplării învingătoare sunt ambele prevăzute de structura tipului de text (o farsă în care pistolul nu ia foc, iar protagonistul, în culmea furiei și a hazului sălii, strigă: „poc!”).

Previziunea presupune, astfel, o dublă mișcare: pe de o parte, ia în considerare toate posibilitățile în mod *obiectiv* recognoscibil ca admise (îl nimerește sau nu Vanea pe Serebreakov; se răzgândește; nu ia foc pistolul; e întrerupt de cineva etc.). Totodată, previziunea ia în considerare *subiectiv* anumite posibilități; se prefigurează ceea ce lectorul va socoti ca fiind cea mai bună mișcare în funcție de speculații subiective (Serebreakov, cel bolnav de gută, smulge pistolul ca un James Bond și îl face KO pe Vanea).

Una peste alta, la sfârșit, spectatorul va fi fericit să afle ori că eroii vor trăi fericiți până la adânci bătrâneți, ori că previziunile sale au fost total greșite și că autorul s-a dovedit a fi diabolic de surprinzător.

Diferența dintre previziune și anticipare constă în faptul că, în primul caz, textul generează așteptare, iar receptorul cooperează prin tatonări. Procedul are natura tensiunii, a pariului, a abducției. În schimb, *anticiparea* actualizează structurile discursive, are natura siguranței, a inducției, iar lectorul nu așteaptă, e stimulat să înțeleagă ceva, în virtutea enciclopediei sale. De exemplu, atunci când un personaj duce mâna spre pistol, faptul că spun „se pregătește să tragă” constituie o anticipare; în cine va trage și dacă va trage sunt previziuni, adică scenarii posibile.

Previziunile sunt *ieșiri din text* pentru a face pariuri de tipul „de obicei”, „așa cum am mai văzut la teatru”, „cum știu din experiența mea”, „psihologic vorbind...”. Aceste ieșiri din text și reveniri sunt mișcări prin care receptorul se sustrage tiraniei textului, se rupe de fascinația pe care o exercită asupra sa pentru a alege un anume drum, de obicei cărarea cunoscută

este determinat să *prevadă* care va fi aceasta și în ce direcție se va îndrepta acțiunea. El va identifica probabilitățile, iar *previziunile* nu vor fi făcute arbitrar, ci în funcție de ipoteza fabulei pe care și-a construit-o, ținând cont de logica lumii ficționale care îi este înfățișată.

Desfășurarea ulterioară a acțiunii va confirma sau infirma anticipările, iar la final destinatarul va vedea dacă textul i-a confirmat sau nu previziunile, lămurindu-și acum nu numai ultima anticipare, ci și cele trecute și dându-și verdictul asupra capacității sale interpretative.

În elaborarea previziunilor, receptorul ia o atitudine propozițională (crede, dorește, urează, speră, face scenarii) privitoare la modul în care se vor desfășura lucrurile, configurează un posibil curs al evenimentelor sau o posibilă stare de lucruri, face ipoteze cu privire la structurile de lumi. Răspunsul spectacolului la previziunile făcute pe parcurs, până la denodarea finală, depinde și de introducerea unor *semnale de suspans*, de care textul se folosește sau pe care și le promovează spectatorul însuși. Acestea pot consta într-o amânare: fie semnalează starea de așteptare a personajului, deseori explicită, care coincide cu cea a spectatorului, fie semnalele de suspans sunt date de diviziunea în acte sau părți ale spectacolului, iar sfârșitul actului sau a primei părți coincide cu situația de disjuncție, fie fabula, pe măsură ce avansează în episoade, introduce o perioadă de timp destul de lungă între întrebare, nu întotdeauna implicită, și răspuns.

„Să intri în starea de așteptare înseamnă să faci previziuni“, spune semioticianul de la Bologna. Jocul previziunilor cu care se încarcă starea de așteptare implică fantezii optative, posibile pentru că sunt prevăzute de structura textului, ori a tipului de text (comedie, dramă). De pildă, alergarea cu pistolul de la sfârșitul actului al III-lea din „Unchiul Vanea“ și previziunea nesatisfăcută a spectatorului

din trape, colțuri, dulapuri, de sus, de sub pământ și că poate dispărea la fel.

Giorgio Strehler, într-una din montările după „Slugă la doi stăpâni“, a integrat culisele în spectacol, exploatând la maximum dicționarul comediei dell'arte. Spectatorul vedea două spectacole, scena și ce se întâmpla în afara ei. Reconstituirea unei trupe de commedia dell'arte părea a fi un fenomen viu, nu era o simplă restituire și recompu-nere muzeală a fărâmelor de istorie păstrate. Actorii jucau și ei un dublu rol: al măștii pe scenă și în afara ei. Strehler nu a vrut o rememorare, ci o invocare a actorului total, a eticii acelor oameni pentru care a juca nu era profesie, ci mod de existență. Regizorul învia comedianții al căror nume se confunda cu masca și care o viață întreagă făceau un singur lucru: commedia dell'arte. Oameni care intrau în mormânt împreună cu masca lor, care treceau din copilărie și până la sfârșit prin două-trei tipuri sperând să ajungă Arlecchino. În sală, asistând la „Slugă la doi stăpâni“, publicul vedea un spectacol de teatru și unul despre teatru.

Regizorii acordă o mare importanță *proximicii* atunci când construiesc relațiile dintre spectatori și scenă, fie măbind distanța, fie micșorând-o. J. Grotowski în „Faust“ dorea ca publicul să stea la o masă lungă, lângă actori și ceilalți spectatori, ori față în față cu aceștia. Efectul era foarte puternic, erai implicat vrând-nevrând în poveste, fapt speculat și de Silviu Purcărete în montarea sa. Participarea ta, în spatele scenei, la noaptea Walpurgiei, apoi revenirea în sală – drumul acesta doar, fără a mai pune la socoteală restul spectacolului – făcea să simți că ești la fel ca Faust, măcar și prin faptul că ai fost de față când s-a întâmplat totul și ai girat prin prezența ta, ai consimțit să fie sedusă Margareta, ai asistat la petrecerea îngrozitoare a vrăjitoarelor și la cum Mephisto scuipă fulgi de înger.

Codul sistemic (convenții ale spațiului) însumează coduri topologice, convenții legate de costum, de decor.

Opoziția închis-deschis funcționează în mai multe niveluri ale codului. O dată la cel care vizează spațiul fizic, al convențiilor legate de arhitectură, ca în cazul scenei italiene versus scena elisabetană. Apoi, antonimia se mută la etajul ficțional și viază în funcție de convenții al căror referent nu este, în mod necesar, vizibil. Închiderea sau deschiderea activează aici imaginația artiștilor și a spectatorilor deopotrivă, obligă la relaționarea unor selecții circumstanțiale datoare și să inoveze unele convenții. Temnița în care este închis Marchizul de Sade devine lumea întreagă prin memoriile sale în piesa lui Doug Wright. Pe când întâmplările din perioade și spații diferite din „Crimă și pedeapsă” se petrec în găoacea minții lui Raskolnikov, strânse puternic în menghina vinovăției. Cel puțin așa vede spațiul ficțional Yuriy Kordonskiy, în montarea sa de la Teatrul Bulandra, unde spectatorii asistau, poziționați pe trei laturi ale scenei, la o veritabilă lecție de anatomie: disecția conștiinței unui criminal, *raskolnâi na tri*, împărțirea în trei voci distincte, în trei persoane diferite jucate de trei actori înghesuți în cutiuța înnebunitor de albă a creierului.

La Ibsen, chiar dacă marea și cețurile nesfârșite ale nordului sunt prezente mereu, obsesiv, le vezi parcă aici, din spatele ferestrei, deschiderea lor indică închiderea spațiului acțiunii. Întindere, libertate versus claustrare, reținere, teroare comportamentală, interdicție. Plecarea pe mare e sinonimă cu evadarea, venirea e condamnarea la închisoarea comună. Nostalgia călătoriei, fuga pe mare, aventura în necunoscut bănuie nopțile personajelor precum caii albi prin Rosmersholm, dar care dispar ca un abur cu fiecare complicație a intrigii. No exit. Un spațiu cu atât mai închis cu cât ușa e descuiată și se zăresc corăbii plecând din port, spre deosebire de zidurile înalte din casa Bernardei Alba. Chiar dacă în textul lui Lorca închiderea pare etanșă, pentru totdeauna, personajele aduc în spațiul scenic exteriorul interzis vederii, invocat în fiecare mișcare sau replică. Evadarea și scăparea din închisoarea mamei sunt așteptate,

4. Îmi place, nu-mi place...

*Ți-am dăruit o oglindă și o mască de aur; iată cel de
al treilea dar, care va fi și cel din urmă.
Îi puse în mână un pumnal.* (J.L. Borges)

Spectatorul, ca principiu activ al actului teatral, face parte din cadrul generativ al spectacolului însuși, este a priori prezent pasiv în procesul de producție. În timpul reprezentației el devine agent activ prin înțelegerea, emoțiile, feed-back-ul său, care fac de asemenea parte din procesul desfășurării spectacolului. Un tablou este un tablou și fără nici un privitor. Un spectacol de teatru nu s-a jucat niciodată fără public, cele două părți influențându-se reciproc (fiecare spectacol își are publicul său și invers). Dar „opera este deschisă prin închiderea ei” (Umberto Eco), adică stimulează lectura și, în același timp, organizează ordinea interpretărilor. Astfel, actul receptării presupune o activitate de cooperare cu textul spectacolului ceea ce înseamnă o intervenție liberă din partea destinatarului în limitele impuse de operă: el va extrage din text ceea ce acesta nu spune, dar presupune, promite, implică, va umple spațiile goale, în fine, va pune în legătură acele elemente din text până la țesătura intertextualității finale, care arată ca o expoziție vie, în progress în care spectacolul se va contopi alături de celelalte evenimente.

Cooperarea interpretativă are loc *în timp*, subliniază Eco, altfel spus spectatorul actualizează porțiuni succesive din textul scenic al spectacolului pe cale de a se face.

Când vede și recunoaște o acțiune care poate produce o schimbare în starea lumii ficționale, spectatorul

care, crede el, nu constituie o condiție în interpretarea ulterioară. De pildă, din întregul song despre Mackie-Șiș pe care l-am citat mai înainte, spectatorul poate selecta din primele strofe următorul enunț: „Mackie ucide atunci când are nevoie de bani“. De asemenea, mai multe elemente pot fi înlocuite de unul singur, adică receptorul generalizează: vede pe scena prologului „Operei de trei parale“ curve, cerșetori, hoți, un cântăreț ambulant și rezumă: „o lume de la marginea societății“. Și, totodată, destinatarul poate integra un set de informații parțiale într-o unitate informativă de ordin totalizator, adică va construi pe baza selecțiilor făcute. El știe la ce spectacol a venit, ascultă textul prologului, vede ce se întâmplă pe scenă, studiază costumele, decorul, aude numele englezești ale personajelor și spune: „acțiunea se petrece în Soho“.

3. reconstrucția sau, mai bine spus, construcția sensului, de care ne vom ocupa în capitolul următor.

O precizare: percepția, decodarea, comprehensiunea și construcția sensului nu alcătuiesc o operație în patru timpi. Receptarea, prin natura sa, implică perceperea simultană a unor secvențe de text și lectura concomitentă a unor fragmente care necesită, după caz, inducții, recunoașteri, recodificări. Durata spectatorului lucrând la sens, în plină desfătare estetică, este încă o dată o experiență fascinantă măcar și pentru faptul că neagă acel „Alea iacta est“ care se clatină deasupra noastră în orice zi. Acum el se poate învârti în spirala lui Apeiron până amețește. Fără grijă: nu va încremeni în prezentul continuu al unui uroboros, nici în clipa dilatată a captivului în labirint. Înzestrat cu atributele lui Hermes, spectatorul meu poate fi și cârțiță, și vultur, fără a cădea în inerția vreunei ipostaze. Una dintre formulele magice de spectator este *cooperarea interpretativă*.

previzibile, promise, în ciuda finalului tragic. Dorința împinge la acțiune, nostalgia la repliere.

În aceeași categorie a codului sistemic se înscriu și *subcodurile scenografice*. Convențiile legate de *decor* alcătuiesc o foarte bună ilustrare a istoriei teatrului, ca montările din teatru realist axate pe iconismul semnelor, cele din teatrul expresionist interesate de simbolic etc. În ceea ce privește *costumul*, vreau să mă opresc asupra unui singur aspect, rezistând ispitei de a mă aventura pe cărările trecutului său. Din nou apelez la o dihotomie, anume cea care vizează intenționalitatea estetică a costumului de a fi citit ca semn al personajului sau nu. În acest din urmă caz, veșmintele sunt ori simplu *index* al hainelor epocii, bibliografie princeps despre moda vremii, precum în teatrul lui Beaumarchais, în cel elisabetan sau în cazul dramei burgheze, ori *icon* al biografiei actorului sau a trupei. Mai de mult, o domnișoară cu rochie din material scump tăiată după croiala pariziană, cu multe bijuterii (natural, veritabile!) spunea aproape totul despre viața ei personală; nu știu ce conta mai mult: patosul pus în jocul Annei Karenina, al Violetei Valery sau numele amantului? Istoria spune că talentul a contat întotdeauna.

Atunci, însă, când haina este creată cu intenție estetic-comunicativă și ia înfățișarea superioară a semnului – aceea de *simbol* – avem de-a face cu adevăratul costum de teatru. Nu contează dacă este o îmbrăcăminte absolut neutră, ca echipamentul de mișcare al actorilor, o haină peticită ca aceea a măștii Arlecchino sau e un fel de conservă supradimensionată, ceva între proteză și platoșă, precum costumul lui Ștefan Iordache din „Richard de Gloucester“ (scenografia Adriana Leonescu). Oricare ar fi, așteaptă interpretarea spectatorului și astfel semnificația în raport cu biografia personajului, cu nodurile intrigii sau cu o eventuală cheie de lectură a artiștilor, așa cum indicau costumele din „Tartuffe“ de la Théâtre du Soleil, pe care Ariane Mnouchkine

le dorise indici ai portului islamic și primitiv african, ca semne ale bigotismului și conservatismului.

În fine, o ultimă categorie, cea a convențiilor de *machiaj* și *mască*, întregeste imaginea costumului în ipostaza sa cea mai puternic simbolică. La origine, un *index* (în comedie, în cortegiile populare și cvasidramatice din carnavali) sau un *indice* ca în tragedia greacă, masca are un dublu caracter: estetic și funcțional. Rolul său era de a ajuta spectatorul să recunoască rapid un tip sau un caracter, iar pe acest fundal plăcut al redundanței să determine și să întrețină suspansul. Dincolo de artificii tehnice specifice, precum cutiuța de rezonanță din spatele măștii tragice care amplifică vocea tânguitoare a eroului, ea intriga prin ascuns, provoca prin mister. Spectatorul era privat să-și exercite vederea, să stabilească o relație comunicativă cu mimica și ochii actorului, fapt extrem de important în percepție. Astfel era obligat să iscodească, să-și imagineze ce se află dincolo de concretețea imobilă a măștii. Un element aparent banal și despuiat de semnificații ajunge să fie extrem de puternic prin încărcătura de potențialități de sens care se cere explorată. Un simplu stop-cadru pe caracter care ascunde privirii o parte din fizicalitatea transformărilor acestuia, masca se transformă din obiect cu rol indicator în cerberul comorii. Bucata de lemn sau de piele, tușa de culoare de pe obraz își schimbă natura în *simbol*, poate cel mai important nod în urzeala covorului fermecat al spectacolului. O fixitate care devine mobilă, o expresivitate pur teatrală, înlocuind jocul pierdut al fizionomiei, un instrument fascinant și înfricoșător pentru actor, speriat chiar în fața obiectului care constrânge și care se cere îmbibat cu viu. N-o să vedeți niciodată masca unui actor aruncată la întâmplare prin cabină, decât dacă nu a reușit să o stăpânească.

Marcello Moretti, celebrul Arlecchino al lui Strehler, arăta, după ce-și scotea masca la aplauze, obosit, luminos, ușor rătăcit, ca un copil speriat și rușinat de tot ceea ce făcuse. Și mai dezveliți,

se înghesuie unii în alții pe străduțe înguste, fiecare cu treaba lui, într-o lumină de culoarea mării și într-un aer în care persistă mirosuri dulci, grele combinate cu un iz pestilențial.

Referitor la comprehensiune, orice desfacere analitică și reprezentare sintetică a unui proces complicat riscă să fie simplă contabilizare, așa cum călătoria receptorului e pândită tot timpul de simplificare și reducionism. Dar dacă tot e să fii acuzat de intenții urâte și deșarte de a despica inefabilul și de a calcula emoția, măcar să aibă lumea motive, zic, adică o schemă în plus!

Sunt trei niveluri în acest proces:

1. comprehensiunea la nivelul prim;

a) a recunoaște un enunț ficțional drept unul teatral (scenic), cu regulile (convențiile) sale specifice de producere;

b) a-i sesiza reprezentarea conceptuală: aici receptorul urcă o treaptă spre nivelul mai abstract și mai cuprinzător al conceptului, de unde va coborî uzând de o descriere în termeni echivalenți (trecerea prin genul proxim și diferența specifică; atunci când nu recunoaștem ceva încercăm să deducem din context sau să-i aflăm sinonimele);

c) a pune în relație această reprezentare cu informații de natură complementară și presupozitională. Aceste informații complementare se referă la ceea ce nu este spus, arătat, dar e obligatoriu subînțeles, fiindcă aparține obiectului și nu poate fi separat de el, iar presupuzițiile sunt prezumții cu un grad mai mare de probabilitate, un fel de „incluziuni semiotice” după cum le numește Umberto Eco. Dacă Richard III este vizitat în somn de spectrele celor uciși, *implică* faptul că este vinovat și, *în consecință*, trebuie să plătească.

2. recodificarea pe baza unor selecții. Selectarea și recodificarea au loc parțial involuntar, parțial deliberat, căci acum receptorul face tot mai mult apel la enciclopedia sa. În timpul comprehensiunii, lectorul selectează și suprimă acele însușiri

monolog al lui Richard III cu momentul de criză a lui Macbeth! De fapt, e aici coșmarul oricărui dictator cu mâinile pătate de sânge“. Alt exemplu de decodificare este acela în care avem de-a face cu o *transformare* a semnificației inițiale, aducând o *plusvaloare* intenției („... parcă e Ceaușescu înainte de a fi lichidat. Aceeași spaimă, aceeași vină!“) sau, din contra, *diminuând semnificația finală* („Ia, uite, ce seamănă cu tipu' ăla din Fight Club, când nu mai vrea să omoare!“). Un al treilea caz este cel de *deviere*, când decodificarea este aberantă, iar semnificația pur și simplu utilizată exterior operei: „N-au avut și ei bani de un scaun mai cool? Puteau să-l ia de la Ikea, nu s-ar mai fi chinuit atât amărâțul ăsta cocoșat să stea în vechitura aia de o mie de ani... Și-am zis că mai bine mergeam la un film sau măcar la o comedie, ceva...“.

În ceea ce privește decodarea aberantă, dacă excludem cauzele exterioare trăirii estetice, precum deficitarea percepției a stimulilor fizici (nu pot să văd ceea ce se întâmplă pe scenă pentru că e înghesuială, stau în picioare și în fața mea sunt trei tipi de doi metri și cinci doamne cu pălărie), putem vorbi despre „inadecvarea opțiunilor de cod“. Exemplul lui Eco, din „Tratat de semiotică generală“ e, totuși, dus în extremis: sintagma „i vitelli romani sono belli“ înseamnă în italiană „vițeii romani sunt frumoși“, iar în latină – „mergi Vitellius în sunetul de război al zeului roman“. Așa că nu cred că fanul „Tezaurului folcloric“, catapultat la „Pilafuri și parfum de măgar“ după „O mie și una de nopți“ în regia lui Silviu Purcărete, va înțelege când este invitat pe scenă, la final, să se înfrupte din pilaful cu legume, că a venit la teatru ca să ia masa în oraș, chiar dacă domnișoara de sub plapuma de pilaf este apetisantă. Și chiar dacă nu a citit textul, și nici nu a fost vreodată în vreo țară arabă ca să vadă cum se mișcă oamenii de acolo, dacă are o cât de mică disponibilitate receptivă, va crede pe cuvânt că, în lumea lui Purcărete, sunt vreo șase, șapte planuri, că oamenii

spectatorii priveau mirați și lacomi fața celui care se jucase cu ei atât de bine, timp de două ceasuri; aplauzele se transformau în urale, poate cel mai frumos moment când teatrul își arată statutul său de spațiu unde înfrângerea nu e o rușine, ci o bucurie.

Folosirea îndelungată a anumitor procedee sau sintagme situate în interiorul textului teatral duce la perceperea spontană și recunoașterea lor imediată drept *convenții* (de pildă, stingerea luminii în sală și sunetul gongului care anunță începerea spectacolului). Acest fapt constituie un avantaj al comunicării teatrale: pe de o parte, spectatorul se delectează în urma acestei recunoașteri procedând la investigarea semnificației operei care se insinuează prin codurile emise; pe de alta, textul teatral poate strecura informație estetică tocmai folosindu-se de codurile existente ca norme. *Informația estetică* fiind o cantitate de noutate, ea nu poate fi percepută de destinatar decât pe *terenul pregătit al redundanței*. Altfel, ea nu există, nu este percepută ca mesaj. Mai mult, o cantitate prea mare de informație duce la respingerea operei. Dacă artistul depășește prea mult orizontul de înțelegere al publicului, dacă nu știe exact dozajul de nou și cunoscut, riscă să-i fie privită opera precum cămila de ardelean: „No, așa ceva nu există!“. Cu alte cuvinte, artistul încalcă parțial vechile coduri, folosindu-se de anumite cadre convenționale prin care spectacolul ne impune propriile sale criterii de evaluare.

Prin aceste încălcări parțiale la nivelul codurilor se realizează o ambiguitate a semnificațiilor, care este marca pluralității operei de artă. Procedând astfel, artistul îmbogățește și sărăcește totodată câmpul de energii semantice al obiectului estetic, opțiunea sa interpretativă fiind *concomitent parțială și intensificatoare*. Destinatarul spectacolului, de asemenea, va opera decodări simultan amplificatoare și reductive, centrate pe codurile sale de lectură, determinate de comunitatea culturală căreia îi aparține.

