

LIMBAJUL TEATRAL ȘI LOGOS-UL VIU: O ESTETICĂ NON-REPREZENTAȚIONALĂ

I. FENOMENOLOGIA VOCII... DINCOLO DE REPREZENTARE

DOI 10.46522/CT.2024.02.10

Gabriel-S. Crișan PhD

Library of the Romanian Academy / Cluj-Napoca Branch, România
gabrielscrisan@gmail.com

Abstract:

*Theatrical Language and the Living Logos: A Non-
Representational Aesthetic*

I. The Phenomenology of Voice... Beyond Representation

In the context of an attempt to outline the specific features of theatrical language as a living expression of the performance of life, this study focuses on the concept of voice from the perspective of a phenomenology for which the notion of representation can no longer determine or validate the aesthetic (i.e. creative and timeless/anhistorical) status of stage production. In such an order of ideas, the voice is the expression of language as a sensual phenomenon (a mode of expression which lies beyond representation). It equally marks the dialogic opening of any interiority *to the world*. The voice expresses the intention of a theater that “hides” the referential meaning of the text (namely, any logical-rational explanation), of a theater that does not merely (and mimetically) seek to re-present reality, but endeavors to simply allow it to appear.

Keywords:

*voice, representation, phenomenology of voice,
aesthetics, theatrical language*

Una dintre exigențele metafizicii tradiționale (expresie a gândirii clasice grecești), devenite element central (de multe ori într-o manieră doar implicită) al oricărei practici discursive, îl constituie *canonul reprezentării*. Ceea ce propune și impune un astfel de *principiu* este gândirea unui spațiu și nucleu semantic logocentric, excavat de *eidōs*, așadar determinarea „realității” în funcție de o configurație aprehensivă și apropiată ca *formă*, ca *imagineme* și transformarea reprezentării în delegatul sau trimisul original al prezenței, în măsura în care prezența (*Anwesenheit*) epuizează ființa subiectului și pe cea a obiectului. Primatul reprezentării substituie (atât în ceea ce privește tematizarea intenționalității, cât și pentru orice filosofie/metafizică a prezenței) nu doar idealul suveranității subiectului și a relației clasice subiect-obiect, ci și ascendența înțelegerii lumii ca imagine re-prezentativă. Această reprezentare este acoperită în întregime de *legein*-ul grecesc și acoperă la rândul-i barierele dihotomice între care gândirea occidentală a restrâns și izolat relația dintre semnificat și semnificant. Tabloul reprezentativ determină conceptul de semn (*Zeichen*, a cărui dublă semnificație – expresie (*Ausdruck*) și indicație (*Anzeichen*) – este exploatarea de Husserl¹) și pe cel de limbaj, ca derivate originare ale prezenței, căci *re*-ul din re-prezentare face, așa cum afirmă Derrida², din repetiția („re”) prin care este vizată sau *indicată* prezența (prezentizarea lui „a fi”, indiferent de statutul acestuia – imagine, concept, real, fenomen, scenă, eveniment etc.), un „«suplement» original” (« *supplément* » *originnaire*)³.



1. A se vedea Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, Zeiter Band, Erster Teil, Springer New York, Science+Business Media, LLC 1984, p. 30 ș.u.

2. Vezi Jacques Derrida, *La voix et la phénomène*, Paris, PUF, 1967, p. 97.

3. Dacă totul începe cu reprezentarea (lumea însăși fiind reprezentarea subiectului, potrivit lui Schopenhauer), paradoxul este de neevitat: re-prezentarea este o dublă prezență... a începutului ontologic consistent (în care e depozitată lumea) și a ceea ce este re-prezentat (de către subiectul ce experimentează/trăiește prezența); ceea ce stă ca repetiție (chiar dacă numai semasiologic) a ceea ce *este* ca prezență originară, este înaintea acesteia... cel de-al doilea este primul, iar

Același prefix pre-supune autoritatea unui subiect fără de care *prezența* (*die Anwesenheit*) s-ar dona ca atare fără medierea acestui „re“ pur subiectiv, intențional. În conjunctura în care o întreagă tradiție metafizică ajunge să recupereze *eidos*-ul platonian sub determinările conceptului de imagine ca *Bild* (la Kant, Brentano și chiar la Husserl, cel din *Ideen I*) sau ca aspect (chiar dacă se păstrează o oarecare ambiguitate internă atunci când se încearcă subordonarea acestuia sensului pe care ni-l sugerează noțiunea de „urmă“, înaintată de Derrida), reprezentarea sau imaginea reprezentativă (imaginea lumii) pare să definească orientarea aproape exclusivă a modernității spre vizual.