În orice arie geo-culturală sau epocă publicul, ca și specialiștii, delimitează teritoriul artei în conformitate cu o seamă

de deprinderi, așteptări, norme. Aceste convenții și coduri sunt fatalmente condiționate istoric, deci părtinitoare. De la romantism încoace, mai ales astăzi, ele sunt relativ depășite de desfășurarea vieții artistice, mereu în schimbare, mereu îmbogățite de noi creații. Abaterile de la normă nu mai sunt fenomene semiotice marginale (precum „Cidul” lui Corneille ori premiera cu „Hernani” de Hugo care au provocat o întreagă dispută la nivelul vieții artistice), ci devin esențiale pentru statutul limbajului teatral. Avangardele, care s-au detașat prin activitatea estetic-intențională a încălcării oricăror convenții pare exemplul în extremis, însă metamorfoza regulilor din modernism nu este decât începutul unei avalanșe a schimbărilor, până la orizontalizare totală și metisare maximă. Astăzi, scena funcționează tocmai în virtutea unor *încălcări parțiale și la toate nivelurile* ale convențiilor. Uneori, decapitarea clasicului, negarea tradiționalului, incendiarea muzeului sunt acceptate, înțelese, așteptate și creditate de către destinatar. Atunci actul artistic revoluționar devine *legitim*, adică se instituie o nouă convenție artistică. Ea va fi recunoscută de epocă și validată de timp doar dacă va rămâne *funcțională* în urma unor utilizări repetate, adică dacă se va înscrie în limitele unor criterii de valoare.

Abaterea de la codurile prestabilite se manifestă ca o *lărgire a selecțiilor contextuale* socialmente recunoscute ca legitime. Codurile anumitor spectacole ale lui Silviu Purcărete nu doar încalcă reguli mai vechi, ci modul lor de instituire este imperativ, ca acela al basmului: dacă nu crezi că puricele se potcovea cu 99 ocale de fier, n-ai ce căuta în poveste. În universul ficțional al lui Silviu Purcărete zeii par de carton, stau la mese de sticlă transparentă sorbind ambrozie din cupe și picotind; indiferenți și aroganți, obosiți de nemurire, ei joacă domino cu destinele pământenilor („Danaidele”). Afrodita căreia i se închina Fedra este grasă, bătrână ridicolă și fără chip, iar protectoarea lui Hypolit – Artemis – este înfățișată ca o mumie egipteană ce traversează hieratic scena („Phaedra”). Concepția statomicită conform căreia corul este vocea

și a capacității sale de a descifra, *să construiască semnificația finală a spectacolului*.

Dar pentru că niciodată aproape semnificația intențională a textului teatral nu este la fel cu cea finală (poate în cazul receptorului ideal al autorului), trebuie să vedem în ce fel se poate produce decodajul și comprehensiunea. Și asta pentru că spectatorul nu e doar un martor.

Înțeleg prin decodificare baza procesului de înțelegere, în urma căreia se va concretiza semnificația finală (și se va construi sensul). Este o etapă a receptării care poate fi întâlnită pe tot parcursul procesului, uneori declanșându-l: o decodificare parțială a unui număr de semne poate face privirea receptorului să poposească asupra unei inferențe și asta să declanșeze emoția estetică, participarea. Decodificarea și comprehensiunea se stimulează reciproc.

Fundamentală în procesul comunicării, decodificarea este operația prin care receptorul recunoaște semnele, le „traduce” prin propriile coduri și le assemblează.

Ea este o mișcare în trei timpi:

1. Recunoașterea: ca un fel de nivel literal al operației asupra textului, când decodificarea are un caracter pur denotativ; sunt recunoscute semnele: haină lungă și roșie, lumină albastră, corpul unui actor, cuvinte, scaun cu spătar înalt.

2. Nivelul aplicării codurilor din enciclopedie; are un caracter quasi-precis: actorul joacă un personaj, haina aceasta este o mantie, e spre seară, suntem într-un spațiu cu un tron

3. Nivelul asocierii semnelor, construcția și opțiunea interpretativă: caracterul ei e incert, astfel că trebuie verificată prin adăugarea de noi decodificări și asocierea lor într-o construcție mai mare; aici începe comprehensiunea: un rege vorbește într-o seară în sala tronului.

Decodificarea spectatorului poate *amplifica* intenția operei și o poate îmbogăți: „Fantastic, ce seamănă acest

Kordonskiy, apa era un spațiu gol delimitat de „mal” – niște scânduri deasupra nivelului scenei. Nici un cod cultural nu a stabilit vreodată faptul că pânza sau spațiul gol semnifică apa. Cu toate acestea, toți spectatorii au înțeles, odată stabilit prin convenție teatrală că pânza sau spațiul gol sunt apă, iar personajele chiar „jucau” apa: înotau, pescuiau, se udau. Deci pânza sau spațiul delimitat, ca semnificanți, erau definiți prin expresia utilitară a mărcilor semantice specifice apei (udă, are pește, te deplasezi înotând sau cu barca). Codul a fost instituit ad-hoc și înțeles de toată lumea, cu obligativitatea coerenței: pânza și golul au semnatificat până la sfârșit apă.

J. Grotowski, după câteva experimente prin care dorea să provoace spectatorul la colaborare atrăgându-l în acțiunea spectacolului, ajunge la concluzia că atunci când se dorește ca spectatorul să participe „trebuie ținut deoparte de actori, invers de ceea ce s-ar putea crede în aparență. (...) Vocația spectatorului este de a fi observator, dar mai presus de toate de a fi martor. Iar martor nu poate fi acela care își bagă nasul peste tot, care se căznește să fie cât mai aproape cu putință, ba chiar să se amestece în jocul actorilor. Martorul stă deoparte, nu ține să intervină, vrea să fie conștient, să privească ce se întâmplă de la început până la sfârșit și să păstreze în minte tot ce-a văzut...”¹⁵. Nu cred că publicul își băga nasul în jocul actorilor uitând să fie martor sau măcar observator în „Kordian”, în care sala teatrului era transformată într-o sală de spital de neurologie unde și actorii, și spectatorii erau considerați bolnavi și erau tratați de „marea boală a unei epoci”. Însă aici important e că regizorul și teoreticianul polonez observă rolul *unic* și esențial al spectatorului în spectacol. El și numai el este dator să *decodifice*, să înțeleagă și, pe baza opțiunilor interpretative

¹⁵ J. Grotowski, „Teatru și ritual”, în *Dialogul neîntrerupt al teatrului în sec. XX*, Ed. Minerva, București, 1973, pag. 338.

cetății, reprezentantul polisului este actualizată de regizor, adaptată după chipul contemporanului său. Altfel spus, printr-o lectură amplificatoare, Purcărete lărgeste selecția contextuală a noțiunii: corul din „Phaedra” se compune din bătrâni curioși, bârfitori și zaharisiți, indivizi aparținând unei singure identități (uniforma zilei – costum, trench și pălărie – indică standardizarea, orizontalizarea și aplatizarea personalităților până la transformarea individului într-un element al unei mulțimi). În „Danaidele”, Silviu Purcărete respectă convenția aristotelică a alegerii eroului dintre „caractere alese”, oameni mai presus de muritorii decât rând; doar că îi ajustează semnificația, o interpretează încalcând, de fapt, codul: dacă eroii tragici se deosebesc de ființele obișnuite, înseamnă că sunt *altfel*, deci ne-umani. Cele două personaje principale, Danaidele și Egiptenii sunt, de fapt, multiplicarea a două modele în cincizeci de exemplare. Cincizeci de clone feminine care poartă masca unui chip și cincizeci masculine – machiajul unei figuri.

Abatere în extremis, contestare radicală a normelor, originalitatea se manifestă ca intenție de rescriere a regulilor. O operă devine originală atunci când depășește nivelul formal al modalităților, al procedeelelor de construcție și atentează la elementul definitoriu pentru acel tip de text artistic, la *funcția sa dominantă*.

Tensiunea originalitate – radiție la nivelul de adâncime al textului generează un conflict vizând însăși natura limbajului teatral, a invariantelor sale. Acest conflict se poate transforma în experiment steril sau în inovație, în funcție de îmbogățirea sau depozedarea limbajului de specificitatea sa.

Cazul capodoperei evidențiază, în ultimă instanță, încălcarea radicală a codurilor la toate nivelurile și, prin aceasta, caracterul novator al limbii culturale: chiar dacă modul de impunere a convențiilor este autoritar (au pretenția de unicitate, de exclusivitate), valoarea lor va fi legitimată de persistența în conștiința culturală a societății.

Intermezzo comico-tragic

Anul trecut (august 1822) soldatul care era de gardă în teatrul Baltimore, văzându-l pe Othello care în actul V urma să o omoare pe Desdemona, strigă: „N-o să se poată spune vreodată că în prezența mea un negru ticălos a omorât o femeie albă”. În aceeași clipă, soldatul trase un foc de armă și îl nimeri în braț pe actorul care-l juca pe Othello. Aproape în fiecare an, ziarele relatează fapte asemănătoare. Ei bine, acest soldat trăia iluzia, credea adevărată acțiunea care se petrecea pe scenă.

(Stendhal, „Racine et Shakespeare“)

suferi de neajunsul de a fi alcătuit dintr-o multitudine de coduri (vizual, muzical, proxemic), autoarea reducând esența teatralității la un cod ce stabilește o relație de echivalență între semnele textuale și cele ale reprezentației. Această echivalență nu este însă dezvoltată, putând naște întrebări de genul: dacă aceasta este *esența* codului teatral, ce se întâmplă în cazul pantomimei, teatrului-dans, sau cum se explică acele spectacole vizionate într-o limbă străină, cu text necunoscut, unde spectatori entuziaști au afirmat cel puțin că au înțeles, evident, datorită semnelor nonverbale, care probabil traduceau suficient textul?! În acest din urmă caz se pune însă întrebarea, presupunând că spectacolul a fost pe deplin înțeles, ce rost mai are cuvântul? În primul rând pentru calitățile literare, ar spune unii, iar alții ar sublinia că, deși dialog, e important prin funcția sa de didascalie.

Bineînțeles, rolul textului nu se rezumă la cele de mai sus. Dar nici nu poate fi forțat ridicat la rangul de actant necesar *esenței* codului teatral, altfel ar însemna că Robert Wilson nu face teatru.

Concluzia autorilor „Noului dicționar al științelor limbajului”, Oswald Ducrot și Jean-Marie Schaeffer, este că dată fiind multitudinea codurilor ce interacționează în spectacol, e imposibil de delimitat un cod pur teatral, ceea ce face ca cercetările de semiotica teatrului să fie lipsite de un instrument de lucru fundamental.

Cred că acest cod pur teatral ar putea fi cu succes înlocuit de convenția teatrală intersectată cu universul cultural comun emițătorului și receptorului de teatru. În această matrice de receptare pot fi citite diferitele semne teatrale. Semne lingvistice, vizuale, kinezeice, proxemice, muzicale, care devin semne teatrale tocmai prin lectura lor în contextul convenției. În spectacolul „Danaidele” de la Teatrul Național din Craiova, în regia lui Silviu Purcărete, o pânză semnifica marea. În spectacolul „Unchiul Vanea” de la Bulandra în regia lui Yuriy

imensă sau, mai elaborat, ca în spectacolul „Revizorul” al regizorului Tudor Mărăscu, o boltă de biserică întoarsă cu crucea în jos, acest tip de semne pot sublinia, chiar rezuma ideea spectacolului, dar odată descifrate ele nu mai comunică nimic nou și emoționează și mai puțin.

O interpretare prea pe față, o dezvăluire a convenției și univalența semnului răpește spectatorului bucuria propriei interpretări, duce la plictis și la jignirea inteligenței receptorului.

„Se înțelege atunci că există semne ce par mai indicate pentru a exprima corelații abstracte (ca SIMBOLURILE) și altele ce par să aibă o legătură mai directă cu stările lumii, ca INDICII și ICONII, mai direct implicați în actele de menționare a obiectelor”¹⁴. Aceste corelații abstracte exprimate de simboluri sunt mai valoroase în teatru dacă se nasc treptat decât dacă sunt servite ca atare.

În teatru un icon este cu atât mai valoros cu cât poate deveni simbol. O hartă pe peretele biroului unui funcționar reprezintă iconic țara respectivă. Dacă însă fundalul decorului la spectacolul cu piesa „Hamlet” este o hartă uriașă a Danemarcei, Angliei, României ea va deveni un simbol, subsumând acțiunea piesei responsabilității pe care o au personajele de viță nobilă față de țara lor.

Simbolul sau mai degrabă caracterul simbolic – pentru că multe simboluri și-au tocit forța, li s-au uitat originile – are aceeași forță în artă ca și în viața de toate zilele. Poate câteodată forța lui în artă este mai mică, pentru că așteptăm mai mult să le găsim, mai noi, mai bogate, mai emoționante.

În ceea ce privește natura iconică a semnului teatral, Anne Ubersfeld consideră că iconii sunt în teatru semne ce servesc la reprezentarea lucrurilor, sursa mimesisului teatral: actorul este iconul personajului. Cât privește codul, teatrul ar

¹⁴ ibidem, pag. 204-205.

II. OMUL CARE DEVINE SPECTATOR

1. Parterul, lojile și galeria

*Acest adevăr e înțeles de toate spiritele
și numărul lor e mare (V. Hugo)*

La intrarea în sala de spectacol fiecare primește o pereche de sandale înaripate, un caduceu și o pălărie cu boruri largi. Adică e invitat să fie Mesager al artei către oameni prin condiția temporară de spectator. Căci, așa cum actorul este semnul unui personaj și, totodată, omul viu, prezență datorită căreia acest semn intențional devine comunicabil, la fel spectatorul operează cu sine o scindare și o multiplicare, în același timp. El nu mai este omul de pe stradă (și totuși este), el devine spectator, se pune pe sine în această condiție.

Și datorită acestei duble ipostaze a sa, obiectul intențional devine operă. El-spectator împreună cu el-om cu anumite însușiri, cu o anume enciclopedie culturală mediind către el – cel de mâine, purtător al memoriei aceluia spectacol. Adică, el-mesager.

Există un îndemn și o chemare pentru cel care devine spectator. Pe de o parte, este nevoia de asumare a unui rol, adică a unei posturi pe care cineva și-o însușește pentru o acțiune socială, căci prezența la un eveniment teatral implică un anume comportament receptiv. Acceptarea rolului de spectator, cu regulile sale, nu doar că ajută decodajul, este și o condiție esențială a *participării*. Liniștea din timpul spectacolului, atenția, privirea îndreptată spre spațiul de joc, pauza dintre acte (sau absența ei),

aplauzele chiar, toate acestea fac parte din *comportamentul receptiv* în teatru. Desigur, convențiile comportamentale de natură socio-estetică diferă de la o perioadă la alta, de la o instituție la alta și chiar de la o reprezentație la alta; artiștii apelează la aceste convenții tocmai pentru a orienta receptarea. Iar destinatarul spectacolului de teatru se simte *îndemnat* să vină și să-și asume acest rol unic în întreg peisajul social și cultural în care trăiește, unic pentru că presupune cooperarea sa la împlinirea operei.

În același timp, cel care devine spectator este chemat, pe de o parte, de tipul de comunicare din teatru ca artă socială (el, în rol de spectator, interacționează cu scena și cu sala deopotrivă) și, pe de altă parte, de natura specifică a acestei opere de artă. Dacă împlinirea unui spectacol este condiționată de prezența spectatorului, atunci acesta este chemat tocmai de receptarea împreună care se produce chiar în timpul procesului de facere a operei, una depinzând de cealaltă. De aceea comunicarea teatrală stă sub semnul bucuriei; orice individ, ajuns chiar întâmplător într-o sală de spectacole sau venit aici dintr-o mentalitate snoabă, odată prins în capcana teatrului va trăi bucuria rolului de spectator. Participarea și construcția, mai ales când e vorba despre o operă artă, înseamnă satisfacție.

În afară de ceea ce se întâmplă în timpul reprezentației, există și alte elemente care influențează asumarea rolului de spectator. Ele alcătuiesc *prelectura* spectacolului, au caracter social și sunt, în marea lor majoritate, extra-estetice. Succesul unui proiect teatral și ecoul acestui succes orientează opțiunea, de asemenea reclama ca indicator paratextual, începând cu afișul ori, ca acum câteva veacuri, cu actorul comediei dell'arte care chema oamenii din târg la spectacol și terminând cu videoclipul – sunt exemple de elemente prereceptive cu rol în lectură. Apoi, în teatru, poate mai mult ca în alte arte, este importantă aura artistului: vedeta, actorul cunoscut, regizorul confirmat, „piesa lui cutare”, spectacolul premiat, fiecare cu istoria sa sporește interesul

vocea și înfățișarea lui spuneau și ceva despre actor, nu numai despre personaj, valoarea lor comunicativă deci nu este negată, însă natura semnelor este diferită. Și tocmai în această ars combinatoria de conștient, controlabil și involuntar stau carisma unui actor și stilul său.

Mai mult decât simpla opoziție natural – artificial, Ch.S. Pierce propune o trichotomie a funcționării semnului și, respectiv, o tripartită tipologie: icon, index și simbol. În viziunea lui Pierce, iconul seamănă cu obiectul la care trimite (o fotografie a unui om alergând), indexul se află în relație cu acesta (poziția arată că este un sportiv), iar simbolul implică o convenție pe baza căreia relația există (semnul de pe tricou ne spune că a luat o medalie la olimpiada din 2008).

Semioticienii teatrului au operat de cele mai multe ori cu termenii lui Saussure, deși unii dintre ei au analizat semnele teatrale ca iconi și indici. Însă puțini au fost cei care au vorbit despre simbol.

O posibilă explicație a prevalenței pentru terminologia saussuriană poate fi faptul că definiția lui Pierce nu cere „drept condiție necesară pentru definirea semnului, ca acesta să fie emis INTENȚIONAT și produs ARTIFICIAL”¹³. Poate acesta este motivul pentru care teoreticieni precum Anne Ubersfeld, Erika Fischer-Lichte nu amintesc de simbol, semnul a cărui producere și utilizare implică intenționalul, artificialul și convenția. Și poate pentru că simbolul își este de cele mai multe ori suficient. Atunci când apare în teatru – cel mai vizibil în scenografie – este ca să marcheze ceva clar stabilit printr-o convenție culturală, și este mai greu să devină altceva. Este un semn static, iar semnele statice pot deveni periculoase și pot duce la tezism. Dacă decorul unui spectacol este o cruce

¹³ U. Eco, *Tratat de semiotică generală*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1982, pag. 28.

Adică de felul în care *pricepe* înțelesul unor cuvinte, de pildă, și de felul în care le *percepe*, căci aceleași cuvinte, teme muzicale sau imagini au o coloratură afectivă diferită pentru fiecare dintre noi.

Ca în bancuri, în teatru trebuie spus numai atât cât trebuie și numai când trebuie. Această intenționalitate exclusivă a semnelor teatrale aruncă o umbră de îndoială asupra caracterului natural al semnelor.

Tadeusz Kowzan aplică principiile Școlii de la Praga în analiza semnelor teatrale. Pornind de la afirmația că „în spectacolul de teatru totul este un semn”, semioticianul polonez construiește, după metoda structuralistă, o tipologie a semnelor văzute ca sistem.

Distincția făcută este cea între semnele naturale și cele artificiale, adică semne emise în absența, respectiv, prezența unei motivații. Semnele naturale sunt emise strict pe baza legilor fizice în care semnificatul și semnificantul sunt determinați de relația directă cauză-efect (fumul ca semn al focului). Semnele artificiale, în schimb, depind de intervenția voinței omului. Dar opoziția dintre ele nu este absolută, cel puțin în cazul spectacolului de teatru, unde semnele așa-zis naturale se artificializează atunci când avem de-a face cu un act motivat: orice semn care „în viață sunt simple reflexe, în teatru devin semne voluntare”¹².

Prezența semnelor naturale în spectacol este inevitabilă, dar nu întotdeauna voluntară. O cicatrice pe piciorul unui actor, culoarea ochilor, timbrul vocal, statura, sunt semne naturale imposibil de controlat. Cu toate acestea, Kowzan ignoră această dilemă subliniind faptul că prin actul creator al distribuirii actorului X, semnele naturale devin semne automat artificiale. Atunci când juca Ștefan Iordache în Titus Andronicus sau în Barrymore,

¹² T. Kowzan, *Littérature et spectacle*, Mouton, Paris, 1975, pag. 60.

spectatorilor. Nu în ultimul rând contribuie la prelectură prestigiul unei instituții culturale, validitatea sa în circuitul cultural, critica de întâmpinare (așa-numitele informații pre-textuale), caietul de sală (scriere de escortă), curiozitatea culturală sau ziua și ora spectacolului. Există numeroase exemple în istoria teatrului care vobesc despre grija pe care o aveau artiștii atunci când își programau spectacolele: în timpul ori în preajma unei sărbători sau în zilele în care nu concureau cu alte activități (niciodată vinerea, în Veneția lui Goldoni sau marțea, când era ziua primirii Poștei, pe vremea lui Molière).

Condițiile premergătoare situației de comunicare teatrală ca artă socială sunt esențiale, de aceea ele nu se limitează la elementele prelecturii. *Locul* pregătește și influențează comunicarea, la fel și *durata*.

Spațiul întreține *starea de spectator*, o provoacă uneori și, alături de timp, are puterea de a-i orienta comportamentul acestuia. Acțiunea spațiului asupra receptorului începe încă din foyer³. Ori, așa cum se întâmpla în teatrul vechi, la poalele Acropolei: urcușul împreună și apoi coborârea până la amfiteatru, efortul pasului pe stânca rotunjită, alunecoasă, pregăteau comuniunea cetății cu tragedia. Teatrul a avut grijă să-și fabrice aceste spații intermediare, de pregătire, între exterior și locul propriu zis al acțiunii comunicative. Spații care ajută omul să treacă în rolul de spectator, în care apar primele obligo-uri comportamentale specifice (ținuta, așteptarea, observarea celorlați ș.a.m.d.). Aici oamenii veniți să fie spectatori se adună pentru a deveni *theomēnoi*, comunitatea publicului, a „celor care se uită cu atenție” (gr.). Foyerul, întotdeauna puternic luminat, în contrast cu întunericul sălii, elegant, cu oglinzi mari, este semnul social care anunță lumea ficțională și, totodată, este

³ Trimiterea la arhitectura teatrului italian nu înseamnă excluderea celorlalte tipuri de spațiu teatral, convenționale sau nu, însă împărțirea spațiilor aici e exemplul cel mai limpede pentru situația de comunicare.

un spațiu al atractivității: vrei să afli ceea ce se va întâmpla dincolo de draperii. Foyerul este un fel de ușă a lui Barthes din studiul „Despre Racine“, ușă ca „obiect tragic“, având semnificația restricției și funcția ocrotirii misterului și, în același timp, generând un comportament cu puternică încărcătură emoțională. Numai că, spre deosebire de eroul racinian, spectatorul, după o perioadă de așteptare, pășește *dincolo de ușă*; și nu se teme, e doar foarte atras de camera unde „sălășluiește puterea“, comunicarea.

Ceea ce numim noi astăzi *public* trimite la un termen care în limba greacă este un substantiv ce conține verbul în configurația sa: cel care face cutare și cutare lucruri.

Noi am spune „asistă, participă, se delectează“, fără a uita o componentă esențială: spectatorii adunați laolaltă într-o sală și într-o seară anume funcționează ca un grup definit prin tensiunea dintre *eu* și *noi*, dintre individ și comunitate, în care constanta este dată de singular, în timp ce a fi noi este supus întâmplării, hazardului. Pentru vechii greci, pluralul ia uneori locul unului, Aristofan și Eschil se folosesc deseori de „public“ pentru a desemna „spectatorul“, dar nu din confuzie și nici din necesități stilistice, ci este reflex al unui tip de gândire. Întâi de toate suntem polis, abia apoi individualități, puse în valoare tocmai prin această ipostază. Mai mult decât atât, publicul de teatru avea numele său, diferit de cel de la olimpiade sau de poporul din agon. Ca om al cetății, *theôros* (spectatorul) era și privitor la spectacol, adică cel care vede, înțelege, analizează, interpretează. Este cunoscut faptul că *theôrema* trimite și la spectacol, și la speculație, noțiunea de public însă conține încă două semnificații: cel de *lucrător la frumos* (to kalon), folosit în context alături de verbul „a munci“, dar este și *sol* trimis să consulte un oracol, mesager al unei vești divine. La plural, *theôrous* vorbește despre cei care se uită cu atenție la un spectacol, dar și despre cei care călătoresc împreună spre a vedea lucruri și oameni.

povestește ceva din discuția actriței cu un biograf: „I-a zis: «Doamnă Dietrich, sunteți atât de rece când jucați!» Ea l-a privit și i-a răspuns: «Nu mi-ai ascultat vocea» și a continuat: «Dificultatea constă în a pune vocea alături de chip. Poți să faci gesturi foarte reci, glaciale, dar emoția poate fi fierbinte, erotică»“¹¹.

Mai mult decât atât, tradiția noastră culturală îndreptată spre vizual a învățat regizorii să prefere imaginea cuvântului pentru construcția semnificației. Suprafața sonoră a logoului (în accepțiunea sa de *verb* în limba greacă) *acționează* în direcția transformării interpretative a obiectului scenic privit. Fără textul adresat urechii spectacolul ar semăna cu un șir de diapozitive sau cu un film mut fără pianist în sală. În schimb, sunetul emis, fie el cu rol de însoțire, de comentariu sau pur și simplu de contrapunct, cere o cooperare a imaginației în sensul prelucrării în abstract a concreteții imaginii, detalii puse în relație cu anumite circumstanțe din enciclopedia receptorului. Această operație, bazată profund pe *memoria afectivă* și *inteligenta emoțională*, duce la transformarea semnului scenic înspre construcția sensului final.

Analog, semnalele emise non-verbal de către imaginea corpurilor integrate în ansamblul scenic au un dublu statut: relațional, dar și informațional. Iar modalitatea în care regizorul alege să aducă împreună obiecte și actori vizează legătura acestora cu spațiul auditiv, cum se raportează la el și cum orientează decodarea. În teatru, „ce“ și „de ce“ depind foarte mult de „cum“. O relație de tip ilustrare sau repetiție duce la redundantă sau pleonasm scenic și nu va provoca spectatorul, plictisit de ceva care i se oferă gata prelucrat și ambalat. De asemenea, felul în care îi este solicitată privirea spectatorului ține de modul în care acesta își lasă afectate ochiul și urechea.

¹¹ R. Wilson, interviu cu George Banu, martie 1998, în *Arta teatrului*, Ed. Nemira, București, 2004, pag. 476.

3. Despre ce e vorba?

*Puşca se compune din trei părţi:
partea de sus
partea de mijloc
şi partea de jos
(Nichita Stănescu)*

Dacă direcţia comprehensiunii în lectura literară este de la abstract la concret, în teatru ea funcţionează invers, de la concret la abstract. La fel şi în film, însă, în cazul spectacolului de teatru imaginea i se oferă privirii în totalitate, lăsând ochiul şi urechea să opteze pentru ceva anume sau pentru toată scena. Privirea spectatorului e încărcată şi de senzualitatea detaliului, şi de imaginea întregului, ceea ce îi dă ochiului *libertatea* de a se plimba şi privirii aceea de a *alege* locurile în care să poposească.

Percutanţa imaginii scenice e superioară celei create cu ajutorul cuvintelor, iar vederea ansamblului în care corpul actorului aici şi acum este integrat e superioară imaginii cinematografice.

Totodată, sunetele scenei şi ale sălii, muzica spectacolului, cuvintele rostite pe viu de către oameni în acţiune solicită urechea spectatorului, sporindu-i receptivitatea. Dar cuvintele nu au doar rol cognitiv, ele acţionează şi asupra sensibilităţii celui care le aude şi sunt situaţii când un element paraverbal emoţionează mai mult decât o sută de imagini. Vocea unui actor cu totalitatea variaţiilor de intensitate, înălţime, timbru, tempo, asociată discursului verbal, cu alte cuvinte muzica vorbirii sale, merg, în comunicarea cu sala, dincolo de informaţie, stabilesc o *relaţie*. Regizorul Robert Wilson, aflat la Paris ca s-o întâlnească pe Marlene Dietrich,

Odată cu decăderea Greciei şi, apoi, cu ridicarea Imperiului Roman, lucrurile se schimbă. *Public*, termenul păstrat până astăzi, e un adjectiv: a fi prezent în amfiteatru devine un rol social. Substantivul *spectator*, privitor care înţelege şi evaluează, îşi păstrează calităţile moştenite de la participanţii la Dionisii. Publicul însă poate fi cel mult un substantiv neutru, care dă seamă lui *populicus* şi devine astfel un grup de anonimi bine mixaţi până la omogenizare totală. Poporul (*publicus*) capătă importanţă (substantiv masculin) doar atunci când trimite la o funcţie în stat şi vorbeşte despre un anume magistrat sau ofiţer.

Acest grup fără vârfuri, diferenţe sau nuanţe, uniformizat, are totuşi calitatea de a fi *auditorium* în momentul în care asistă la spectacol, fapt care nu mai este menţionat mai târziu când publicul devine *sală*, o sumă de privitori fără chip, pe care scena nu o să-i mai vadă deloc, odată cu stingerea luminii. Actorul, expus în lumina reflectoarelor, se va întoarce atunci cu spatele, căutând să înnoade altfel firele subţiate ale comunicării. Cantitatea, ca unitate de măsură a publicului iniţiată de romani, se legiferează. Publicul e sală, iar spectatorul un număr cu două coordonate: locul x, rândul y. Apoi, sala se împarte în *grupuri*: parterul, lojile şi galeria, divizare de care spectatorul e mulţumit o vreme. Cel puţin a dobândit iarăşi o identitate, prin asumarea unuia dintre cele trei roluri.

Din a doua jumătate a secolului trecut e abrogată şi această regulă. Artiştii vor să readucă în sală *publicul*, al cărui statut e din ce în ce mai difuz. Martor, participant activ, confident... Iar când nu reuşeşte să fie nimic din toate acestea, e numit, dispreţuitor, „sala de ieri sau de săptămâna trecută“, ori, mai tehnic, adăugându-se toată răceala posibilă şi detaşarea cuvenită, *audienţă*. Bunăoară, e ignorat pur şi simplu, consecinţă firească a disperării şi reflex al celor cărora le-au scăpat lucrurile de sub control; când nu mai ai soluţii, pe scenă, spui că nu te mai interesează subiectul.

Omul se mulțumește să fie spectator singur, rar devine public, dar cel mai adesea aderă și aparține unor publicuri – grupuri care se multiplică la nesfârșit în funcție de conjunctură și de scopuri fragile.

Dacă citim puținele mărturii rămase care vorbesc despre gustul publicului din oricare epocă, ajungem la concluzia că n-am avut niciodată un public model și doar o dată la o sută de ani unul educat. Grecii, pe care îi lăudăm atât, fluierau și huiduiiau când nu le plăcea o tragedie, spectatorii mărețului ev spaniol aruncau de la parter cu proiectile în doamnele din cazuela, francezii angajează jandarmi care să potolească parterul, englezii ajung să meargă la teatru ca la ceai, iar la italieni care mâncau încontinuu nici nu vreau să mă gândesc!

Ori spectacolele și-au depășit mereu epoca, ceea ce este un non-sens, odată ce s-au jucat și au rămas cunoscute, ori teatrul e privit de majoritate doar ca distracție, ca o formă de a-ți petrece timpul liber, egal cu sportul sau plimbarea? Atunci ce facem cu toate scrierile despre teatru, cu teoriile despre katharsis, desfătare, educare și așa mai departe? Nu pot fi doar rodul minții unor nebuni și, chiar și așa, ar fi prea mulți!

În faptul că nu găsim decât rareori un public omogen pot crede, dar mai știu că spectatorii își influențează și chiar își generează tipul de spectacol și invers. Acest amănunt nu face decât să complice lucrurile: de pildă, putem împărți publicurile în politeiști, creștini, budiști, atei; sau limitându-ne la o perioadă scurtă și un singur oraș, găsim o comedie jucată în latină și într-o italiană aleasă pentru universitari, nobili, clerici concomitent cu dialectele și limbajul frivol din commedia dell'arte din piețe și târguri. Coduri, supracoduri și convenții se întind deasupra noastră ca un cer înstelat.

Nici a urmări gustul prin epoci și țări în funcție de istoria unui text dramatic nu e o soluție ofertantă. Să mă explic: am văzut anul trecut două trupe de teatru noneuropene (una din

dramatică, caracter, pentru că el însuși devine personaj. Spectacolul se transformă în joc, experiență ludică, ceremonial, orice altceva mai puțin obiect care se cere contemplat. Nu sensul final interesează, ci construcția împreună cu participanții a căror implicare se măsoară cantitativ, ca în carnavaluri sau în profunzime, ca în spectacolele făcute de Living Theatre.

Copia și modelul își au originea în eroul ficțional și în vedetă, deopotrivă. Identificarea cu *personajul* poate sintetiza gustul, nevoile unei epoci și în acest caz spectatorul își dorește să fie precum Ahile, Atena sau Hercule, până la varianta sa contemporană, anti-eroul. De la modelul inaccesibil se ajunge la eroul imperfect, implicat în cotidian, umanizat, care seamănă cu mine. Superman are două fețe și nu știi care dintre ele îți este mai apropiată: cea de salvator, în care este invocată admirația și umirea spectatorului sau cea diurnă, în care nevoia de erou este aceeași, semnalată prin absență. Există și cazuri când autorul prevede o tendință a publicului, precum Goethe, iar personajul său nu mai e un simplu caracter, ci devine cazul Werther, iar scriitorul e gata-gata să fie acuzat că a provocat un suicid în masă. Orizontul modelului vine într-o perioadă de dorință, de nevoie și se mulează perfect pe așteptarea publicului. Acesta își asumă rolul de copie a eroului său la care, îndeobște, o calitate iese în evidență, restul pălesc; el poate fi un luptător, un cavaler, un bun creștin, un mare artist și asta e tot ceea ce contează. Eroul este perfecțiunea așteptată, iar admirația merge dincolo de calitățile și defectele sale. Această atitudine în identificarea cu modelul se regăsește mai ales în *cultul pentru actori* care cunoaște o transformare de la „milă și frică” la imitație în viața cotidiană extra-estetică, o curbă somptuoasă care începe cu Garrick și Sarah Bernhardt și ajunge la Elvis Presley și Marilyn Monroe. În secolul XX idolul devine star.

Neașteptată năvală a unei lumi introduse în spectacol o ruptură“. Spectatorul se numește Eugenio Barba și pentru el simpla apariție a unui cal în reprezentație a provocat o emoție estetică, dorința dezvoltării a ceea ce se află dincolo de marea uimire; ruptura de care amintește regizorul e o mărturisire despre minunatul spectacol care a urmat, nu pe scenă, ci în mintea unui copil a cărui imaginație s-a activat datorită unui cal – vâl al Poppee pe care l-a furat, și l-a înșușit și a devenit numai al lui.

Transparență opacă sau obstacol chemător, vâlul are în urzeala sa otravă picurată de spectacol. Nimic letal, spectatorul nu trebuie să piară în flăcări precum fata regelui corinthian pedepsită de Medeea, ci e vorba doar de atractivitate, cât să dea dependență și să incite. În mojarul în care se amestecă la vedere licoarea a cărei rețetă o știu marii artiști, se află germenii nevoilor publicului. Celălalt, adică eu. Personajul, viața mea netrăită, compensația oferită de ficțiune și omul acela în care îmi pun dorințele și speranțele, modelul meu.

Identificarea cu eroul în oricare dintre tipurile sale este un proces fiziologic al spectatorului meu a cărui nevoie se poate ostoi doar la umbra eroilor în floare.

Jucătorul nu este un simplu spectator ci e implicat în funcție de ceilalți în evenimentul teatral; nu individualitatea este cea care contează ci comunitatea publicului și posibilitatea de a te implica: participi la un ritual asumându-ți un rol care se desfășoară în funcție de celelalte roluri. Distanța scenă – sală nu dispăre, este anulată, deoarece postura de spectator este înlocuită cu aceea de participant, un fel de spectator-actor, cum ar spune Augusto Boal. Doar că receptorul, oricât de activ și implicat, își păstrează o distanță față de scenă și privește totul ca pe o operă de artă. Participantul nu e interesat de finalitate, structură, curbă

Pekin, alta din New York) care trebuiau să construiască un mic spectacol de 30 de minute pornind de la „Orestia“ lui Eschil. La workshop, noi, îmbibați de teorie și copleșiți până la vanitate de trecutul nostru cultural, am încercat să le vorbim despre vina tragică, statura eroului, despre polis, fatalitate, alegere, limită, asumare și tot așa până la epuizare. Apoi am văzut cele două spectacole.

Pe chinezi i-am bănuțat a fi îndoctrinați, profund marcați de clișeele ideologice impuse, de obligorii comportamentale opresiv-uniformizante. Socialiștii chinezi trebuie să fie toți la fel, bucuroși, mulțumiți, muncitori, fără false probleme personale, precum adulterul, blestemul, matricidul. Pe americani nu i-am bănuțat de așa ceva.

Surpriza a fost să aflăm că actorii chinezi credeau cu tărie în imposibilitatea unei asemenea povești. Știau textul dar îl considerau o curiozitate de pe altă planetă: nu este posibil ca un băiat să-și ucidă mama; trebuie să fie o scăpare a grecului pe care ei au ajustat-o din mers. Mama se sacrifică de bună voie în timp ce-și îmbrățișează cu dragoste fiul care a iubit-o și a respectat-o întotdeauna, ca dovadă clipa în care o privește neputincios, lăcrimând, cum se spânzură! Dar Egist? Care Egist?

Spectacolul new-yorkez: Oreste și Electra săvârșesc împreună crima, și asta pentru că sunt îngrozitor de drogați. Cum au ajuns aici? Simplu: în loc să respecte valorile familiei și ale comunității, s-au uitat prea mult la televizor și s-au lăsat antrenați de un anturaj periculos care i-a învățat să-i judece pe cei mari. Explicația lor: „În societatea noastră, adică într-o societate normală, așa ceva nu e admis, amestecul copiilor în treburile private ale părinților. În mod normal, cei doi soți, Clitemny și Aga, împreună cu Egist stăteau toți trei de vorbă, cereau o consiliere și rezolvau împreună situația creată“.

Și unii și ceilalți aveau dreptate, așa că ne-am luat grecii cu poveștile lor tâmpite și-am plecat. Dincolo de interpretarea

deviată a convențiilor noastre culturale și de aplicarea pe codurile lor, vorbim despre gusturi și publicuri pe care le poți ignora și atunci devii un troglodit sau ești cultural correctness și ajungi la fandacsie!

Ce trebuie subliniat însă, e faptul că gustul epocii acționează ca o *comandă socială*. Spectacolul își va fi oglindă și va avea portretul stilizat al vremii sale: de la conformism împăciuitor până la revoluție, de la artă pentru toți la teatru pentru elite, de la puritatea genurilor la varietatea stilurilor și hibridizarea speciilor.

Din această perspectivă găsesc trei dominante pe care le numesc *parterul, lojile și galeria*. De obicei, termenii trimit la trei categorii sociale, la aristocrația care avea o lojă cumpărată sau închiriată pe un an, la publicul larg de la parter și la studenții de la galerie. În capul nostru, vizând o anume convenționalitate preferată sau dictată de societate, lojile fac legea, parterul se bucură de ea, iar galeria o schimbă.

În cazul în care comanda socială este dată de majoritate, atunci dominantă gustului înclină către parter, ca în cazul comediei dell'arte, al spectacolului Kabuki, al tragediei antice sau al melodramei. În primele două exemple, loja funcționează în paralel cu parterul, comedia cultă italiană, respectiv teatrul NŌ nu dispar la presiunea publicului larg. În ultimele două, sala devine un tot și chiar dacă există nuanțe, dominantă e una singură.

În așa-numitul „teatru cu șopârle“ dinainte de 1989 de la noi, când textele erau alese astfel încât să trimită la poziția oamenilor față de dictatură, parterul fuzionează cu galeria. Există un cod comun al lor pe care loja nu-l înțelegea, cod care trimitea la o dominantă, ceea ce provoca o anume desfătare – „rezistența prin cultură“.

E drept, uneori se molipsesc și lojile de la bucuria parterului. Succesul unui dramaturg în Spania lui Filip II depindea foarte mult de mulțime, iar aici se aflau muschetarii – un fel de

lui Proust, obiectul însă nu poate conta pe memoria afectivă, nici nu se poate înfășura în vâl. El trebuie să se arate, puternic, în concretețea sa, astfel încât să uimească și abia apoi să arate că are ceva de ascuns. Chiar dacă e un început care te bate delicat pe umăr sau se insinuează lângă tine, ori dacă te zdruncină, materialul folosit e tot același. *Prin declic, intimitate sau șoc, claritatea devine obstacol și realul aparență*. E o dezvăluire care acoperă, o prezență care intrigă, o apariție fugitivă care trezește dorință, după o frază neterminată. În teatru, de cele mai multe ori, e invers ca în literatură: mirarea duce la emoție, un frison care activează imaginația și apoi dorința de a merge mai departe.

Receptorul dorește să posede acea calitate producătoare de emoții, să vadă ce se ascunde dincolo de vâl. Nu trebuie uitat că dorința provine și din acea *uimire*, din acel ceva care, odată văzut a produs contrariere și l-a făcut pe spectator să se oprească și să-și inhibe atenția îndreptată către obiectele lumii reale. Înseamnă că deja spectacolul l-a captat și el a lăsat să-i fie prinsă conștiința. Uneori, această emoție apare pe un fundal care nu a fost gândit de autor cu intenția de a provoca o stare de excitație. Dar întotdeauna ea vine atunci când spectatorul e așezat comod în niște ipoteze interpretative și apariția unui obiect îi sugerează o altă pistă, o altă cărare de lectură.

O mărturisire: „Aveam 15 ani când, la Roma, m-am dus la teatru pentru prima oară. Mama mă luase cu ea să-l văd pe Gino Cervi în Cyrano de Bergerac. Actorul era foarte popular, dar nu el m-a impresionat, nici partenerii lui, și nici povestea pe care o urmăream cu interes dar fără uimire. M-a impresionat un cal. Un cal adevărat. A apărut pe scenă trăgând o căruță, conform celor mai banale reguli ale realismului. Prezența lui a făcut să explodeze dintr-o dată toate dimensiunile care domniseră până atunci pe platou.

emblemă care trimite la ceea ce urmează, un fel de rezumat concentrat la maximum al întregului.

Odată ajuns la hala Simerom din Sibiu, publicul primește nu unul, ci trei indicații de cod de la regizorul Silviu Purcărete și de la scenograful Helmut Stürmer. Sau, mai bine zis, indicii din combinația cifrului lor. Pe clădirea industrială gri stă spânzurat un mare banner; în amurg, Faust scris în cruce, litere imense, roșii, care stau să se scurgă și să se spargă în capetele spectatorilor înghesuiți la intrare. Pe culoarul care duce la gradene, câteva ecrane redau în buclă gros-planul unui chip care spune: „Facem pariu?”. În fine, spectatorii se așează, descoperă spațiul de joc, aparent nu e mare lucru de studiat, în jur lumea vine, își caută locul, iar pe dulapul înalt, din dreapta, în spatele corbului împăiat, o mogâldeată se foiește. Intuiești despre ce e vorba și aștepți.

După câteva zile, te surprinzi că te gândești tot la „Faust” și nu știi dacă să îi mulțumești regizorului pentru semnele de acomodare presărate la început sau să-l urăști pentru lipsa lor de efect, de un minimum de protecție emoțională. Faci și una și alta, ca să fie!

Spectatorul știe că începutul e de obicei bine gândit, că nimic nu e lăsat la voia întâmplării și că scopul este ca el să fi fost sedus. De aceea se află, pe de o parte, într-o căutare febrilă de repere și puncte de sprijin pe care le caută în enciclopedia sa, iar pe de altă parte, este în fața vălului Poppeeii, al ascunsului care fascinează. Momentul se concretizează într-o *primă emoție estetică*. În lectura literară, acest întâi prag al constituirii plăcerii estetice solicită o dezabstractizare a semnelor grafice, apoi o activare a imaginației care să ducă, pe fundalul construit de cititor, la acea stare, caracterizată după teoria lui Roman Ingarden, printr-o dorință. În teatru, fizicalitatea obiectului este cea care provoacă și conduce la emoție. Viu și real ca o madelaină a

aplaudaci tocmiți de conducătorul de trupă sau autor. Verdictul era dat de gustul lor, cei care aveau și puterea de a influența restul publicului. Important de amintit aici este faptul că s-a ajuns ca un spectacol, fie comedie de capă și spadă sau autos sacramentale, fie jucat de Paște sau cu ocazia unei canonizări, să conțină intermedii cântate și dansate, farse și bastonade. Parterul devine lojă și însuși regele participă la spectacol după gustul mulțimii.

Cenzura, exercitată de cel care deține puterea – loja, de obicei – este practică și de parter. Publicul larg refuză cu încăpățănare altceva, se opune și se impune. Acest altceva se referă la instaurarea unei noi convenții, iar cenzura în cazul de față vorbește despre consolidarea vechilor convenții. Dar și mai interesantă mi se pare o lojă transformată în galerie. Premiera spectacolului „Cântăreața cheală” de la Théâtre des Noctambules a fost un fiasco; parterul fugea îngrozit, iar o bună perioadă s-a jucat cu sala goală. Atunci, criticii de teatru au luat apărarea textului fără noimă, au scris despre Eugen Ionescu și l-au explicat publicului. Când s-a reluat, spectacolul a avut un succes răsunător și de atunci se joacă fără încetare, respectându-se cât mai exact acea montare a lui Nicolas Bataille. Ceea ce fusese scandalos a devenit un muzeu în mișcare pe care parterul de astăzi îl aplaudă politicos.