Marca gândirii metafizice, a gândirii moderne în speță (atașată într-o însemnată măsură și de gândirea fenomenologică), adoptă acest canon (această dimensiune vizuală) și această estetică a reprezentării, care nu doar descrie sau re-scrie o estetică iconică, ci se identifică, *in extremis*, cu estetica semnului vizual, a semnului grafic, a imaginii, a textului, a spațiului ca mediu transcendențial extensional sau extensiv. În limbajul-text, ca loc/joc al idealității, reprezentarea (*Vorstellung*) ca re-producere a prezentizării îndeplinește cerința sau condiția identității formale, prin care semnul este repetabil, și pe aceea prin care evenimentul descris deține de fiecare dată o altă identitate fenomenală (ontică), imaginea pierzându-și neutralitatea simplei sale prezențe, simplei sale exteriorități, oferind semnului (textului) puterea indicativă. O astfel de estetică manipulează un limbaj care, el însuși mediu al reproducerii, mediu retențional (non-perceptiv⁴), al



ceea ce în realitate (și în intuiția originară) *stă* ca primul (*este*-ul) este un (simplu) supliment (un al doilea), o substituție primară.

4. Se cuvine să amintim faptul, important în ordinea fenomenologiei actului, că deși Husserl, definește retenția ca non-percepție (antiteză a percepției – percepția fiind „actul care ne pune ceva în fața ochilor ca fiind lucrul în sine, actul care *constituie originar* obiectul“) el nu anulează rolul reprezentării, ci o definește ca „act care nu pune un obiect în sine în fața ochilor noștri ci mai degrabă îl vizualizează [*vergegenwärtigt*] [...] ca imagine“ (v. Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Haag, Martinus Nijhoffm, 1966, p. 41, trad. mea).

unei memorii secundare, se scrie ca metalimbaj, ca re-prezentare a reprezentării. Derivat al prezenței intuitive sau al auto-prezenței (prezența, ca și gândirea, ar fi independentă de semn), textul se constituie (se instituie, adică *se derivă*) ca o modificare (de fiecare dată alta⁵) a prezenței, ca un *relativ-la-prezență*, ca un simulacru al prezenței, *se aplică* în și ca *reflex* al practicii factuale a discursului.

Estetica teatrală în varianta sa „clasică”, modernă (până către sfârșitul de secol XIX), una normată și normativă, conformă unui același canon al reprezentării, concentrată pe dimensiunea vizuală, pe supraaprecierea iconicului, a imaginilor, angaja și manevra textul (semnul) ca furnizor și garant al teatralității scenei (textocentrism). Erau preluate, desigur rigorile unei arte teatrale care exploata cu precădere elementul poetico-literar, adică acea parte a concepției tradiționale, aristoteliene⁶, conform căreia ansamblul creației literar-textuale ca atare deține (în sine) întregul complex de elemente, necesare și suficiente, pentru realizarea unei reprezentării (experiențe) tragice cu valoare estetică, punându-se între paranteze nu doar elementul de spectacol⁷, ci și



5. Pentru Derrida, de pildă, „un grafem este întotdeauna, într-o anumită măsură, altceva, de fiecare dată când este prezentat într-o acțiune sau într-o percepție“. V. Jacques Derrida, *La voix et la phénomène*, ed. cit., p. 55.

6. A se vedea, în acest context, Aristotel, *Poetica*, traducere de C. Balmuș, București, Editura Științifică, 1957, 1450b.

7. Secolul XX, odată cu abordarea semiotică a artei teatrale, va slăbi dualitatea stabilită în artele teatrale: pe de o parte substratul literar și convențiile estetice pe care acesta le impune și, pe de altă parte, acel element de spectacol considerat adaos nesemnificativ (din punct de vedere estetic). În acest nou context se discută despre reprezentarea teatrală ca despre o structură eterogenă, în care sunt implicate diferitele arte, de la poezie la coregrafie, trecând prin artele plastice și muzică. Tadeusz Kowzan, de exemplu, clasifică treisprezece sisteme de semnificare care însoțesc textul dramatic în reprezentarea scenică (v. Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*, La Haye, Mouton de Gruyter, 1975, pp.182-205). Același Kowzan lărgeste câmpul de semnificare considerând că în trecerea pe scenă a textului participă (ca accesorii de teatru) o „multitudine practic nelimitată de obiecte existente în natură“ (v. Tadeusz Kowzan, „Le Signe au théâtre“

pe acela care aparține însăși limbajului – elementul acustic al acestuia – vocea (regăsită în „transsubstanțierea limbajului scris“, pentru a utiliza sintagma lui Tadeusz Kowzan). O aceeași estetică teatrală pare a omite un alt aspect al doctrinei logocentrice aristoteliene, acela hermeneutic, decelat și acesta din corpusul gândirii și creației aristoteliene.