O altă concluzie se arată: loja face regula în funcție de așteptările parterului. Acesta din urmă nu se gândește la ce și cum să fie ci la „de ce”. El vrea să-i fie satisfăcut gustul și să i se confirme anume convenții, pe când loja, prin acțiunea ei, vizează creația, spectacolul, indiferent unde duce această intuiție. Loja, în acest caz, poate fi o instituție extrateatrală, precum universitarii din Italia renascentistă, Regina Elisabeta I sau oameni ai teatrului (Meyerhold, Brecht, Ionescu, Artaud sunt doar câteva exemple). Desigur, în oricare dintre cazuri regula dictată de de lojă se va fi întâlnit cu așteptările galeriei și parterului, fie că artistul a intuit o

nevoie (Brecht), a surprins tendința (Meyerhold), a văzut o lipsă ori geniul său a sintetizat epoca depășind-o (Ionescu, Artaud).

Loja se simte determinată să acționeze, are conștiința apartenenței la grup, ca și galeria, pentru că are și un alt scop în afara desfătării estetice, care vizează opera. La fel și galeria. Funcția galeriei este de obicei aceea de a schimba gustul, a zgudui vechea convenție, a dinamita regula, iar rolul ei este acela de avangardă – adică e înzestrată cu vizionarism, are calitatea de a-și depăși epoca. Nemulțumită de ordinea de azi, de forma veche, tânjește după schimbare. În numele acesteia, invocă mai întotdeauna calitatea în pofida spectacolului prăfuit, depășit, fără viață, mediocru. Nici nu bănuiește, biata, că peste un timp ceea ce se credea a fi suflu proaspăt și teatru adevărat va sfârși prin a deveni o formă îmbătrânită care se cere schimbată. Galeria acționează în numele unei estetici, al unei ideologii sociale sau, pur și simplu, de dragul schimbării. Cere o reconsiderare a convențiilor de joc sau, într-un al doilea caz, răspunde prompt la semnalele trimise de artiști, semnale pe care parterul le respinge, le refuză sau le ignoră. De ambele cazuri este răspunzătoare comunicarea teatrală, interacțiunea scenă – sală al cărui flux este bruiat, întrerupt, viciat. În primul caz, scena este acuzată că nu mai transmite nimic, că e inertă, învechită.

Nu scena e de vină, ea la un moment dat a fost exact pe gustul unui anumit public. Spectatorul s-a schimbat, mijloacele actoricești nu-i mai spun nimic, nu-l mai provoacă, nu-l mai seduc; așteptările sale sunt mai mari sau, oricum, diferite.

Lucian Giurchescu a refăcut pe scena Teatrului de Comedie un text pe care l-a montat și în 1969. „Galy Gay” („poate cea mai brechtiană piesă montată de mine”, după mărturisirea regizorului) e un spectacol pe care admiratorii de Brecht ca la carte îl apreciază. Jocul actorilor e gândit după tehnicile distanțării, sunt trei finaluri, muzica e live, eclerajul nu-l lasă pe spectator să intre în atmosferă, îl ajută să se distanțeze și să judece faptele, tablourile

Și, la finalul songului, un om se desprinde din mulțimea de târfe și pleacă grăbit.

„Jenny-Speluncă: Țsta a fost Mackie-Șiș!”

Pare că spectacolul a început, iar destinatarul se instalează în poveste. Brecht însă mai începe încă o dată, exact la fel! Primele rânduri din Scena 1 sunt tot un song, „Coralul de dimineață al lui Peachum”: altă poveste, cu un alt debut, care aparent nu are nicio legătură cu precedentă, dar pe care dramaturgul nu o mai abandonează... până la Scena 2.

În fine, *debutul sugestiv* face trimitere la desenul emblematic al textului. Punctul nodal este aruncat undeva, printre replici, ca un fapt banal, însă ceva îl dă de gol, precum bobul de mazăre pe Prințesă. Sonoritatea diferită de restul contextului, o lumină anume, o pauză, un gest. Spectatorul este atenționat că i s-a dat, chiar din prag, cifrului simbolic al operei și tot ceea ce are de făcut este să îl folosească bine. Nici nu se ridică bine cortina pe scena „Unui tramvai numit dorință” și apare Blanche în cartierul sărăcăcios și mizer din New Orleans cu o valiză în mână și „cu o expresie de surprindere pe chip”.

„Eunice (*într-un târziu*): Ce-i drăguță? Te-ai rătăcit?...”

Blanche (*cu un umor trist și isteric*): Mi s-a spus să iau un tramvai numit Dorință, să-l schimb cu unul numit Cimitire, să merg șase stații, ca să ajung în Câmpiile Elizee..

Eunice: Și chiar aici ai ajuns!...

Blanche: În Câmpiile Elizee?

Eunice: Aici sunt Câmpiile Elizee!”

Schimbul de replici dintre cele două personaje îndeamnă lectorul să observe legătura cu titlul spectacolului și să vadă în această semnalare făcută chiar la debut o

Procedeul intrării directe în universul ficțional este preferat, cum spuneam, de către dramaturgi și regizori, pe de o parte, pentru că amortizează aspectul convențional al prelecturii (se stinge lumina, cortina se ridică, lumea se foiește). Pe de altă parte, caracterul său familiar este eficace sub aspectul accesului rapid al spectatorului în ficțiune.

Există autori mai puțin interesați de instalarea spectatorului direct în poveste, precum Eugen Ionescu, în piesele din prima perioadă în special. Ei îl invită să se strecoare singur și-atunci abandonează logica și perspectiva frontală în favoarea unor mișcări piezișe, aluzive, pe furiș, uneori fără a ierarhiza faptele, oricum, pentru a stârni incertitudini și a stimula interpretarea. Primele replici din „Delir în doi, în trei...” sunt construite în această cheie a *debutului ambiguu*: un El și o Ea au un obișnuit conflict casnic, așa cum se întâmplă de 17 ani, pe tema asemănărilor și deosebirilor dintre melc și broască țestoasă.

O altă formă de început o reprezintă *tehnica intrărilor multiple* pe care o folosește Brecht în „Opera de trei parale”. Spectacolul ar începe cu un prolog: un song al unui cântăreț ambulant din Soho care, în timp ce „hoții fură, cerșetorii cerșesc, curbele curvesc”, el cântă povestea lui Macheath:

„Și rechinul își arată
Colții aprigi, de temut.
Mackie-Șiș are cuțitul,
Dar cuțitu-i nevăzut.
(...)
Într-o zi de sărbătoare
Zace-un om pe chei răpus.
După colț se șterge-o umbră...
Mackie-Șiș e... dar s-a dus!”

sunt construite cu mult umor și convenții la vedere, în fine, avem toate ingredientele cerute de autorul „Micului Organon pentru teatru”. Cu toate acestea, nu se mai aplaudă îndelung, ca acum 40 de ani, când Giurghescu schimba cu adevărat ceva în modul de a face și privi comedia. Publicul de azi, care vede frecvent pe scenă citate din Brecht inserate, tehnici odată revoluționare folosite până la epuizare, pleacă de la spectacol cu sentimentul că a asistat la un curs despre teatrul epic, alcătuit după toate rigorile academice, în dulcele stil clasic.

Sunt momente când scena și galeria, peste capetele celorlalți din sală, stabilesc o comunicare puternică, pe baza unui cod comun, instituit atunci. Galeria se transformă într-o lojă aleasă, crede despre sine că este o minoritate însemnată, privilegiată. Atunci reacționează, semnalele ei sunt clare și puternice: aplaudă, fluieră, tropăie de bucurie sau iese din sală. Galeria, ca orice revoluționar, e foarte zgomotoasă.

Anonimatul cu asistență este o regulă pe care ți-o asumi la intrarea în sală. Așa cum actorul se adresează tuturor și fiecăruia în parte, spectatorul este conștient că prezența sa laolaltă cu alți indivizi, asistând la aceeași poveste, este doar o coincidență fără importanță. În afară de, eventual, același îndemn sau aceeași chemare la spectacolul acesta, nu-i apropie nimic. Străinii din sală, apărându-și fiecare intimitatea, odată deveniți spectatori, sunt în stare să pună în comun emoții dintre cele mai intime. Aceste întâmplări se transformă în experiențe comune, iar spectatorii devin public.

În prezența celorlalți reacționezi mai zgomotos sau, din contra, mai reținut decât ai face-o dacă ai fi singur, oricum altfel. Uneori, de teamă ca ai scăpat ceva, că ai pierdut ritmul, te iei după vecinul. *Mimetismul* în teatru e foarte puternic; odată ce povestea te-a prins, te controlezi mai puțin și rezistența la stimulii exteriori scade. Mai mult, te bucuri să fi confirmat și să confirmi la rândul-ți. Intrat în poveste – bucuria, dezgustul, revolta, orice

ar fi – le pui în comun cu celălalt. Pe de-o parte pentru că omul are nevoie de confirmări, pe de alta pentru că simpla prezență a ta și a celuiilalt, simultan, la un eveniment care emoționează în vreun fel te înfrățește pentru un moment cu vecinul. Alteori, exteriorizarea emoției celuiilalt e foarte puternică, astfel încât ești molipsit, contaminat și tu, feedbackul este prompt, celălalt continuă și ajungeți la unison. Odată consumat punctul culminant al unei asemenea experiențe, destul de scurtă în timp, publicul devenind comunitate, își anunță sfârșitul momentului: aplaudă la scenă deschisă, ori fluieră și huiduie, ori pleacă în grup. Publicul s-a descătușat de tensiunea acumulată și anunță că e gata pentru următoarea experiență. Actorul are astfel un răspuns direct și imediat, în funcție de care știe cum să continue. Artiștii știu cât de greu este să construiești un moment de tensiune și cât de dificil este să întreții suspansul și asta nu pentru că nu ar miza pe reacția spectatorului; din contra, odată provocat acesta va dicta, el va stabili distanța din spațiul dialogal și va regla temperatura la care vrea să ardă. Cunosc actori, puțini la număr din nefericire, care știu să manipuleze publicul, care se mândresc că țin sala cu ei și că o fac să reacționeze la un gest, un anume ton, o privire sau o pauză. Atunci, în liniștea aceea în care se aude publicul respirând și care precede descătușarea printr-un râs general, ei, actorii, nu știu că lucrurile stau cam pe dos. Și că o parte din marea lor artă constă în calitatea de a simți spectatorul și de a se ajusta imediat în funcție de gradul de percepție și implicare al acestuia.

„Am avut un spectacol prost“, spun alții, intuind în ciudați rezistența publicului la comunicare. Mimetismul a funcționat iarăși, sala a amendat pe loc și fără milă scena, răspuns confirmat de aplauzele politicoase de la sfârșit, destinate strădaniei artiștilor.

Uneori, un spectator se detașează de restul publicului, reacționând diferit. Așteptările sale se pliază foarte bine pe cele ale spectacolului, în timp ce sala este inertă sau invers, ca în

etc., iar acțiunea începe ca și cum publicul și personajele se află acolo de când lumea.

Alți autori, spre a anula spațiul ce separă receptorul de universul ficțional, folosesc *începuturi ex abrupto*. Este deja celebru exemplul din „Hamlet“, care debutează în forță cu o mare transformare care va fi cauză desfășurării ulterioare a acțiunii, respectiv cu apariția fantomei regelui. La fel e concepută prima scenă din „Regele Lear“: fără introduceri, fără explicații, fără expozițiuni inutile, aflăm că Lear s-a hotărât, uite-așa, să împartă regatul. Autorii, fie dramaturgi sau regizori, care aleg o deschidere în forță știu că de acest moment declanșator atârnă restul, până la deznodământ.

Un alt tip de început ex abrupto, întâlnit deseori în teatru contemporan, este introducerea spectatorului la mijlocul unei scene, lăsându-l să deducă sau să presupună faptele precedente. Acest tip de debut cere ca primul conflict, prima răsturnare să apară destul de repede. Un exemplu este prima scenă din „Privește înapoi cu mânie“ de John Osborne:

„Jimmy aruncă jos ziarul

Jimmy: De ce-oi fi făcând asta în fiecare duminică? Până și recenziile de cărți sunt leit cele de săptămâna trecută. Alte cărți, aceleași recenzii. L-ai terminat pe al tău?

Cliff: Încă nu.

Jimmy: Trei coloane întregi am citit despre romanul englezesc. Jumătate sunt în franceză. Și pe *tine* te fac ziarele de duminică să te simți un ignorant?

Cliff: Da' de unde!

Jimmy: Ei bine, află că ești un ignorant. Un țărănoi necioplit (*către Alison*) Dar tu? Tu nu ești țărăncă, nu-i așa?

Alison: (absentă) Cum?

Jimmy: Repet: când citești ziarul, nu-i așa că nu te simți chiar așa de inteligentă?”

intențiile (efectele), iar destinatarilor să se apropie de textul scenic cu bunăvoință.

Astfel, începutul actului comunicativ devine un protocol a cărui elaborare s-a diversificat și s-a sofisticat în timp. Dacă autorii clasici se serveau de început (vezi prologul) pentru a-și recomanda personajele și actorii și a avertiza asupra conflictului, teatrul realist, bunăoară, în intenția de a simula o cât mai bună iluzie a vieții, a pus pe primul plan autentificarea ficțiunii. O modalitate des întâlnită este prezentarea personajelor ca și când ar fi cunoștințe mai vechi ale spectatorului, strecurând, totodată, în dialog mici secvențe expozitive. Este *începutul care se insinuează*, o modalitate preferată de Cehov: „Pescărușul“, de pildă, se deschide în mijlocul unei conversații dintre Mașa și Medvedenko în care suntem introduși cu familiaritate și în care ne sunt furnizate primele date despre locul acțiunii, despre personaje și ceea ce urmează să se întâmple. Asta nu înseamnă că autorul nu strecoară o indicație de cod chiar de la primul schimb de replici care, unui receptor atent sau familiarizat cu opera, îi poate orienta decodajul și construcția unor ipoteze de sens care depășesc nivelul literar. La întrebarea lui Medvedenko: „De ce te îmbraci totdeauna în negru?“, răspunsul Mașei: „Port doliul vieții mele. Sunt nefericită (...)“ poate fi jucat într-o cheie ironică sau, dimpotrivă, voit teatrală, vizând efectul comic, în funcție de felul în care regizorul vrea să fie dezvăluit (să trimită la) finalul piesei. Orice variantă vor alege artiștii, Cehov a conceput scena ca pe un loc strategic în care destinatarul, odată pășind, să fie sedus și absorbit de lumea de la moșia Arkadinei. Similare acestui tip de text sunt începuturile de spectacol în care cortina este ridicată și, eventual, actorii se află în scenă. Spectatorul s-a familiarizat deja cu spațiul, i se lasă timp să vadă decorurile

cazul unei reprezentații la TNB, după „Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal“ de Matei Vișniec, când un spectator s-a ridicat revoltat strigând că „Nu astfel vor înțelege copiii noștri ce s-a întâmplat în comunism!“ Actorul Claudiu Bleonț a reacționat la fel de violent, omul nostru a fost pus la punct și invitat să plece, pe bună dreptate, căci el nu era spectatorul *acelui* spectacol. Cei care gândeau la fel cu acesta au murmurat doar câteva clipe, supuși apoi de tăcerea și privirile dezaprobatore ale majorității. În astfel de cazuri, parterul este norma care dictează, indiferent dacă are sau nu dreptate, iar comunicarea minorității cu scena este bruiată sau întreruptă. Dacă ne gândim la memoria publicului însă, avem de-a face cu un paradox: spectatorul va reține, în egală măsură, un eveniment la care toată lumea a fost la unison, precum și o seară în care cineva (poate el) s-a desprins de public și s-a dezis de condiția de privitor conformist. În arta spectatorului emoționează și consensul și legea diferenței.

Alteori, sala se împarte parcă în două tabere. Spectacolul se mută atunci în public, acțiunea scenică, dacă nu este întreruptă definitiv, mai are doar funcția de a susține poziția ambelor baricade care, folosindu-se de aceleași argumente, infirmă și afirmă același lucru. Rareori revoluționarii câștigă și atunci ei rămân în istorie, consemnați în virtutea amintitei legi a diferenței, precum galeria din seara premierei cu „Hernani“ de Victor Hugo. Desigur, ca toți cei care au dinamitat norma, o galerie care a doborât loja sfârșește prin a se instala comod în fotoliul celor care au dreptate și devine ea însăși regula.

La ieșirea din teatru, oamenii sunt la fel de străini unii de alții ca la început, spectatorii nu. Această schizofrenie, mediată de spectacol, este unul din chipurile publicului, acei necunoscuți din sală, înzestrați fiecare cu virtuala memorie a teatrului.

2. R 11, Loc 10

*Da, toate culturile moderne au un
leagăn de piatră și ciment* (R. Tagore)

Indiferent cărui grup aparține un spectator – parter, lojă, galerie – există un pact de apartenență care, odată încălcat, poate duce la disoluția acelui public sau, cel puțin, la strangularea experienței estetice. Acest contract dintre *eu* și *noi* se constituie pe baza unei relații dinamice între grupurile din sală și doar în prezența scenei la care se raportează. Rostul său este de a lămuri și institui o poziție estetică, o atitudine care vizează gustul, în acord cu regula, comanda, majoritatea sau poate merge împotriva acestora.

A căuta însă adevărul în carul cu gusturi mi se pare absolut inutil și înainte de toate pentru că gustul, vorba lui Mikel Dufrenne, exprimă „subiectivitatea în ceea ce acesta are mai arbitrar și mai imperios: în înclinațiile și preferințele sale”. Optez, în schimb, pentru încercarea de a afla cum se formează un anume gust sau altul, care este relația dintre operă cu adresabilitatea ei specifică și așteptarea publicului, cu alte cuvinte, ce se întâmplă în *spațiul dialogal*. Aici, la o distanță sau alta, într-o anume sală, se stabilește comunicarea mediată prin privire care activează, la rândul său, vederea. În relația cu scena, în afara privirii, este solicitată urechea, uneori sunt chemate simțurile olfactiv și tactil (ca în teatrul lui Richard Schechner) și chiar papila gustativă are un rol (erau gustoase pilafurile lui Silviu Purcărete). Toate laolaltă se adresează *vederii*, adică

absență, o forță ciudată care constrânge spiritul să se întoarcă spre inaccesibil și să sacrifice pentru cucerirea lui tot ceea ce posedă⁹. Opera e carismatică prin ceea ce ascunde, prin umbră, mai mult decât prin lumină și misterul acesta atrage receptorul în interacțiunea comunicativă. La fel cum îi fascina până la îngenunchiere Poppeea pe acei bărbați care, în lipsa ei, cucereau popoare, la fel cum l-a sedus pe Nero, fără să-și arate un centimentru de piele. Absența și obstacolul pe care le are *vălul* unui început de spectacol trezesc o așteptare și o dorință de a vedea ceea ce se întâmplă dincolo. Adică de a stabili o relație, prin privire, cu „anumite obiecte reale care desemnează, în spatele lor, un spațiu magic; sunt indiciul a altceva. Obstacol și semn interpus, vălul Poppeei...”¹⁰.

Dacă începutul spectacolului e un loc strategic al textului, importanța sa nu e ignorată de artiști, dar nici de spectatori. Cei dintâi, știind că prima scenă, primele imagini sunt adesea hotărâtoare, caută să convingă prin ceea ce enunță și să incite prin ceea ce anunță. Ceilalți sunt conștienți că pentru a amortiza șocul instalării în lumea ficțională trebuie să fie foarte atenți la orice detaliu, ca atunci când intri prima dată într-un loc important. Cartea de vizită a unui spectacol depinde de începutul ales, de primele 10 minute cu jocul lor între spus și nespus. S-a constatat că omul acordă instinctiv mai multă importanță informațiilor cuprinse în prima parte a unui mesaj, decât în secvența următoare și că are tendința să își construiască ipoteze de sens care au o mare greutate în parcursul ulterior al lecturii. În teatru, ca într-un soi de contract tacit, comunicarea teatrală le impune artiștilor să-și elaboreze atent prima scenă și să-și premediteze cu grijă

⁹ J. Starobinski, *Textul și interpretul*, Ed. Univers, București, 1985, pag. 28.

¹⁰ ibidem, pag. 29.

În legătură cu folosirea simțurilor, între care „concupiscentia oculorum” are un loc aparte. În Cartea a X-a a „Confesiunilor” el face diferența între *uti* (folosință) și *frui* (desfătare) și, respectiv, între *voluptas* și *curiositas*. Atunci când ne folosim privirea pentru satisfacerea curiozității ca, de pildă, fascinația pe care ne-o trezește vederea unui trup devorat de lei, suntem la cheremul lumii materiale (*curiositas*). În schimb, atunci când avem de-a face cu senzații pozitive, precum frumos, aromat, gustos, armonios etc., simțurile noastre sunt folosite pentru pură plăcere (*voluptas*) și, astfel, suntem mai aproape de Dumnezeu. Cu toate acestea, există tentația desfătării, a curiozității într-o folosință pe care privirea o are atunci când se află în fața unei opere de artă: „fruitio se află în permanent pericol de a aluneca spre bucuria naivă a simțurilor și de a se abandona seducției estetice exercitate de experiența senzorială și accentuată prin mijloacele artei”⁸.

Arta păcălește și afectează ochiul, fascinează și duce la o desfătare care se adresează doar simțurilor și rămâne la nivelul lor. Pentru vechii greci, *aisthesis* – cunoașterea prin simțuri – era subiectivă, relativă, însă importantă ca prim pas spre rațiune și idee. Astăzi, *aisthesis* a devenit știință, iar desfătarea prin privire o experiență care vorbește despre natura superioară a omului.

Dar pentru a ajunge la operă, a intra în poveste și a începe călătoria receptivă, e nevoie de un (prim) moment de empatie, adică ești oprit în loc și tentat de imaginea de dincolo de vălul Poppeei. „Există, în disimulare și în

⁸ U. Eco, *Arta și frumosul în estetica medievală*, Ed. Meridiane, București, 1999, pag. 64.

ochiului interior care merge dincolo de exactitatea detaliului surprins de privire.

Vederea e mediată de ureche, așa cum cunoașterea (noesis) e mediată de imaginație (*phantasia*), care stă între percepția datorată simțurilor (*aisthesis*) și idee. Privirea alege, urechea mai puțin. Așa-numita atenție distributivă e alegere a privirii între un obiect sau altul și capacitatea acesteia de a se muta rapid; ea poate refuza, urechea mult mai greu. Auzul poate selecta un ritm sau un sunet din decorul sonor, poate găsi structura melodică și chiar poate crede că face abstracție de tot ceea ce i se oferă urechii. Este unul dintre cele mai puțin controlabile simțuri, iar în cazul teatrului este un factor esențial al comunicării. Ce pierde privirea câștigă urechea, ce detașează ochiul apropie auzul. Uneori o privire mult prea încercată de foste experiențe analizează fără pic de implicare, în timp ce sunetul păcălește, emoționează și ochiul subjugat acestui simț ajunge să se implice. Urechea începe să vadă ceea ce privirea ocolește, iar *phantasia* lucrează.

În orice percepție vizuală, simultaneitatea e mediată de succesiune; privirea se *plimbă* asupra obiectului, apoi și-l apropie. Privirea selectează și culege, vederea stabilește o relație. Ochiul interior îndeamnă la o privire anume, dar și vederea stăpână, directoare, e surprinsă uneori de o acțiune a privirii care nu-i fusese comandată, însă persistă și se cere luată în seamă. Atunci când privirea e minunată de ceva și rămâne pe obiect, vederea e surprinsă și ochiul ascultă acum de privire. Mai există momente când privirea e fascinată, nu se poate desprinde de obiectul care a atras-o magnetic. De această dată, vederea e supusă de privire și ochiul amorțește în dulcea încătușare a posesiunii ce l-a cuprins. Nu mai caută ce se află dincolo, e învins de concretețea unui detaliu care i-a pus cătușe privirii. Avem de-a face cu trimful privirii și eșecul vederii, la fel de periculos ca a te pierde pe o cărare în desișul operei, ascultând

doar de ochiul interior sau la fel ca privirea de sus, panoramică. Hermes primește caduceul de la Zeus; el înseamnă putere și clarviziune, legătura dintre material și imaterial, dintre detaliu și idee, armonia contrastelor șerpilor încolăciți.

Oamenilor în acțiune de pe scenă le răspund oamenii în acțiune din sală: a povesti prin mișcare ordonată, într-un timp dat, înseamnă un anumit ritm impus privirii, care, la rândul ei, se plimbă prin poveste. Ritmul privirii vorbește despre mișcarea ochiului ordonată după regulile succesiunii și simultaneității. *Repetiția* de pildă, în mișcarea privirii, face parte din ritmul percepției. Rostul său este de a întări înțelegerea unui lucru, a explica o imagine surprinsă, a declanșa o emoție. Atunci când obiectul fascinează, atrage, se cere înțeles, privirea încremenește într-un *stop-cadru*. Indiferent ce a provocat această mișcare, avem de-a face cu gradul cel mai înalt de voyeurism din percepție. Obiectul acela pe care vreau să-l despoiez, să-l secționez, să-l devorez cu un ochi flămând, să-l văd cum se mișcă liber în timp ce eu îi fur intimitatea.

În teatru, percepția este cronologic ireversibilă, spre deosebire de artele spațiului unde este reversibilă și „practic instantanee; edificiul se poate privi, indiferent de la stânga la dreapta sau de la dreapta la stânga“, observă Matyla C. Ghyka⁴. Ritmul privirii este fundamental și atunci, pentru a iniția dansul în spațiul dialogal, ochiul spectatorului se supune cadențelor operei. Cel puțin la început. Hermes își începe călătoria în direcția indusă de vântul scenei, purtat de puterea acestuia. Această mișcare este cadențată la anumite intervale de timp (de aici dinamismul sau lentoarea ritmului), iar accentele care fixează ritmicitatea au intensități mai mari sau mai mici, menite să țină trează atenția. Ritmul acționează în măsura în care

⁴ *Estetica și teoria artei*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981, pag. 350.

2. Începutul, vălul și prima emoție

Dar surpriza nu vrei s-o vezi? (F.M. Dostoievski)

Dacă artiștii așteaptă, după dorința lui Coleridge, ca receptorul „să-și suspende de bună voie neîncredere“, atunci s-ar putea ca multe dintre sălile de teatru să fie goale. Sigur că spectatorul vrea să intre în poveste (de asta a venit), dar nu oricum. El așteaptă să fie invitat sau, și mai sigur, să fie sedus. Ca să ajungi la desfătarea estetică, la comportamentul legat de desfătare trebuie să-ți fie solicitată privirea. Dar experiența estetică nu se reduce doar la „privirea cunoscătoare (aisthesis)“ și nici la „recunoașterea prin privire (anamnesis)“, ci „subiectul privirii poate fi el însuși afectat de obiectul reprezentat (katharsis)“, deduce Hans Robert Jauss, fondatorul Școlii de la Konstantz. În teatru, cel puțin în cazul spectatorului, acel *poate fi* se transformă în *trebuie*.

De la Sfântul Augustin și până la formalistii ruși, trecând prin apariția fotografiei și a filmului, privirea a fost solicitată până dincolo de limitele pe care o tradiție de secole a experienței estetice le socotea date pentru totdeauna. La acestea se adaugă emanciparea simțurilor și cultivarea (in)conștientă a voyeurismului profesate de televiziune, iar toate la un loc vorbesc despre manipularea conștiinței receptoare cu ajutorul unor mijloace noi de seducție a privirii.

Problema nu e nouă, unul printre primii preocupați de efectele privirii este Sfântul Augustin, fostul actor întors la cele sfinte. El alcătuiește un întreg catalog de exemple

re-citească o indicație de cod. Opera îl înghite și îl închide în lumea sa, timpul lui se va supra-pune duratei ficționale. Receptorul implicit se proiectează în această lume, personajul ajunge să fie dublul său, iar identificarea cu el – satisfacția sa estetică. Lectorul implicit este diletantul care se *delectează* în comunicarea teatrală, primește și răspunde prompt la semnalele scenei, fascinat de textul spectacolului. Împlinirea sa este plăcere estetică.

Enciclopedia receptorului implicit îmbrățișează perfect orizontul de așteptare al operei care se va suprapune peste orizontul său. Tipul de comunicare este, astfel, o contagiune.

Receptarea sa, conformă cu intenția spectacolului, exactă, corectă, nu este nici reductivă, dar nici amplificatoare. Este, mai degrabă, o formă laborioasă a lecturii, al cărei scop este restituirea semnificației operei și eliberarea acesteia de ceea ce o împiedică să se comunice pe sine în integritatea sa (decodări deviate, neconcordanța codurilor sale cu ale receptării, etc.)

Disponibilitatea receptivă a lectorului implicit este astfel mai mică decât cea a lectorului model: el percepe, participă, intuiește, înțelege, parcurge pe de-a-ntregul traseele ce i se deschid, însă la finalul spectacolului singura formă de evaluare este cea în favoarea totală a operei reconstruită și nu recreată.

„periodicitatea percepută de observator deformează în noi curgerea obișnuită timpului” (Pius Servien).

Uneori, o mișcare mai îndelungată în timp, cu aceeași cadență, la aceeași intensitate (așa-numitul ritm monoton) lasă privirea să se obișnuiască, să pătrundă lumea de pe scenă; apoi cadența sau intensitatea accentului se schimbă brusc, pentru a crea tensiune. Și dacă ritmul se naște din acțiunea proporției asupra cadenței, atunci dialogul e un joc între intensități, durate și cadențe. Se vorbește greșit despre ruperi de ritm. Ritmul nu se rupe niciodată, nici măcar atunci când încetează comunicarea; el se modifică sau pur și simplu dispare pentru a lăsa loc duratei individuale, a „ritmului șters dar persistent, pe care credem că nu-l auzim” (Matyla C. Gyka).

Spațiul dialogal se definește în funcție de distanță, se instaurează prin privire și funcționează după legile unei duble mișcări: povestea oamenilor în acțiune de pe scenă relaționând cu cei din sală.

Spațiul orientează vederea – adică acțiunea privirii și a urechii asupra ochiului interior – și astfel sunt esențiale dimensiunea sălii, structura auditoriumului, mărimea și forma avanscenei, distanța dintre sală și actori. Edward Hall a fixat patru distanțe în relațiile proxemice: cea intimă, în care se ajunge la contact fizic, distanța personală între 0,5 și 1,2 metri, distanța socială între 1,2 și 3,3 metri și cea publică între 3,6 și 7,6 metri. În teatru, vorbim, pe de o parte, despre spectator în spațiul său privat bine delimitat și având o relație de siguranță și protecție față de contactul fizic cu ceilalți. Pe de altă parte, există publicul ca unitate aflată în coeziune spațială, când distanțele personală și intimă se încalcă. Analog, avem de-a face cu doi poli ai spațiului teatral, cel fix (maximul său e atins de scena italiană a secolului al XIX-lea) și cel dinamic. Acesta din urmă cunoaște un maxim de flexibilitate în manipularea spațiului personal (Julian Beck și Richard Schechner). O altă formă prin care s-a încercat

eliberarea de sub tirania fixității a fost apelul la spațiile neconvenționale care aminteau de teatrul *en rond*, de spațiile dinamice inspirate de misterele medievale, de spațiile ad-hoc folosite în *commedia dell'arte*.

Tipul de spațiu teatral influențează și spectacolul, și receptarea. Spațiul scenic determină un anume joc al actorilor, construcția decorului și chiar alegerea textului dramatic, iar toate laolaltă sunt gândite în funcție de locul spectatorului din sală. Chiar dacă vorbim despre amfiteatru sau scena italiană, despre privire frontală sau bifrontală, despre sală în clar-obscur sau în lumina soarelui, fiecare loc de spectator este unic, conform arhitecturii spațiului.

Amfiteatrul grec, amplasat în afara orașului, pe un teren în pantă, adună într-un spațiu unic scena și sala: *proskenion* era înconjurat de gradene de piatră sau lemn mai mult de 180°. Forma circulară care cuprindea toată Cetatea în *theatron*⁵, aproape înconjurând orchestra, era în așa fel construită încât respecta vechile locuri și roluri ale participanților la ritualurile religioase. Deși amfiteatrele sunt numite „spații ale auzului” (J. Vernant), cred însă că deopotrivă sunt activate privirea și urechea, astfel încât spectatorul să ajungă de la minunare la *katharsis* și apoi la desfătare estetică. Spectatorii care stăteau și priveau din vârful pantei înclinate păreau că pierd detalii de joc scenic și câștigau în comunicare prin auz. Nu trebuie uitat faptul că actorul purta mască, un veșmânt supradimensionat, coturni care scoteau un sunet anume, că întreg costumul era stilizat; în aceeași măsură, grecii au un gust dezvoltat pentru *téchne*, pentru mașinăriile scenografice care alcătuiau un puternic spectacol vizual, susținut de armoniile cântecelor care dominau aproape 90% din spectacol. În semicercul orientat nord-sud sunt foarte importante și verticala, și orizontala, și

⁵ În Teatrul lui Dionysos din Atena încap între 15000-17000 de spectatori.

al spectacolului. Receptorul presupus de autor trebuie să semene cu profilul publicului real, altfel spectacolul riscă să fie un eșec. Desigur, există mai mulți „presupuși” în teatru: dacă mă gândesc la Molière, de pildă, în vremea lui, era un receptor presupus pentru curte, un altul pentru publicul parizian și unul dorit, pentru „prețioasele” care erau cutremurate de nerușinarea de pe scenă. În cazul unui spectacol după Molière (de pildă „*Tartuffe*” la Théâtre du Soleil) există un receptor presupus al doamnei Ariane Mnouchkine, altul ai actorilor și toți au același profil: receptorul presupus trebuie să înțeleagă tot ceea ce a gândit autorul, să decodeze intenția acestuia perfect și peste – să-și suprindă tatăl.

Receptorul virtual e dincolo de intenția autorului și se naște odată cu repetițiile, chiar înainte de premieră. El anunță destinatarul concret, e cumva la graniță, ca un acrobat la marginea dintre cânepă și aer, face legătura între receptorul model sau cel implicit și spectatorul din sală.

Receptorul implicit, spre deosebire de model, citește pentru a găsi răspunsuri. El nu este creativ, nu umple spațiile albe ale textului cu interpretări amplificatoare. Receptorul implicit este acel lector exemplar de cuminte care reconstruiește parcursul operei, semnificația sa intențională, fără a adăuga o plus valoare de sens. El savurează, dar nu judecă, participă și înțelege, însă nu evaluează.

Receptorul implicit al spectacolului cunoaște foarte bine mecanismele lumii ficționale – tipurile de relații sociale, psihologia personajelor, comportamentul lor, epoca etc. – dar întreaga fabulă este pentru el o noutate. Mult prea credul, subiectul îl farmecă, anecdota îl cucerește cu totul, iar lectura sa va înainta odată cu ritmul spectacolului. Nici nu poate și nici nu vrea să se întoarcă din drum, să verifice o ipoteză, să

dorința Phaedrei, nerușinarea Medeei și spiritul aventurier al lui Peer Gynt, cel puțin atât cât durează reprezentația teatrală. Doar astfel va *ști* acele lucruri pe care artiștii le-au intuit și care vor fi investite cu valoare estetică. Și pentru că fiecare spectacol își așteaptă lectorul, orice spectator are șansa să devină model.

Însă nu trebuie să confundăm lectorul model cu *receptorul presupus* de autor, nici cu cel *virtual* al spectacolului sau cu *receptorul implicit* al operei. Cel mult, acesta din urmă poate fi un fel de lector model de gradul întâi.

Receptorul presupus de artiști este acela care precede creația, există, mai exact în clipa care precede creația. El poate fi reper și/sau imbold al regizorului sau al actorului și rareori se confundă cu spectatorul. Cel puțin azi, când autorul nu mai știe, ca în Evul Mediu, că are un public bine definit, cu o ideologie precisă. Sau, din contra, receptorul presupus de autor poate fi întâlnit într-o seară la teatru, dacă regizorul și actorii *știu exact* pentru cine au făcut spectacolul. Acest lucru astăzi ceea ce este absolut posibil, dacă ne gândim la separarea și stratificarea tot mai mare în grupuri a publicului contemporan. Și-atunci, facem spectacole cu destinatar vizat: pentru homo, pentru femei, pentru turneu, pentru rapperi, pentru bolnavi de SIDA etc.

Spectator vizat (nu și actual), receptorul presupus nu poate fi ca publicul căruia i se adresează Brâncuși la începutul veacului XX: „Priviți sculpturile mele până le veți vedea”. Intentio auctoris depășea cu mult enciclopedia publicului și știm cu toții că puteai foarte ușor să treci vama cu sculpturile lui Brâncuși, ba mai erai și ajutat la cărat bolovani. Acest tip în extremis de receptor e posibil în teatru doar în cazul textului dramatic (precum cazul lui Georg Büchner, descoperit după mai bine de 50 de ani), dar nu și

adâncimea, proporția dintre cele trei dimensiuni, astfel încât mithosul jucat în amfiteatru, în fața întregului polis, să fie o proiecție a cosmosului, o oglindire a mișcărilor divinității și eroilor printre oameni. Proporțional, în acest spațiu cu o acustică unică, când crește orizontală și adâncimea, scade verticala sau crește verticala, scade adâncimea și crește orizontală. Ca efecte ale acțiunii privirii în funcție de aceste distanțe și de tipul de dialog stabilit sunt katharsisul (o implicare mare afectivă), dar și cunoașterea realizată în urma detașării, împreună alcătuind desfătarea estetică.

Important în structura amfiteatrului mi se pare locul corului, orchestra, acest spațiu intermediar între public și scenă. Corifeul și coreuții reprezintă nu doar legătura dintre spectatori și hypocrit (cel care dă replica), ci încarnază și primul nivel al vederii, prima formă de detașare față de fluxul evenimentelor. Odată cu apariția celui de-al doilea, apoi al treilea actor, acest joc al punctelor de vedere, al celor care comentează, explică, anticipează trece în interiorul spațiului ficțional. Odată cu dispariția corului avem de-a face cu prima ruptură profundă dintre scenă și public; publicul trebuie să se strecoare, fiecare cum poate, pe scenă și să identifice într-unul dintre actori corul pierdut. Raportul se schimbă, publicul uniform se transformă în spectatori. În textul ficțional, locul fostului coreut va fi ocupat în funcție de epocă, spațiu și gust de *martorii din interior* – precum zannii, bufonii sau confidenții din tragedia clasică. Alteori găsim în tramă naratorii, *acei martori exteriori ficțiunii* care stabilesc o relație directă cu spectatorul sau, odată cu dezvoltarea comediei mai ales, *spectatorii de interior*. Ei ascultă, asistă, punctul lor de vedere face parte din spectacol și uneori el reprezintă o distrugere și o reconstrucție a iluziei. Sunt cei care stau pe marginea unei reprezentații de teatru în spectacol, precum Horațio asistând la Cursa de șoareci. E posibil ca discursul lor să meargă în amonte cu mișcarea fabulei, în cazul unor personaje precum Autorul

sau Regizorul care sunt introduse în text, iar punctul lor de vedere este uneori extern acțiunii. Avem de-a face și cu *personaje-comentatori*, ca marea majoritate a eroilor brechtieni, cu *personaje-observatori*, precum era Sufleurul din spectacolul „Arlecchino, slugă la doi stăpâni” al lui Giorgio Strehler: bătrânelul moșăia în colțul lui, se trezea rostind tare câte un cuvânt de auzul căruia nu avea nimeni nevoie sau, exact când acțiunea devenea mai palpitantă, se ridica de la locul său pentru a schimba lumânările de seu de la rampă. Frații acestor comentatori externi sunt *observatorii interni*, personaje precum umbra regelui Hamlet.

Teatrul roman va păstra acest tip de construcție a spațiului importată de la greci, care asigura comuniunea sălii cu actorii. Însă, în afara circularității amfiteatrului, care adună tot cetățenii împreună, arhitectura latină este o oglindă a spiritului imperiului: orchestra se reduce la un semicerc în fața locurilor magistraților și ale senatorilor; locurile de onoare sunt clar delimitate de restul lumii, care se înghesuie pe gradenele în hemiciclu, cu o înălțime destul de mare proporțional cu spațiul de joc, ceea ce făcea ca vizibilitatea și participarea să fie îngreunate. Mai mult decât atât, amfiteatrele sunt construite pe un teren plat, cu gradene supraînălțate, care modifică distanțele și proporțiile dintre ele. Amfiteatrul se va transforma încet-încet în *auditorium*, spațiu care totuși cerea acțiunea lui *auditio*, diferită de *auscultare*. „Auditio” implică și înțelegerea, adică invers de cum este folosit termenul astăzi când „a auzi” e mai puțin important decât „a asculta”, pe când semnificația primului termen trimite tocmai la a te opri și a acorda atenție. Vizibilității proaste i se adaugă uneori o pânză imensă arborată deasupra amfiteatrului, care suprimă dimensiunea verticală și face o căldură mare în auditorium, ce nu poate fi domolită decât de apa de trandafiri pe care sclavii o pulverizau în aer. Și grecii, după caz, aplaudau, fluierau și huiduiau la spectacol; în teatrul

au fost impersonale pentru autorii spectacolului. Receptorul, construind sensul textului, înaintea în întâmpinarea unor *sensuri secunde*. De altfel, toți destinatarii construiesc sensul operei, însă doar receptorul model, în acord cu finalitatea intențională, compune finalitatea finală a spectacolului.

Receptorul model intră cu ușurință în comunicare, canalele multiple dintre el și emitent nu-l stingheresc, ci îl stimulează. Participarea și decodajul, percepția și evaluarea sunt orientate în funcție de relațiile comunicative pe care le stabilește cu scena. Sistemul său de coduri este acordat sistemului emitent și de transmisie și împreună construiesc un *spațiu dialogal*, un flux comunicativ în care fiecare element participativ se ajustează în funcție de feed-back-ul primit.

În acest proces, receptorul model îi poate molipsi pe destinatarii de lângă el, astfel încât el poate provoca participarea colectivă la actul comunicativ și, mai apoi, comunicarea.

Spectatorul meu parcurge toate etapele receptării: percepție, intuiție, evaluare și judecată de valoare. Așa cum vrea să-i fie „prinsă conștiința”, la fel de ușor și cu plăcere parcurge cărări cunoscute. Pentru că nu are încredere în cuvântul autorului (fie el chiar carismaticul actor), ci în spusele spectacolului (adică în personaj), receptorul răstoarnă textul pentru a-și pune întrebări, pentru a găsi semnificația ascunsă și pentru a înțelege legile proprii pe care opera le creează. Permanent el inițiază recursuri la codurile sale stocate în așa fel încât la final, construind sensul, enciclopedia sa este îmbogățită. Cooperând și evaluând totodată, receptorul ajunge la plăcerea estetică și astfel dorința sa structurală de teatru este satisfăcută. Spectatorul model împărtășește etica lui Don Rodrigo,

păcălit, prins în capcană. Receptorul va judeca spectacolul în funcție de înfrângerea sa.

Receptorul model e încălțat cu sandalele lui Hermes. Capacitatea de deplasare rapidă îi dă posibilitatea lecturii progresive, dar și a unei lecturi regresive, atunci când e cazul. Face asocieri, dezvăluie și, în funcție de acestea, se poate întoarce, poate reface altfel o parte din traseul parcurs. Fără a trăda, fără a ieși din limitele operei, el inițiază propriile sale trasee de lectură, din dorința de a epuiza geografia acelui spectacol. Receptorul model știe să se lase vrăjit de frumusețea unui nou peisaj. Mai mult, el nu se va centra pe codurile tari, ci dezvăluind „idiolectul estetic” al operei (Umberto Eco) va accepta și noua convenționalitate propusă de obiectul estetic. Informația îi stimulează parcursul. Orizontul de așteptare al receptorului model se întâlnește cu orizontul de așteptare al operei. Nu se suprapun însă, căci astfel așteptările receptorului ar fi complet satisfăcute, ori construcția informației face parte din profilul său. Orizontul operei va depăși orizontul receptorului astfel încât să îl modifice și să îi provoace acestuia o relectură – susceptibilă de noi interpretări. Receptorul model revede acasă, în memoria sa intelectual-afectivă, spectacolul și, odată cu această reamintire el știe că a adoptat o nouă credință.

Receptorul model nu are gusturi, ci „gust estetic ca așteptare” (Luigi Pareyson) a desfătării-de-sine-în-operă. Nu *pe marginea operei*, ci *înăuntrul* ei. Pentru el spectacolul este o *intenție* ce se adresează *atenției* sale, este ca un fel de îndrăgostit ce așteaptă întâlnirea și un proiect ce așteaptă împlinirea, adică o formă lucrată care cere, la rândul ei, munca receptorului. Decodarea sa este *amplificatoare* în condițiile respectului față de structura sa materială și forma sa intențională. Receptorul model găsește în textul teatral elemente și aspecte care capătă valoare estetică și care

roman avem de-a face însă cu un amestec de rase și clase sociale, a căror vedere nu poate fi afectată decât prin detașare sau contaminare. De aici preferința lor pentru comedie (detașare superioară față de personaj) sau pentru tragedie sângeroasă (contaminare de la faptele petrecute pe scenă).

Catedrala (de obicei, nava principală) ori piața publică erau spațiul teatral al omului din Evul Mediu. Instalațiile grandioase, scenele montate pe platforme provizorii (mansiones), cu decoruri imaginând Paradisul, Infernul și Orașul se adaptau gustului medieval pentru alegorie. Spațiul teatral era unul multiplu, itinerant, reprezentațiile se întindeau pe câteva zile, iar spectatorii stăteau fie pe jos, fie pe gradene de lemn urmărind povestea biblică a Mântuitorului, de la Naștere până la Înviere. Din nou spectacolul este integrat în cetate, oamenii, pe rând, sunt actori și spectatori, de-a lungul mai multor zile, iar acest spațiu teatral multiplu reproduce imaginea pe care o are omul medieval despre univers: o lume plină de semne și semnificații în care coexistă îngeri, demoni, ființe omenești și animale, în care nu contează respectarea unităților de timp, de loc, de acțiune, ci felul cum privești această parabolă a vieții, în care a fi spectator înseamnă a fi și protagonist în același timp. Scenele Evului Mediu nu au adâncime aproape deloc. Într-o gândire profund alegorică nu ai nevoie de asta, adâncimea e conținută de ochiul interior, de interpretare. Când scena e situată la nivelul umerilor spectatorilor, privirea lor este orientată ușor în sus, iar ochiul citește ca într-o expoziție în timp și spațiu. Adâncimea e suplinită de spațiile desfășurate, multiple. Tablourile misteriale aranjate pe orizontală, pe scene succesive sau simultane, implică mișcarea spectatorului, un itinerar care reface simbolic drumul rememorat anual. Anamneza e o călătorie urmărind anumite didascalos; doar că aici spațiul ia locul timpului amintit, căci timpul e unul simbolic și nu mitic, ca la greci: aceleași evenimente s-au petrecut atunci, acum un an

și azi, când se retrăiesc *exact* aceleași fapte. În fiecare an, Mântuitorul pătimește și învie pentru noi, care trebuie să refacem *drumul* a ceea ce se întâmplă mereu la prezent, azi și mâine la fel. Misterul comunicării se destramă, miracolul participării e un fapt cotidian, iar *compassio* ia locul katharsisului. Spectaculosul face parte din viață, la fel ca demonii, îngerii, raiul și iadul. Teatrul nu mai este un loc anume la care trebuie să ajungi, e aici în piața de legume și îl văd de la fereastră. În schimb centrul și apogeul vieții devine acum Liturghia. Așa cum este animat de compasiune, pe omul medieval îl fascinează fastul. Guiglielmo Cavallo amintește în „Omul bizantin” de curse de cai, prezentări de animale exotice și sălbătice, de alergări și acrobați pe sârmă antrenând „o mulțime entuziastă care se înmulțește la Hipodrom, loc de întâlnire a celor înstăriți și al plebei sărace. Pe străzi vezi muzicanți și cântăreți de biserică, dansatori și scamatori, șarlatani și iluzioniști, ființe umane și animale monstruoase”⁶. Chiar și în această lume dominată de spectacular, privirea nu e dispersată, pentru că modelul fixat pe retina ochiului său interior este canonul, icoana ca artă statică, a clișeeilor, a formulelor fixate odată pentru totdeauna. Imaginea încremenită poartă semnul lumii sfînțeniei calde și veșnice, e contrapusă lumii agitate, demonice. În fața scenelor mobile, adâncimea vine în prim-plan, se confundă cu orizontala, ca un planiglob care se oferă dintr-o dată vederii interioare, cu toate detaliile sale, dar care poate fi privit și secvențial, pe episoade.

Atenția poate părea dispersată și privirea nefocalizată, iar comunicarea ar părea că se pierde datorită schimbării spațiului și de aici dificultatea de a reintra în rolul de spectator. Poate că se întâmplau toate acestea în carnaval, nu însă și în cazul misterelor, unde scenele erau desfășurate succesiv timp

Receptorul model al unui spectacol vine la teatru pentru a găsi întrebări, nu răspunsuri; el cooperează cu textul teatral, re-creează lumea ficțională din spatele formei vizibile de pe scenă. Receptorul model actualizează semnificația intențională a obiectului estetic, savurează și judecă opera în același timp.

În copilăria mea, emisiunea de teatru radiofonic pentru copii începea cam așa: „Sunteți pregătiți? V-ați așezat comod?”. Receptorul model știe să se așeze *comod* în rolul de spectator. El intră cu ușurință în convenția situației de comunicare, oblige-urile comportamentale nu-l constrâng, ci îl ajută să înceapă călătoria în spectacol. Fiecare formă de prelectură este o treaptă a atractivității și o acomodare preliminară cu enciclopedia spectacolului ce urmează. Bine pregătit, familiarizat cu informațiile pre-textuale, paratextuale și scrierile de escortă, receptorul model intră în sală credul și complice. El știe dinainte niște lucruri și totuși este naiv ca un copil în așteptarea sa. Astfel, el nu va sta ca un observator în fața scenei, ci se va pregăti să intre în spectacol.

Receptorul model nu e doar credul și complice, el este și neîncrezător uneori. Tocmai pentru că nu stă pe margine, ci înaintează în poveste, el reține toate indicațiile de cod și, pentru că este asociativ, așteaptă să-i fie confirmate ipotezele. Sau infirmate, căci receptorul model vrea să fie mereu recucerit. „Spectacolul, spune Hamlet, iată capcana în care voi prinde conștiința regelui”. Conștiința! Parcursul receptorului e o călătorie plină de capcane în care, vrea sau nu, va cădea. Însă el nu se teme de primejdii, pentru ele a început această călătorie. Pentru capcane în care să-i fie prinsă conștiința. Și să se cheltuie pe sine măcar pentru câteva momente. E ca o călătorie plină de obstacole a unui erou de basm. Dar fără final fericit. Căci eroul nostru vrea să fie învins, vrea să fie

⁶ Guiglielmo Cavallo, *Omul bizantin*, Editura Polirom, București, 2000.

Precum chipurile zeului tetramorf, opera de artă teatrală este suma receptărilor ei; corecte, amplificatoare ori deviate, interpretările se întâlnesc, totuși, într-o tipologie: a receptorului ideal, a celui virtual, a receptorului implicit, a celui presupus și a destinatarului.

Receptorul ideal reprezintă suma receptărilor-model a unei opere de artă. Nu spunem „cartea x sau spectacolul y își are undeva, cândva un receptor ideal“, ci un receptor-model care-i valorifică resursele în timpul său, iar toți aceștia, peste epoci, ar construi împreună portretul receptorului ideal. Modelul teoretic al acestuia este, aparent, ușor de alcătuit, însă fețele sale sunt de o imensă diversitate, ele îmbogățesc structura sa de bază cu fiecă chip al receptorilor-model, care-l multiplică la nesfârșit, astfel încât este extrem de dificil de cuprins într-o schemă.

În cazul spectacolului însă, dată fiind condiția sa temporară, avem de-a face cu o modificare esențială: coincidența celor două structuri – **receptor model** și **receptor ideal**. Artă a prezentului, teatrul își construiește acum și aici receptorul ideal: el poartă semnul unicității (unului) și se topește odată cu opera. Ceea ce rămâne este o sumă de istorii personale ale unor destinatari concreți. E drept, orice spectacol tinde și are șansa să își găsească receptorul model între necunoscuții din sală.

Iată de ce, de cele mai multe ori, munca istoricului de teatru (și chiar a teoreticianului) seamănă cu cea a unui arheolog. Dar el este și un arhitect, totodată, în încercarea sa de a construi, post-mortem, *imaginea* receptorului model al unui spectacol dintr-o epocă anume. Nu este obiectul cărții de față, dar trebuie amintit că fără acest joc specializat, de deducții și inducții, enciclopedia teatrului s-ar reduce la zestrea altor arte. Or, fără acest suport, artiștii ar fi nevoiți să construiască din nimic – ceea ce este practic imposibil – spectacolul timpului MEU.

de o săptămână sau erau pur și simplu prezentate simultan și doar actorii și publicul erau cei care schimbau spațiul, în funcție de evenimentele prezentate. Continuitatea era asigurată doar prin costum, nu conta actorul, nici povestea pe de-a-ntregul ei, ci la ce trimitea aceasta, la funcția sa. De aceea, spectatorii sunt pe rând și actori, iar participarea vizează mai puțin emoția estetică, cât pe cea mistică. Mândria de a fi bun creștin, integrat în oraș, în comunitate, contează foarte mult: au rămas consemnate în istorie îndeosebi contribuțiile breslelor la spectacole, fiecare de ce episod s-a ocupat, de la finanțare până la mizanscenă, fapt mai important decât textul sau spectacolul în sine. Orașul, împrejmuit de ziduri de apărare la adăpostul cărora oamenii sunt în primul rând public al propriei vieți populată de îngeri și făpturi monstruoase, de vrăjitoare și sfinți, e noul teatru. Abia realismul frust al farselor din carnaval și glumele deochiate spuse de nebuni îi vor întoarce pe acești oameni spre teatru după ce-și vor fi trăit și scris epopeile.

Dacă în Evul Mediu publicul se împrăștie prin oraș pentru ca teatrul să vină la el, Renașterea se străduiește să recâștige unitatea amfiteatrului, păstrând un oarecare respect pentru diversitatea comportamentală conținută de un spațiu liber, precum piața, cu ale sale granițe relative. În commedia dell'arte vizibilitatea era inegală, proastă chiar, de aceea actorii coboară uneori în public. Verticala este constantă și nu interesează, orizontala este variabilă, în funcție de poziția spectatorului în piață. Adâncimea nu conta (singurul element de decor era o pânză pictată), pentru că se miza pe tridimensionalitatea corpului actorului în mișcare. Masca ajuta ca privirea să se concentreze pe trup, căci tendința omului este de a se uita mai mult la față, la mimica unui actor. Relația măștilor cu publicul era stabilită pe baza unor convenții clare: existau reguli în tipul de mers, în modul de adresare care, alături de dialectele vorbite, înlesneau comunicarea pentru orice categorie de public, de-a lungul și

de-a latul Italiei. Poziția și distanța solicitau privirii cuprinderea pe orizontală, pe când adâncimea de cele mai multe ori îngreuna privirea; capetele celor din față nu permiteau o focalizare bună, motiv pentru care actorii commediei dell'arte își improvizau scena pe butoaie în mijlocul unei piețe, sau între două clădiri mai înalte care să încadreze spațiul de joc.

Teatrul elisabetan, spre deosebire de cele dinainte, era construit departe de centrul orașului, păstrând probabil tradiția companiilor itinerante de actori profesioniști care jucau în curțile hanurilor. Din lemn, pe un plan circular, spațiul teatral din Renașterea engleză avea o scenă „în pinten” care avansa ca proscenium până la mijlocul incintei, ceea ce asigura vederea actorilor din mai multe unghiuri. Parterul descoperit era înconjurat de trei nivele de galerii suprapuse în care stătea publicul. Ca și pe gradenele teatrului grec ori în jurul eșafodajelor din piețele Evului Mediu, în galeriile teatrului elisabetan se reunește un public unitar, produs al unei societăți omogene, pentru a asista la un eveniment teatral. Față de commedia dell'arte, în care se stabilea o distanță destul de mare în spațiul dialogal, așa încât era privită forma ca formă, în teatrul elisabetan se ajunge la empatie și artă care desfată. Privirea este din nou bifrontală, distanța micșorată, astfel încât cele trei axe să fie aproape egale, armonice. În spațiul ca un ou, oamenii se văd unii pe ceilalți, adâncimea este spre celălalt, planul doi către spectatorul din față, care face parte din spectacol ca un fundal comunicativ. Spațiul scenic este abstract și simbolic, împărțit în straturi pe verticală, de la țărâna din planul de jos, la balcon și până la așa-numitul *heaven*, ultimul balcon cu un acoperiș mic, pe care erau pictate stelele și semnele zodiacului și deasupra căruia Hamlet își rostea celebrul monolog. Bufonul ține locul corului din vechea Grece, el este echilibrul în această lume de nebuni. Spațiul dialogal e fluid și are actorul drept nucleu. Verticala nu mai chinuie privirea, deschiderea de la Globe, ca a unui ou cu

III. TEATROKRATIA

1. Buletin de spectator

Se non e vero e ben trovato

Arta teatrului n-are muzeu. Există muzee ale literaturii, de pictură și sculptură, muzee ale instituțiilor teatrale, dar spectacolul n-are muzeu. El se adresează memoriei vii, care este totodată și anonimă. Spectacolul poate rămâne consemnat în istorie de către critici și teoreticieni, însă existența și memoria sa ca eveniment depind de reacția anonimilor din sală. Iar relația aceasta e în fiecare seară, în fiecare sală, în fiecare țară ori perioadă istorică – alta; e o continuă metamorfoză, un ajustaj permanent al fluxului dialogal dintre emitent și destinatar. Hermes e semnul ei, acel Hermes al dansului și călătoriei în cele patru zări. Și-atunci arta spectacolului „e arta spectatorului” (Eugenio Barba), iar memoria teatrului se află în viitor.

Mesagerul, Crainicul este, totodată, zeul hermetismului, al misterului și al artei de a dezlega în felurite chipuri. Adică al artei de a interpreta, căci Hermes este și zeul tetramorf. *Iuvenis et senex*, frumos ca mama sa, apare în mitologie și ca zeu al celor patru chipuri. Acest atribut prezintă un sens dublu: Hermes e un fel de agenție mondială de informații, el deține o mare enciclopedie de cunoștințe strânse din cele patru vânturi; în același timp, zeul reprezintă și nenumăratele moduri de receptare, infinitele fețe ale interpretării pe care le capătă cuvântul său în mintea oamenilor, convinși toți că l-au înțeles corect.

Intermezzo pastoral-liric

Degeaba a adoptat guvernul Regulamentul privind paza spectacolelor în care se spune că toți alghualizii și funcționarii regali trebuie să plătească pentru a evita ceea ce se face acum, când nu numai că nu plătesc dar pe deasupra mai aduc și două sau trei persoane și le fac să intre gratis. Numeroși sunt cei care pretind să intre fără să plătească, invocându-și rangul sau calitatea de oameni de litere sau lăudându-se cu prietenia cutărui actor. Degeaba plasatorii poartă ca soldații o tunică de piele de bivol, dat fiind riscul la care se expun punând să se plătească intrarea. Nu mai departe de ieri, 29 decembrie 1643, don Pablo de Espinosa, în cursul unei dispute în legătură cu o bancă, a omorât un nobil pe numele de Diego Abarca, iar asasinul însuși a fost rănit atât de grav încât se află într-o stare disperată. Guvernul să dispună să fie prezenți la teatru și alguaciles pentru a-i apăra la nevoie pe oamenii nevinovați.

(Marcelin de Fourneaux, „Viața de fiecare zi în Spania secolului de aur“)

un bănuț de coajă decupată, face să echilibreze percepția pe orizontală și pe verticală. Toate cele trei dimensiuni dau o imagine completă în care se respectă proporția distanțelor de la heaven și spațiul dintre balcoane la parter și scenă.

Teatrul *à l'italienne*, cu toate că este gândit ca spațiu unitar, nu mai are unicitatea teatrului grec sau elisabetan, care înglobau într-un loc scena și sala. Se produce acum o dublă ruptură: pe de o parte, între scenă și sală, pe de alta, între teatrul propriu-zis și lumea exterioară. Teatrul devine un fel de *instituție urbană*, un loc în care se ajunge mai ușor la forma exterioară a ceremonialului social decât la comuniune. Scenei i se adaugă plafonul, dimensiunea verticală este obturată și tot acum avem de-a face cu o mișcare ce merge de la anularea distanței la accentuarea ei extremă. Spațiul multiplu din teatrul lui Corneille este înlocuit la Racine de un spațiu unic, de o abstractizare maximă și o distanță minimă. Locurile de onoare de pe scenă, rezervate aristocraților, au făcut pe de-o parte să micșoreze spațiul de joc, astfel încât în câțiva metri pătrați să se imagineze o întreagă suită de întâmplări, iar pe de altă parte provoacă prima ruptură fundamentală din sală, iar publicul devine publicuri. Parterul nu vede aproape nimic, spectacolul se joacă parcă doar pentru cei nobili, iar balconul și galeria, așa-numitele „locuri oarbe“ sunt și mai furioase. În același timp Molière face mari spectacole la Versailles în care cultivă forma ca formă. Un spațiu neconvențional – grădinile palatului – devine teatru. Ludovic însuși e actor, în viață, cu ale sale bucle negre, cu pantofii cu tocuri roșii, dar și pe scenă, unde face cu plăcere figurație în opere-balet. El scrie parcă și codul manierelor elegante, și ale scenei, universul de referință este Versailles-ul, teatrul însuși e construit după chipul palatului care gravitează în jurul Regelui Soare. Viața bate scena, iar spectacolul este o formă de mimesis al vieții cotidiene atât de teatrale. Totuși, ce se pierde pe verticală (prin plafonul scenei)

se câști-gă în adâncime prin solicitarea ochiului interior, prin psihologizarea pe care o profesează Racine, respectiv prin voyeurismul și ironia în privire pe care o cer personajele comediilor lui Molière. Nu întâmplător Molière scrie comedie care presupune o privire detașată față de personaje. Dacă aristocrații sunt eroii noului polis, iar teatrul este o copie a acestei realități, atunci Fedra să moară în liniște, cu decență și spectacolul să continue cu o comedie.

Puțin mai târziu, în iluminism, scena italiană se instituționalizează, privirea spectatorului este frontală, în conformitate cu jocul natural pe care îl cere Diderot actorilor, care trebuie să-și imagineze rampa ca pe un al patrulea perete. Publicul va alege ori să empatizeze cu scena, ca în cazul burghezului voyeurist, ori spectacolul se va muta în sala somptuoasă, în rândul publicurilor fragmentate. Stingerea luminii în sală a dus la o concentrare mărită din partea actorilor și a publicului deopotrivă, însă a decupat în același timp spațiul scenic și l-a scos dintre spectatori. Iar odată cu introducerea „celui de-al patrulea perete”, în naturalism, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, scena se izolează de public prin rampă, întrerupând comuniunea și modificând receptarea. Unul lângă celălalt, mai puțin unul cu altul: spectatorul, instalat în fotoliul său comod se transformă în privitor al acțiunii dramatice, detașat, singur printre ceilalți. Cu toate acestea există uneori nostalgia după comunicarea pierdută, ceea ce face ca din secolul XX creatorii de teatru să încerce să recâștige această dimensiune a raportului sălii cu scena; ei recurg la soluții multiple precum întoarcerea la scena de tip elisabetan, adoptarea spațiului-arenă, construcția unor amfiteatre cu plafon și, nu în ultimul rând, recursul la spațiile neconvenționale.

Din 1508, anul în care la Ferrara se folosește pentru prima dată perspectiva în teatru și se pune problema separării clare a spectatorilor față de proscenium, abia în secolul al XVII-

„Macbeth” regizate de Eimuntas Nekrosius refac mișcarea inițiată a unui vechi basm popul ar. Tatăl este însoțitorul lui Hamlet, cel care trebuie să-și ducă la bun sfârșit crucea, îi alină suferința, îi spală ritualic picioarele, îl mângâie atunci când zbuciumul său e atât de mare încât cămașa de hârtie i se topește pe trup. Frig, apă, foc, pământ, obiele, o toacă uriașă, topoare, un ceaun în care fierb destine – iată câteva dintre elementele scenografice din „Macbeth”. Personajul e un țăran zdravăn, de la munte, care calcă apăsător pe pământul rece, cu bocanci, manta soldățească și mănuși imense de lână. O atmosferă de poveste aspră, de pe vremuri, din păduri înghețate pe unde Macbeth trebuie să treacă. Aici sunt încercări și păcate, aici sunt și viii, și morții, și vrăjitoarele jucăușe cu baticuț colorat care te atrag în cursă. O ceață ploioasă, tarkovskiană împresoară totul, Macbeth își stoarce mănușile de apă, bocancii vrăjitoarelor sunt flească, lemnul miroase a ud. Viețile se scurg în cadențe mitice și intensități dostoevskiene, lucrurile se fac pe-ndelete, în ritm prelung, psalmodic, așa ca rostirea lui Macbeth frate cu Stavroghin, cu Raskolnikov, cu Rogojin: „spală-mă-Vei și mă voi curăți, mai vârtos decât zăpada mă Vei albi”.

de asemănare și de natura acestei relații, avem de-a face cu intertextualitate, hipertextualitate și metatextualitate. În primul caz, cel al *intertextualității*, relația se definește prin incluziune, unul sau mai multe texte fiind absorbit de celălalt. Este cazul uneia dintre tehnicile citatului cultural, întâlnite deseori în spectacolul contemporan. Piese de scris de J.L. Lagarce sunt mai degrabă lirice decât dramatice, o monodie superbă, dar nespectaculoasă căreia regizorul trebuie să-i atașeze acțiuni. „E doar sfârșitul lumii” e o confesiune despre cum un om își ia la revedere de la familie și se pregătește să moară. Știm asta din primele replici, ceea ce urmează e scris minunat, mai puțin teatru. Radu Afrim construiește un spectacol în care avem pe scenă două, trei planuri permanent și de cele mai multe ori acțiunea dramatică se află în fundal, în proiecție, în muzică. Un tablou din lungul șir al rememorării întâmplărilor din copilărie atrage atenția, un moment care produce o breșă intertextuală în discurs. Pe scena goală, fratele pășește calm, ca o divă din altă piesă, îmbrăcat în rochie de seară de catifea neagră mulată pe trup și cântă live „Le temps du lilas”. Barbara e citată comic, în maniera lui Almodóvar și un simplu hit de odinoară devine, prin gestul ludic al regizorului, convenție scenică încărcată de semnificații.

În „Hamlet” regizat de Liviu Ciulei la Teatrul Bulandra, textul lui Shakespeare era rostit de actori în costume și în decoruri inspirate de epoca lui Bismarck, coprezență textuală care îl făcea pe receptor să-și construiască propria *metatextualitate*, adică relația de comentariu care leagă un text de altul, fără ca să-l citeze neapărat sau să-l numească.

Hipertextualitatea, vorbind despre „relația de derivare a unui text din altul prin transformare sau imitație” (Greimas), îi provoacă receptorului inferențe asemănătoare celor metatextuale, doar că de data aceasta îi este solicitată mai mult imaginația și afectivitatea. „Hamlet”, dar mai ales

lea, prin sala clasicismului francez se instituționalizează privirea frontală. În teatrul acoperit se pune problema iluminății, dar soluțiile practice apar abia la sfârșitul secolului al XIX-lea. Până atunci, în Anglia marelui actor Garrick se naște un public nou, pasionat de piesele burgheze. Clasa de mijloc este cea care merge la teatru regulat și alcătuiește majoritatea publicului constant; o clasă care vrea să se vadă pe scenă, în persoana actorului preferat. Acesta joacă în texte ale autorilor contemporani, dar și în Shakespeare și Ben Johnson, în tragedie și comedie, pentru că dramaturgul începe să conteze mai puțin – acum actorul devine vedeta spectacolului. Odată cu trecerea anilor, publicul vrea să-l vadă și în melodrame, și în piese „bine scrise”, iar teatrului i se cer efecte din ce în ce mai spectaculoase. Melodrama atrage un public imens, format în majoritate din tâmplari și dulgheri, fascinați să vadă pe scenă cai și câini alături de actori și mașinării complicate. Prin anii 1820 clasele de jos încep să scoată burghezia engleză din sală. În Franța de după Molière, publicul se înclină și el în fața actorilor Comediei Franceze, un spațiu față de care aristocrația și noua burghezie manifestă din ce în ce mai mult interes: se fac amenajări care merg până la opulență, se construiesc vaste spații libere pentru public, se introduc fotolii și scaune care, pe la 1760, slavă Domnului, eliberează scena de inoportunii care o umpleau. Spectacolul se mută în sală. Tensiunile dintre publicuri vor prefigura Revoluția de afară, grupurile încearcă să se manipuleze și să se contamineze între ele. Va câștiga bătălia burghezul voyeurist care empatizează cu scena, despre care vorbește Diderot. Teatrul *à l'italienne*, așa impozant și luxos, cu scena sa cu plafon și fără lumină naturală, cu sala în roșu și aur, ajunsese la decadență sa maximă; devenise o instituție în care loja puternică vorbea despre negarea și opoziția sa față de restul lumii. Spectacolul sălii nu mai concurează cu scena, ci *foyerul* cu restul teatrului, adică ce se întâmplă *pe marginea* spectacolului. În locul

cu oglinzi și candelabre imense, ritualurile sociale erau respectate întocmai, convențiile bine-cunoscute scriau codul manierelor la teatru. Spațiile erau destinate unor acțiuni clare, ca pe scenă: intrarea, puțină socializare, relaționarea, momentul de pe scenă – un solo culminant – apoi deznodământul, dispariția în loja personală sau la parter. Scena devenise un intermezzo sau o anexă a jocului de societate, în care teatrul era doar tema, iar sala spațiul de desfășurare. Teatrul se va deschide iarăși, în urma unei implozii care-l face să iasă din interior, dintre zidurile devenite monument public. Foyerul va face legătura cu strada în care încep să se ridice ghilotine și să se construiască baricade.

În secolul XX, numeroși regizori încearcă să umple spațiul foyerului cu teatralitate, să prelungească scena aici, în locul devenit muzeu, inutil. Alți artiști se folosesc de foyer respectând tocmai funcția sa inițială de spațiu pregătitor receptării și punând accentul pe *așteptare* care să creeze deschiderea publicului spre emoția primă. E o întregă tehnică, practică cu bună-știință de către regizor, prin care spectatorii sunt lăsați să se înghesuie în timp ce plasatoarele, ca niște lei, păzesc intrarea spre sală. Acest protocol ajută ca oamenii să devină mai lesne spectatori: nu se mai privesc stingheri, nu mai trag cu ochiul la imaginea lor reflectată în oglinzile mari, nu mai trebuie să socializeze.

Pe de altă parte, directorii teatrelor umplu spațiul foyerului cu lucruri care au funcția de a face publicul părtaș la secretele spectacolului, precum imagini din repetiții, schițe de scenografie, portrete ale actorilor etc. În aceeași măsură, managerii se străduiesc să-l facă pe spectator co-participant la viața teatrului respectiv: înființează cafenele în foyer, organizează colocvii în care publicului i se cere părerea, e întrebat despre repertoriu, despre actori. Discuțiile de după spectacol nu au doar rolul de a înlesni și influența construcția sensului, ci de a-l co-interesa pe spectator. Cabinele sunt mutate

la competențele despre care am vorbit, respectiv comunicativă, culturală și receptivă (teatrală). În cazul receptării unui spectacol, obiectul estetic cere din partea privitorului o atenție de grade diferite și „divers focalizată”: „Să observăm că interpreta Desdemonei poate nu știe textul sau poate că nu are unul din dinții din față, precum Carolina din *Matrimonio Segreto* la Ivrea, spre marea încântare a lui Henry Brulard, nu poate fi exclus din principiu ca *irrelevant*”⁷. Este evident faptul că exercitarea competenței teatrale implică obișnuința de a privi simultan acțiunea scenică, jocul actorilor, scenografia, dar și cooperarea cu textul spectacolului în cazul intervenției unor eventuale zgomote. Însă, această cooperare implică și gradul de distanță pe care receptorul *alege* să-l stabilească în relația cu fiecare element. Conform enciclopediei sale, ele alege să facă abstracție de dintele lipsă al Desdemonei, considerându-l un detaliu nesemnificativ sau, din contra, îl poate privi ca pe o marcă a personajului. Dacă ajunge la concluzia că semnul nu are nicio legătură cu opțiunea artistică și nici nu poate fi exclus ca irelevant, prin compensație cu jocul actoricesc, atunci el va opta pentru operații de intertextualitate, întocmai ca Genette, căutând desfătarea estetică pe alte căi.

Competența receptivă presupune nu doar cunoașterea sistemului de coduri și utilizarea sa adecvată situației, ci și experiența transtextualității sau a „transcendenței textuale” (G. Genette, „Palimpsestes”).

Concept care se trage din noțiunea de intertextualitate, introdusă de Julia Kristeva și de Roland Barthes în anii '70, intertextualitatea vizează relația dintre două sau mai multe texte, realizată pe baza unor asemănări care țin de structură, de tematică, de intenție etc. În funcție de gradul

⁷ G. Genette, *Relația estetică*, Ed. Univers, București, 2000, pag. 24.

de câte acțiuni au loc simultan; văzându-l jucând, mi-am dat seama că știe zonele magnetice ale multor scene din București.

Utilizarea modelelor în situație vorbește nu doar despre folosirea corectă a cunoștințelor receptorului, ci și de felul oportun prin care acesta interacționează în procesul comunicativ. Aici intervine evaluarea și, respectiv, înțelegerea textului teatral, proces care implică și prezența informației, adică instaurarea unor noi convenții. În acest caz, spectatorul despre care am vorbit mai sus poate nu va înțelege natura simbolică a teatrului chinez dar, cel puțin, va ști că există și altfel de spectacole.

În acest punct, nu doar competența receptivă este zdruncinată, ci și competența culturală a spectatorului, care integrează un corpus de cunoștințe enciclopedice. Dar acest fapt îi va activa și aptitudinea de a integra informația și de a o folosi în mod productiv.

Important este că, odată acceptată o nouă convenție artistică, tezaurul de adevăruri și evidențe al individului este îmbogățit prin adăugire sau schimbare a unui element cu altul sau reformulare a unui set de elemente, cu alte cuvinte, este pusă la îndoială autoritatea de necontestat a ideologiei de care este pătrunsă competența culturală. După experiența cu teatrul chinez, spectatorul nostru admirator de Zola se va bucura în continuare la vederea decorului de lemn masiv, de mirosul zarzavaturilor proaspete pe scenă, dar ajuns la un spectacol brechtian va înțelege, cel puțin, că teatrul nu e viață, nici macar sub formă de felii.

Făcând distincția între actul de a privi un obiect și cel de a-l aprecia pe baza acestei priviri, Gerard Genette vorbește în „Relația estetică” despre pluralitatea aspectelor și a nivelurilor de atenție, conform cu nivelurile de funcție estetică ale „operelor reprezentative” (Etienne Souriau). Atenția aspectuală de care de ocupă esteticianul se referă, de fapt,

în față, scoase la vedere și vândute. Accesul la ceea ce se află în spatele vălului, la vederea mecanismului n-are aici rolul de a îndepărta spectatorul de iluzionare și de identificare cu eroul. A spulbera misterul *după* ce momentul important a fost consumat are o dublă funcție: arată spectatorului cât sunt de diferiți și de grozavi actorii, oamenii din spate, tehnicienii, cât de mare le sunt performanța și valoarea. Totodată, acest fapt îi stârnește curiozitatea pentru următorul spectacol, pentru încă o ipostaziere a performanței arătate și îi dau iluzia că el știe mai mult decât alți oameni, că a avut acces în bucătărie, unde a văzut câteva ustensile și ingrediente, ceea ce sporește și mai mult misterul abia destrămat. „Bine-bine, dar totuși, oare cum o fi făcut asta sau cealaltă?” se va întreba spectatorul mirat. Vizita în culisele de la „Faust”, în care era arătat ca la un vernisaj mecanismul eșafodajului scenografic, în care îl vedeam pe Mephisto demachiindu-se și figurația fără măști, nu lămurea, ci indica fără a dezvălui de fapt, secretul creației scenice. Vorbind cu spectatorii, conducându-i prin cabine, artiștii mai construiesc un final al reprezentației, mai joacă o ultimă scenă menită să orienteze ori să manipuleze interpretarea sau, cel puțin, să se asigure că spectacolul lor mai trăiește puțin și după ce a căzut cortina. Scena se prelungește iarăși în foyer pentru a face legătura cu exteriorul, o relație al cărei semn e diferența, antiteza, o mărturie despre natura artei, cu tot cu demonstrație practică.

După Revoluția franceză, spectatorul ajunge atât de inteligent și individul atât de important, încât spațiul dialogal se rezumă de cele mai multe ori la relația actor – spectator. Din momentul în care Antoine ridică al patrulea perete, pentru a da cât mai mult iluzia realității, întâmplările scenei se prelungesc în sală, ca o punte pe care defilează intropatia, iar personajele plombează vieți și caractere care își proiectează dorințele în lumea ficțională. Arta se amestecă în viață, o gravă încălcare a

codurilor face ca scena să devină o televiziune avant la lettre. Voyeurismul de atunci pregătește ratingurile imense de azi, pe care le au transmisiile live cu știri fierbinți. Teatrul, mândru că devenise cea mai socială dintre arte, s-a văzut prins în propria-i capcană. A fi pe placul tuturor duce la non-comunicare; compromisul încalcării repetate a convențiilor teatrale avea ca scop un limbaj comun între scena tot mai umanizată și sala care o trăgea după ea din ce în ce mai mult, spre codurile sale cotidiene. Atâtea felii de viață preparate cu generozitate au dus la indigestie. Flămând, publicul a vrut să se sature cu o formă degradată a mimesisului, în care căuta o compensație a realului, în forma sa cea mai brută. Căutând modelul, identificarea simpatetică a mers până într-acolo încât a confundat actorul cu personajul. Participarea însemna trăire și, precum un actor stanislavskian, s-a pus pe el în situația dată. Interpretarea semnelor scenice semăna tot mai mult cu o traducere în limbaj subiectiv și cu o trădare a convențiilor textului scenic. Oricât de reale erau frunzele butucilor de viță-de-vie sau mirosurile mâncărilor gătite pe scenă și oricât de bine mimau viața bășicile de bou ascunse în costum și sparte exact când pumnalul atingea cămașa albă pe care înflorea vopseaua roșie, teatrul nu a putut suplini viața. Istoriile personale nu s-au mai regăsit pe scena despuiată de teatralitate. Acolo totul devenise, de teama necomunicării, mult prea explicit, doar ca să fie înțeles și de burghez, și de muncitor, și de intelectual, și de emigrant. Tot atunci probabil artiștii au învățat că în teatru a arăta prea mult echivalează cu a nu spune nimic. Publicul, monstrul cu mai multe capete de care se temea Montesquieu, se încarnase în sfârșit. Artiștii aveau să reteze aceste capete unul câte unul și să le separe: publicul încetează să mai existe, este înlocuit de publicuri, care se vor înmulți, se vor împărți, reconfigura și reconsidera tot mai mult, până azi. Iar dacă diversitatea înseamnă o multiplicare aproape infinită, o mișcare imprevizibilă

teatru, prologul și epilogul etc.). Importante pentru competența receptivă sunt, de asemenea, *devierile* de la modelul cunoscut, acele „out-of-frame activity” care, la rândul lor, pot fi de două feluri: *extra-textuale* și cele *care vizează codul artistic*. Primele sunt non-intenționale, de cele mai multe ori zgomote care bruiază comunicarea, ca tusea de nestăpânit a vecinului din spate, accidente precum nefuncționarea echipamentului tehnic sau uitarea replicii de către actor. Al doilea tip vizează chiar enciclopedia teatrală a receptorului și se referă la (re)cunoașterea convențiilor stabilite de artiști sau genul de reprezentatie. De pildă, un spectator care a văzut toată viața doar spectacole montate în manieră naturalistă va fi surprins și ofensat de ajutorul din teatrul chinez care, îmbrăcat obișnuit, intră și iese de pe scenă în timpul acțiunii.

Opțiunile tipurilor de selecții circumstanțiale.

Spectatorul are o serie de strategii sau variante de aplicare a modelelor de mai sus, preferințe care vorbesc despre obișnuințele sale receptive. De exemplu, concentrarea atenției înspre centru-stânga scenei (similară opțiunii pentru partea din dreapta sus a câmpului vizual) sau selectarea prioritară a informației în funcție de țelul urmărit și apoi (dar nu obligatoriu) autocorectarea pe parcurs. Spectatorul care merge să vadă o nouă versiune la „Romeo și Julieta”, de exemplu, este interesat poate de jocul protagoniștilor, de cum a rezolvat regizorul finalul sau scena balului, și mai puțin dacă actorii spun textul întocmai ca în traducerea x sau y. Pe de altă parte, actorii cunosc sau intuiesc obișnuințele receptive ale publicului lor, de care le folosesc pentru a menține participarea sau a capta și direcționa privirea. Un actor de succes, cu multă experiență mi-a mărturisit că știe exact în ce punct al scenei să se poziționeze atunci când spune un monolog și publicul îl va urmări cu atenție indiferent

Astfel, competența receptivă în cazul teatrului ar însuma cunoștințele necesare lecturării și înțelegerii unui text teatral, fiind o sinteză a cel puțin trei componente: comunicativă, culturală și teatrală. În acest sens, abilitatea de a recunoaște un spectacol ca atare integrează trei factori:

Enciclopedia de modele recunoscute, formată, la rândul ei, din cadre (frames), scheme și scenarii, îl ajută pe receptor să controleze și să organizeze informația câștigată în timp. Termen introdus de Umberto Eco în „Lector în fabula”, în opoziție cu dicționarul, enciclopedia (spectatorului, în cazul nostru) se referă la cunoașterea și utilizarea convențiilor culturale, a textelor, dar și a istoriei interpretărilor acestora. Thesaurus, cum îl numește semioticianul bolognez, ar fi deci un patrimoniu format în timp și alcătuit, pe baza circulației intertextuale, din macropropoziții – extrasul distilat al textelor. Pentru mine, enciclopedia se înrudește cu noțiunea de orizont de așteptare formulată de H.R. Jauss și presupune, dincolo de competența de a fi receptor, facultatea de *cooperare interpretativă*; aceasta există și se rafinează în urma selecțiilor circumstanțiale făcute tocmai datorită acestei predispoziții, altfel enciclopedia se reduce la dicționar.

Cu alte cuvinte, enciclopedia spectatorului cuprinde un set de convenții care vorbesc despre gradul de înțelegere a lumii ficționale, precum și de așteptările estetice ale receptorului. Acest set este complex, cuprinzând situații stereotipizate, precum ridicarea cortinei și sunetul gongului care anunță începerea spectacolului (frames) sau scheme aflate în succesiune cauzală (dacă el și ea se țin de mână, se privesc lung, lumina scade, o muzică suavă invadează scena, înseamnă că se vor săruta). Totodată, enciclopedia cuprinde și scenarii mai complicate care specifică rolurile și acțiunile participanților la procesul de comunicare (rostirea unui monolog la rampă, teatru în

de la un spectacol la altul în funcție de cerințele cele mai subiective ale universului personal și după regula „e frumos ce-mi place mie”, atunci Voltaire a fost profet.

În secolul al XIX-lea și chiar la începutul secolului următor domnește un spațiu dialogal exterior, lățit pe orizontală, construit în funcție de cantitate și numărul spectatorilor cărora le este solicitată privirea și nu vederea, facultatea de a folosi și nu desfătarea. A *plăcea* este cuvântul de ordine și el nu se referă doar la percepția subiectivă și autosuficientă, care nu se ajustează în funcție de celălalt. El vorbește despre opera care se pliază perfect pe cererea publicului. Spectatorul vrea să fie uimit, zdruncinat de elementul spectaculos, amuțit de artificii tehnice, de performanța actorului devenit o roțiță perfectă într-un grandios mecanism. Fluxul dialogal nu mai există, mingea este trimisă în terenul spectatorului pentru a fi prinsă și atât. Dacă ea va fi considerată trofeu, se va afla la sfârșitul reprezentației și succesul va fi cuantificat în funcție de cantitatea aplauzelor, cum se întâmplă și astăzi pe Broadway. Modul în care spectatorul îi vorbește scenei este aici mai încremenit ca nicăieri. Aplauzele spun un singru lucru, la unison, o afirmație sonoră care, cu cât este mai zgomotoasă, cu atât legitimează mai mult spectacolul de dincolo de perete. Un teatru înghețat în formă – mort cum ar spune Brook – monologând în fața unui public bine omogenizat în întuneric, a unor oameni care cred că au devenit spectatori.

De aceea nu pot fi de acord cu formularea fenomenologului Mikel Dufrenne, preluată cu entuziasm de mulți teoreticieni, pentru care publicul este „o comunitate constituită ad-hoc”. Semnificațiile conținute de substantivul „comunitate” nu estompează acțiunea adverbului care anulează acțiunea în sine. Ca și publicul de teatru, *constituirea* are nevoie de o durată relativă în timp, în care ceva se construiește. Publicul, fie el model sau unul oarecare din seara x, nu se poate face acum,

pe loc, într-o clipă a prezentului în care se și consumă, mișcare ce implică în mare măsură conjunctura, hazardul. Ca un grup de oameni să devină public este necesară o acțiune ale cărei cauze se află în trecut și care se prelungește până în clipa prezentă a înfăptuirii, vizând și un motiv care își află răspunsul odată cu destrămarea comunității, deci în viitor. Publicul vine cu un „de ce” al său, care îl aduce în sală și are un „pentru ce” pe care tinde să-l satisfacă. Altfel spus, își asumă rolul de spectator, iar asta nu se face oricum, într-o clipă, cu un grup de oameni pe care, de pildă, i-a prins ploaia și se adăpostesc într-un teatru. Chiar așa să fie, drumul parcurs de la intrare și până la instalarea în fotoliul comunicării presupune o durată mai mare sau mai mică, nu e în niciun caz ad-hoc. Pentru publicul meu perioada de intrare în rol se măsoară altfel, în funcție de timpul interior necesar pregătirii condițiilor de receptare. Comunitatea așteaptă și devine public odată ce a primit sandalele bune de zbor, caduceul pe care se încolăcesc sensuri ce otrăvesc inocența și te fac dependent de jocurile privirii, pălăria cu boruri largi, gata să prindă tot, de aici până la zeu. Clipă dilatată sau oră comprimată, adică o durată în care publicul se deschide până va fi devenit un cerc al comunicării, ceea ce seamănă cu intrarea în ritual, consimțământ important al fiecărui spectator în parte, pe care n-am să-l las în postura lipsită de respect al lui ad-hoc.

Secolul al XIX-lea este cel al actorului – omul, vedeta, adică individul model, aproape de popor, care mizând pe calitatea unicității va preamări subiectivul. Teatrul se umple de busturi, așa cum în casa burghezului se înmulțesc portretele de familie. Spectatorul se pune în ramă. Nu mai vrea să cunoască, să participe, pentru că știe. Până și neliniștile sale (ca în romantism) sunt o formă de afirmație. Semnele de întrebare, atâtea câte sunt, au rolul de a întări ceea ce el știe sau așteaptă. E unic și prețios și vrea să se vadă pe scenă.

concertul și, în timpul audiției, va număra instrumentiștii, spectatorii din față și tuburile de la orgă încercând să nu adoarmă, se presupune că nu va fluiera și nu va scuipa coji de semințe. Adică va alege din enciclopedia sa de modele comportamentale unul asemănător situației de comunicare și îl va aplica.

O reală problemă pentru procesul receptiv poate interveni nu atunci când seria de modele nu este adecvată, ci când *scopul* comunicativ este diferit. Dacă un individ chiar dorește să asiste la un spectacol va recurge, în ultimă instanță, la însușirea unui nou model comportamental și, prin mimetism, va face aproximativ ce fac alți spectatori. Dar atunci când scopul receptorului este diferit de intenția emitentului, el se va replea pe codurile tari și vom avea de-a face cu o situație de comunicare aberantă sau deviată. Actorii de la Teatrul „Mihai Eminescu” din Chișinău sunt fericiți când în timpul spectacolului nu sună decât vreo 5 telefoane, nu se plimbă prea mulți spectatori prin sală și discuțiile din public nu se aud prea tare. E mai rău decât atunci când spectatorii se adresează scenei direct, tare și răspicat. Evident, competența lor teatrală este minimă, dar nu în sensul soldatului din Baltimore care, cel puțin, avea intenția să participe chiar dacă ficțiunea era luată drept realitate. Spectatorii din Chișinău confundă strategia de comunicare teatrală cu cea dintr-un loc public de tipul club, cafenea, terasă, în care scopul urmărit este altul, iar elemente angajate în procesul comunicativ sunt alți oameni și nu personaje, de aici confuzia dintre rol și actor, refuzul aderării la timpul reprezentației și neadecvarea codului la convențiile scenice.

O primă concluzie se impune, și anume că în cazul spectatorului de teatru nu putem face abstracție de niciuna dintre cele trei competențe amintite mai sus, căci fiecare luată separat este necesară dar nu suficientă comunicării teatrale.

4. Enciclopedia spectatorului

*Mi-e cugetul încărcat de mii de limbi
Și fiecare înșiră o întâmplare.
(W. Shakespeare)*

Textul teatral, ca parte a unui proces comunicativ, are o funcție, traduce o intenție, vizează un efect, adică, pentru a fi receptat, implică existența unor competențe: comunicativă, culturală și receptivă (teatrală).

Concept introdus de Chomsky și dezvoltat de Dell Hymes, competența comunicativă vizează textul din perspectiva pragmaticii, în direcția studierii stilurilor și a strategiilor vorbirii, scrierii etc., ajutând la îndeplinirea scopurilor urmărite prin practicile discursive. Noțiunea s-a extins și termenul poate fi aplicat oricărui comportament uman, așa încât devine un fel de savoir faire, după cum bine observă Greimas. De pildă, competența comunicativă lingvistică implică regulile de politețe, felul în care vorbim pe stradă sau ne facem cunoscute sentimentele. De fapt, competența comunicativă, de orice natură ar fi, presupune existența unor modele recunoscute pe care se presupune că individul și le-a însușit, o serie de variante de aplicare a acestor modele și posibilitatea punerii în practică, a utilizării lor într-o situație sau alta. De asemenea, competența comunicativă presupune și capacitatea de a alege un anumit stil (adică mijloacele) adecvat strategiei (scopului) unei situații date.

E de la sine înțeles că cineva care n-a mers niciodată la un concert de muzică clasică, odată ajuns în sală, nu se va comporta ca pe stadion, la meci. Chiar dacă nu va gusta

Privirea sa e perfect orizontală, se regăsește cu duioșie în defectele, calitățile, aspirațiile personajelor și se contemplă în ele. Se mai uită de jos în sus la vreunul pe care îl admiră pentru că a reușit să se pună în valoare: actorul. Acesta nu mai e mijlocitor, e un om la fel ca și spectatorul care, având un talent în plus, trăiește acolo pe scenă ce nu poate publicul în sală. Diferența dintre o florăreasă și o aristocrată devenise o problemă de conjunctură.

Secolul XX este al regizorului, nu mai puțin vedetă, una mai subtilă însă, precum o curtezană care se dezvăluie doar după ce faima i-a precedat apariția. Eroul e înlocuit de zeu, de omnisciența ordonatoare, de Prospero care inventează insule după chipurile sale. Forme de a impune recunoașterea, uneori agresive, iau locul atracției. Individul cu universul său subiectiv s-a instalat în locul modelului, iar acum bătlia se dă între grade de originalitate și individualități: geniul să vorbească! Distanțele, instituționalizate deja, dintre scenă și sală îi fac pe unii dintre artiști să-și pună problema comunicării. Craig este primul care atrage atenția asupra corpului actorului, punând accent pe întreg, nu doar pe chip, urmându-i apoi Meyerhold, Grotowski, Artaud și Brecht, fiecare în felul său. Appia se va concentra asupra spațiilor construite de lumină, care împreună cu decorul tridimensional și corpul actorului vor solicita privirea pe orizontală și în adâncime, ajungându-se până la două, trei sau patru planuri care se cereau percepute simultan. Chipul nu mai e principalul punct de sprijin în comunicarea actor – public, dar va rămâne foarte important până azi, legătura stabilită prin privire fiind accentuată, marcată, potențată prin lumină, de la spotul de urmărire, la eclerajul de atmosferă, ca în teatrul expresionist. Timbrul vocii, intensitatea acesteia rămân un factor de comunicare important, la rândul lor puse în valoare prin muzică. Cel care duce la împlinire marea schimbare a secolului, începută de Craig și Appia, e Wagner. Muzica devine personaj, iar lumina

e stinsă pentru ca spectatorul să se adune fără teamă sau rușine în contemplare. Dirijarea privirii spectatorului doar în direcția scenei diminuează câmpul vizual astfel încât acesta se va concentra asupra spectacolului, fără a fi distras de ceea ce se întâmplă în stânga sau dreapta, unde, oricum, s-a făcut liniște. Această măsură, ca și trasarea clară a rampei drept graniță între scenă și sală, are și un neajuns: legiferarea spațiului singular și propriu al comunicării în defavoarea comuniunii cu celălalt. Al doilea aspect care vizează același efect se referă la stimularea punctului de vedere ultrasubiectiv care în curând nu va mai avea nevoie de niciun fel de feedback. De aici și până la interpretări deviate și categorice nu a mai fost decât un pas. Desigur, nu doar organizarea spațiului teatral a dus aici, dar este limpede că aceasta orientează percepția și influențează interpretarea.

O normă o înlocuiește pe cea precedentă. Scena italiană, cu lumina stinsă în sală, cu decor trimensional și cortină, integrând corpul actorului în mișcare se clasicizează și, până azi, regizori, dramaturgi, actori se vor raporta la acest model, negându-l, adoptându-l sau folosindu-se de el.

O primă încercare de reducere a distanței a fost apropierea prin empatie, profesată de Cehov și Stanislavski, preluată apoi de avangarde, precum expresionismul și suprarealismul, doar că în cazul acestora din urmă dialogul e în trei – între spectator, personaj și subconștientul sau coșmarul acestuia.

La Cehov și Stanislavski, scena ecran, distanța fixă a spectatorului, aparenta lipsă de acțiune și accentuarea interesului pentru analiza psihologică tind să prelungească spațiul dialogal în interior. Iluzia atât de invocată și acuzată, precum și atmosfera vinovată de producerea și întreținerea acesteia, nu înseamnă, așa cum crede Brecht, a te lăsa cuprins fără judecată de acțiune. Distanțarea care transformă cotidianul în eveniment e preferată intropatiei care „face dintr-un eveniment

Capcana prin care Hamlet vrea să îi prindă regelui conștiința îi provoacă lui Claudius, în timpul receptării spectacolului, o ieșire bruscă din timpul scenic și o intrare violentă într-un timp personal în care memoria afectivă operează o aducere în prezent a recentului omor. Simultan, timpul scenic – prin receptarea subiectiv-deformată a regelui – devine timp real, adică devine *capcană*. În această capcană, conștiința regelui se prinde singură, într-o clipă, în momentul în care își proiectează în afară durata individuală a timpului său afectiv, adică atunci când vinovatul confundă timpul personal cu timpul scenic și cu cel real și de aici senzația lui Claudius că re trăiește crima.

Teatrul e un *dialog de prezență* și-atunci timpul comunicării se referă la un „acum“ petrecut „aici“. Nimic mai reductibil pentru comunicarea teatrală! Căci este vorba de un prezent *impur* care se sprijină pe un trecut cultural (al operei, al receptorului ș.a.m.d.), prin prisma căruia spectatorul construiește, lecturând opera. Totodată acest prezent se conjugă la viitorul perfect: spectatorul știe, dinainte de momentul interacțiunii, că el *va fi fost* acolo, intuiește că va fi văzut și simțit cutare lucru sau cutare poveste îl va fi făcut să fie altfel. Și astfel, într-un viitor foarte apropiat sau mai îndepărtat, experiența sa va fi lucrat la memoria acelui spectacol.

De aceea muzeul teatrului este viu, adică în devenire, dinamic, mereu pe cale de a se face, dar și cu o existență ambiguă, incertă uneori. El se află în viitor, în acel viitor care se constituie pe fapte teatrale trecute și la care spectatorul lucrează în fiecare prezent al comunicării teatrale. Muzeul teatrului e o sumă de *evenimente* pe care nici autori, nici spectatori nu le pot anticipa. Muzeul îl vom vedea după ce aceste evenimente *vor fi fost*. Cu alte cuvinte, e un viitor trecut, care conține și implică prin însăși natura sa un optativ. Optativul prezenței spectatorului în dialog.

La Shakespeare însă, în puținele dăți când avem de-a face cu o dilatare temporală, momentul are rol de contrapunct la dinamismul evenimentelor anterioare și ulterioare.

Contragerile pe care se întâlnim în timpul ficțional fac parte din structura de bază a textului teatral. E aproape imposibil ca în timp real să se petreacă întâmplări cărora tragedia clasică, de pildă, le rezervă o durată de 24 de ore. Destine răsturnate, lupte, omoruri, pedepse, intervenții divine într-o „singură rotire a soarelui” și care sunt reprezentate într-o durată reală de 2-3 ore. Timpul scenic este astfel ca aparența reală a unui vis: pare imposibil și totuși parcă s-a întâmplat aieva.

De aceea pun călătoria receptării sub semnul lui Hermes: timpul scenic, înghesuit în durata unei reprezentări *obligă* spectatorul la itinerariul mercurian. Pentru a ține pasul cu ficțiunea trebuie să călătorești deopotrivă pe verticală și orizontală, adică să încalți sandalele înaripate.

Sunt cazuri când *timpul scenic* poate avea uneori aceeași durată cu *timpul reprezentării* (în happening de exemplu). Însă *timpul receptării* e întotdeauna diferit, pentru că în afara acestor două timpuri intervine un al treilea, esențial, timpul sau *durata individuală* a spectatorului – filtrul sau oglinda pentru întâmplările petrecute în timpul scenic.

Spectatorul pornește, de obicei, de la gradul zero al timpului scenic, ancorat în timpul real (e ora 19:05). Odată începută călătoria el intră încetul cu încetul (sau brusc) în timpul ficțional; de aici se poate întoarce uneori la timpul real (cât e ceasul? cât timp a trecut?), sau se poate afunda câteva momente într-un timp individual, atunci când asociază ficțiunea cu ceva din enciclopedia sa. În aceste momente se modifică timpul receptării (care, la modul ideal, este dictat de ritmul desfășurării acțiunii, de tempoul textului scenic fixat de regizor), iar timpul spectatorului suferă elongații sau contrageri temporale în raport cu timpul scenic și chiar cu timpul reprezentării.

deosebit ceva cotidian” și transformă teatrul într-un carusel în care te lași învățat, amețit. Cred că Brecht nu are dreptate și tocmai aparenta fixitate, nemișcarea, banalul, nespectaculosul sunt cheia. Nu numai că nu te identifici până la epuizare și dizolvare în fabulă cu eroii sau atmosfera, ci ai răgazul necesar să-ți faci propriile scenarii, să-ți imaginezi ce se întâmplă între acte sau scene, să analizezi, să faci predicții, deducții, judecând și astfel urmărind cu privirea și pe orizontală, și în adâncime. Exact pe dos, detașarea este mult mai posibilă, tocmai pentru că acest cadru e fix. Poate că este unul din motivele pentru care Cehov își numea piesele comedii. Mă gândesc că Brecht însuși, văzând cum spectatorii ieșeau plângând de la „Mutter Courage”, și-a dat seama că judecase greșit teatrul aristotelic, dar era prea târziu ca s-o recunoască. Prezumția mea naivă traduce de fapt o speranță: un teatru care să reunească tehnica brechtiană și estetica aristotelică.

Odată cu avangardele și după, în modernism și postmodernism, spectacolul trece de la punerea în scenă a textului la montare și apoi, azi, la o ars combinatoria ca formă de artă, reunind echilibrat toate componentele aparatului scenic. Regizorii sunt preocupați din ce în ce mai mult de spațiul dialogal în care anulează distanțele ori le accentuează extrem, apelând la sala italiană folosită la maximum, la teatrul en rond, la scena elisabetană, la săli studio sau la spații neconvenționale. Așa cum teatrul se apropie astăzi mai mult de noțiunea de spectacol în sens de performance, la fel orice loc poate deveni scenic dacă există „un om care traversează acest spațiu gol, în timp ce altcineva îl privește” (Peter Brook).

Găsesc patru dominante ale privirii în teatrul de azi: prima ar fi *o privire centrată pe forme*, care implică o distanțare maximă, o detașare mare ca în teatrul de imagini profesat de Robert Wilson. Un alt tip de privire, în care este respectată distanța socială de care vorbea Edward Hall și care antrenează

o relație ascetică a spectatorului cu obiectul estetic, îl regăsim în spectacolele care merg pe direcția inițiată de Bertold Brecht. Vederea detaliului, privirea dirijată spre gros-plan se realizează în teatrul în care distanța trece cu ușurință de la zona socială la cea intimă. Efectele ei sunt *de la transpunere empatetică la contaminare și la katharsis*, care se dorește a fi provocat nu prin distanțarea din teatrul grec, ci invers, prin apropiere. Este direcția care are doi părinți: unul este Stanislavski, care mută spațiul dialogal în interior; celălalt este Artaud și urmașii săi atât de diferiți, precum Grotowski, Schechner, Living Theatre, Kantor. Toți aceștia își doresc o implicare mare a spectatorului, o întâlnire care merge până la comuniunea ritualică, își doresc o anulare a granițelor dintre scenă și sală, care depășește limita fizică a spațiului și merge uneori, în dorința sa de eliberare și de purificare, până la instigarea spectatorului, care trebuie să participe și să joace alături de actori. Copilul teribil al secolului, Antonin Artaud, își dorea un teatru aidoma ciumei, care să fie un delir comunicativ, realizat nu prin cuvânt ci prin felul în care este el rostit, prin vibrația răspândită în spațiu, prin modalitățile prin care spectacolul ajunge o experiență unică, un eveniment marcat de schimburi de energie și de un continuum de senzații. Fluxul dialogal este ceea ce vor să realizeze toți regizorii descendenți din Artaud și, pentru a ajunge aici, ei apelează la spații intime sau din contra la o pluralitate a spațiilor de joc, la spectacolul itinerant care să semene cu o călătorie unică. În fine, un al patrulea tip de privire, ca o conjuncție a celor de mai sus, este cea *a vederii care se desfată*. Ea vine din școala inițiată, pe de-o parte, de Meyerhold și, pe de altă parte, de Reinhardt care au vrut să sintetizeze, să echilibreze și să pună în dialog formele învățate de la Brecht, din alte arte precum filmul, pictura și conținuturile însușite de la Artaud și Stanislavski.

Cu alte cuvinte, teatrul trece într-o mișcare de du-te-vino de la eveniment urban, happening, aventură colectivă, inserție

acesta este variabil, căci atenția receptorului nu e aceeași. Fapt datorat nu doar rigorilor genului, ci și gustului publicului, a tipului de grup social care participă la spectacol, a gradului de distanțare sau, din contra, a implicării prea mari până la încremenirea privirii pe un moment deja trecut.

Timpul ficțional este „*toujours-déja-passé*” (Anne Ubersfeld) și în același timp este un aici-acum. Acest paradox fondator al teatralității obligă spectatorul „să considere viu și real un trecut dispărut”, afirmă autoarea studiului „*L'école du spectateur*”. Cred, mai degrabă, că *ficțiunea* scenică este simțită ca reală și prezentă datorită privirii spectatorului, dispus și bucuros să intre în convenția artistică, fără a uita vreun moment că e *doar ficțiune, nu viață*, fie ea trecută ori prezentă. Spectatorul știe că e *thăaomai* – „cel care privește” –, că *asistă* la o poveste, la desfășurarea unor evenimente ficționale care s-ar fi putut întâmpla. Paradoxul intervine în momentul când aceste întâmplări devin posibile *pentru el* ori când consecințele lor au semnificații aici și acum, pentru *acest* spectator, adică atunci când verbul „a asista” se transformă în „a comunica”, „a pune împreună”, „a împărtăși”. Și este paradox încă o dată, căci spectatorul, cu toate că știe că ceea ce vede este o ficțiune, încuviințează să privească această ficțiune asemănătoare cu anumite date ale realității, fără a o confunda cu aceasta. A intra în jocul convențiilor scenice este, de altfel, o caracteristică esențială a profilului de spectator.

Timpul ficțional viază între constrângeri și elongații. Autorul arde într-un act câțiva ani chiar, pentru a se opri apoi într-o scenă la un singur moment pe care uneori îl poate prezenta dilatat, pe o durată mai mare chiar decât timpul real. Clipa prezentă din „Așteptându-l pe Godot” pare că nu se mai termină, ca un ceas dalinian scurgându-se peste granițele textului. Elongațiile timpului ficțional din opera cehoviană sunt binecunoscute, duratele interioare diferite în care trăiesc personajele au funcția lor, printre care așa-numita lipsă de acțiune și aparenta non-comunicare.

prim plan, simultan, mai multe durate: în ce timp suntem acum? al Atenei, în cel fantastic – al pădurii, al somnului îndrăgostiților sau în cel al lui Puck, zburând să culeagă floarea aducătoare de pasiune? Peste toate, se adaugă referința temporală pe care o stabilește regizorul și care poate fi construită prin mai multe sub-referințe (costumele și muzica, de pildă, pot fi din două epoci diferite).

Aceste construcții spațio-temporale implică și necesită o lectură specifică: o mișcare agilă, o disponibilitate pentru metamorfoză, pentru volatilitate, pentru jocul minții, care poate ieși cu ușurință din subordonările logice ale cronologiei, pentru violarea legilor temporale și a granițelor spațiale, în fine pentru sandalele lui Hermes. Zeul care poate fi, în diverse forme, în același timp, în locuri diferite, care stăpânește răscrucele fiindcă în fiecare moment e dispus să pornească pe oricare dintre drumuri, care acum se ospătează cu Apollo în Olimp, iar în momentul imediat următor e pe pământ, într-o seară de vară ajutând hoții pe la răspântii.

Hermes, copilul teribil al Olimpului, ca și spectatorul, intră în joc pentru a încălca uneori regulile și pentru a face până la urmă după pofta sa; e poate cel mai liber dintre zei, nu te poți supăra pe el pentru că, totuși, e singurul care face ca voința divinității să devină mesaj pentru muritori; și, până la urmă, chiar Zeus însuși s-a convins, le descurcă afurisitul pe toate, chiar dacă o face cum vrea el, în ritmul său.

Există un timp al *reprezentăției*, un timp *ficțional* și un timp al *spectatorului*. Din conjuncția lor rezultă ceea ce numim *timp teatral* ca durată specifică a comunicării ficționale centrată pe timpul ceremonial al receptorului.

Timpul reprezentăției este diferit de la un spectacol la altul, în funcției de gen sau epocă, putând varia de la durata de aproximativ o oră a unui spectacol de café-theater la parcursul de aproximativ o săptămână al unui mister medieval. În ceea ce privește raportul între timpul reprezentăției și cel al spectatorului,

în cotidian, șoc, la montare și spectacolul de autor. Regizorul Soare, despotul luminat care semnează spectacolele, fascinează și astăzi, când excesele teatrului s-au întors deja împotriva sa prin cinematograful. În căutarea specificului teatral, spectacolul s-a trezit bătând la ușa altor arte, iar spectatorul e slugă la doi stăpâni. Hăituit, încolțit, publicului i se cere o privire divers focalizată, într-o comunicare multimedială. Spectacolul e undeva între teatru și performance, între cuvânt și imagine, între actor și regizor, între docudrama, teatru de imagine, e-teatru și invocarea propriului său trecut. În paralel, descendenții lui Artaud se chinuie din răspuțuri să dez-integreze spectacolul din acest sat global al artelor. Dar deocamdată pare că trăim în post-orice, că suntem în plin *după* la care ne raportăm, ca un copil care moare de ciudă că a pierdut tocmai poanta unei povești care, de altfel, îl plictisea. Timpul nostru e prezentul anterior, nemulțumiți de ceea ce tocmai s-a întâmplat, neadaptăm sau negând clipa, oricum fără a avea timp să intervenim, să ne dăm consimțământul sau să schimbăm. În post-ceva se poate orice; *după* e o constatare a trecerii și epuizării, nu e o poziție față de acel fenomen. Post-, fie el dramatic sau modernist, nu e anti-, decât întâmplător. Observăm, notăm, evaluăm și cam atât. Rar se ridică cineva să acționeze și atunci ori îi trece chef, ori e așezat repejor la loc de ceilalți. Forrest Gump a obosit, s-a oprit din îndârjită alergare către nicăieri și a hotărât că e vremea să se întoarcă acasă. Acolo stă pe verandă și rememorează cursa de atâta amar de ani. Nu știi nici dacă așteaptă ceva, pur și simplu stă și se uită la frunzele care cad și la autobuzul care trece.

Un aspect se cere subliniat acum, în contextul referitor la situația de comunicare teatrală: obsesia trasării granițelor, a delimitării spațiilor.

Încă de la greci, încălcarea teritoriului era sinonimă cu violarea proprietății, ospitalitatea era similară cu găzduirea

străinului în casa *mea*, iar semnul cuceririi se referă tot la un spațiu. Războaiele și victoriile, chiar dacă se justificau printr-o poveste de dragoste peste lege, ca în cazul Elenei și al lui Paris, se traduceau tot în cucerirea unui teritoriu. Spiritul european, de la antici și până azi, stă sub imperiul granițelor și a stăpânirii spațiului. Ca și cum nu ne-am putea pune viața în ordine decât între patru pereți și doar așa, prin această arie bine definită, noi ne certificăm existența și ne legitimăm identitatea. De teamă ori din dorința evadării, omul simte nevoia apartenenței la un spațiu, a stăpânirii unui teritoriu ale cărui margini sunt clare. Legende despre putere, iubire, onoare ale culturii noastre vorbesc până la urmă despre acele constrângeri pe care oamenii le-au dat spațiilor. Același gust pentru îngrădirile spațiului se prelungește și în teatru: locurile tragediei grecești, de pildă, sunt foarte clar delimitate, au reguli stricte și încălcarea lor înseamnă hybris, precum războiul fraților Eteocle și Polinice pentru stăpânirea Tebei. În clasicism, evadarea, părăsirea spațiului tragic ucide, orice plecare e sinonimă cu dispariția sau sinuciderea, ca în dramaturgia lui Racine, iar în „Romeo și Julieta” ori „Hamlet”, chiar dacă personajele circulă mai în multe locuri, asta nu face Verona mai puțin constrângătoare pentru cei doi îndrăgostiți, ori Danemarca lui Hamlet mai puțin închisoare.

3. Ora 19.00

Trecute fix...

„Divide et impera” vor spune curând romanii, preluând modelul grec al hotarelor între popoare, științe, arte. Admiratori ai raționalismului bine învățat, latinii devin premianți printr-o înfricoșătoare lecție despre ireparabil: *Alea iacta est*.

La fel se întâmplă și cu timpul: spiritul european este marcat, pe de-o parte, de sentimentul cronologic al istoriei (fugit irreversibile tempus) și, pe de alta, de cauzalitatea temporală (consecutio temporum).

Cu toate acestea, ceva ne-a rămas de la vechii greci, un fel de nostalgie după Apeiron, o admirație pentru Hermes, care nu se mișcă după ceasornic, ci după bunul plac al minții sale. În limitele unor granițe spațiale are loc o multiplicare: se pot suprapune, întrepătrunde, așeza simultan ori consecutiv fapte care aparțin unor perioade diverse, petrecute în mai multe locuri. În „Oedip” linearitatea temporală e spartă, întrepătrunsă de flash-back-uri, de timpul interior al monologului, de timpul corului, care este cumva paralel cu acțiunea; corul comentează, explică, iese din poveste, are propriul său timp ficțional care se bazează și pe comunicarea directă cu spectatorul. În momentul în care intervine și timpul mitic (ca în teatrul medieval) ori dimensiunea fantastică (la Shakespeare), lucrurile se diversifică și mai mult.

Există o cronologie a spectacolului misterial și, totuși, timpul inspirat de faptele biblice are drept caracteristică principală durata ritualică, adică retrăirea identică a acelui (tip de) prezent și ciclicitatea. Semnul său e cercul.

La Shakespeare, planurile spațio-temporale se amestecă, se juxtapun, se alătură uneori atât de aproape încât ajung în