Dacă, așa cum este afirmat în mod explicit într-unul dintre textele lui Aristotel, „sunetele articulate prin voce [*phōnē*] sunt simboluri ale stărilor sufletești“⁸, cu alte cuvinte, dacă semnele/simbolurile sonore stau ca semnificanți ai afecțiunilor (afectelor/„suferințelor“ – *pathēmatōn*) sau impresiilor sufletului, ele se constituie preontologic ca „expresii“ ontologice ale ființei. Ele anunță pe de o parte, domesticirea unei non-prezențe și, în cheia unei hermeneutici fenomenologice, pe de o altă parte, o deplasare de sens de la registrul noetic circular, cel al situării afective ca *ek-sistențial* – atemporal (în termeni heideggerieni, „dispoziția, tonalitatea afectivă“ – *die Stimmung, das Gestimmtsein*), la un câmp *existențial*⁹ (ontic) dianoetic (liniar) – temporal. În mediul semiotic al expresiei teatrale, revendicat de către elementul textual dramatic și prezentizat în *elementul*-spectacol, așadar în acest registru de tematizare a limbajului în care semnul sau simbolul (sonor) ocupă, în mod evident, o poziție centrală, aceea prin care se face partajarea logosului, scena (mai mult, sala de spectacol în întregul ei) este mediul unei fenomenologii a vocii (și a unei ontologii „carnale“). Așa cum rezultă din interpretările lui Husserl, cel care va profita de doctrina Stagiritului și care va privilegia *phoné* în „carnea“ sa transcendentală, vocea fenomenologică (animație intențională) păstrează la sine în permanență idealitatea teleologică a *parousia*-ei și amână (derivă), indefinit, în expresie și



în *Diogene*, nr. 61, Paris, Éditions Galimard, 1968, p. 77).

8. Aristotel, *Despre interpretare* 16a3, în *Organon I*, traducere, studiu introductiv, introduceri și note Mircea Florian, București, Editura IRI, 1997.

9. Acel „se“ (*man*) impersonal, valorificat de Heidegger în analitica *Dasein*-ului, indicator al vocii ca recipient static, nu doar reclamă „sfera publică“ (*Öffentlichkeit*) sau o hermeneutică de primă instanță,

indicare orice reprezentare, ca formă originară a intenționalității¹⁰, adică orice *diferență* derivată (orice spațiere, *différance*).

Vocea deschide această ontologie a cărnii spre o teatralitate corporală vie în care se manifestă extra-predicativ relația dintre semnul sau sistemul eidetic (textul dramatic) și realitatea referențială. Într-o astfel de ontologie, așa cum este aceasta, de altfel, desfășurată, dincolo de dimensiunile unei „fenomenologii a percepției“, de către Merleau-Ponty¹¹, în care se destramă orice urmă de dualitate subiect-obiect și din care se hrănește însăși metafizica relației intenționale dintre corp și lume, țesutul eterogen al autodiferențierii Ființei, regăsim spectacolul structurii originare și fundamental diferențiale a semnificației. Odată cu aceasta suntem nevoiți să ne recunoaștem adăpostiți în casa atemporală a ființei noastre – limba/limbajul, acel „ceva“, legătură și chiasm, din care se naște ființa semiotică a sensibilului și în care putem gândi și verbaliza opacitatea lui „ceea ce este“ (vizibilul) – pozitivitate netulburată a lumii (*koinos cosmos* – lume comună) și idealitatea extratemporală a transcendenței și în care trăim experiența lumii private a celuilalt, în ale cărui modulații vocale, atât de familiare, regălesc propria mea substanță¹². Limbajul, semnul scris, cu precădere textul dramatic¹³ este în-scris în voce,



în care verbul *hermēneuein* este strict legat de Hermes ca zeu mesager, ci și o înțelegere (*Verstehen*) ca interpretare ireductibil intensională.

10. A se vedea doctrina „relației intenționale“ livrată de Franz Brentano în *Psychologie vom empirischen Standpunkt*. Dacă, pentru Brentano, relația amintită vizează *existența* (prezența, *die Anwesenheit*) mentală a obiectului (un dat obiectual inerent minții), pentru Husserl, care depășește, la un moment dat, rigoarea maestrului său, vocea fenomenologică poate ascunde o *non-existență* mentală. Acest lucru pare confirmat în cazul vocii actorilor și al corurilor ca expresie a unei intenționalități „tăcute“ (vide de prezență – sensul tare al derivării sau al re-prezentării) în care obiectul mental este absent. Vocea s-ar constitui, astfel, ca „act obiectivant“ de gradul al doilea, derivat, ecartat sau re-prezentat.

11. Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.

12. Cf. *ibidem*, p. 26-27.

13. În acest context referința la textul dramatic are în vedere nu doar textul auctorial (discursul enunțativ al autorului), ci și textul

ceea ce face ca limbajul teatral înțeles ca limbaj-voce, să fie, în esență, „act intern de sens“¹⁴, sunet semnificativ sau *phoné sémantiké* derivată și determinată de un *logos* originar, un *destinat*, un intențional (*logos*-ul creației), el este fundamental dialogic, adică deține o intenționalitate (internă) comunicativă și exprimă un conținut semnificativ. În *phoné*, expresia heideggeriană „[i]m Wort, in der Sprache werden und sind erst die Dinge“¹⁵ se împlinește, prinde corporalitate, în timp ce, în ordinea fenomenologiei husserliene, doctrina aristoteliană ne îngăduie să înțelegem vocea ca pe contrapunctul literei, vehicul și mediu al *hermeneia* care nu mai trebuie să poarte cu sine interogația asupra transcrierii sensului, căci se desfășoară pe un teren eidetic care îi conferă textului (dramatic) – oricât de ermetic sau opac ar fi acesta – o claritate (sonică) semnificantă. Cu această *phoné* – ca tip particular de sunet (*psóphos*)¹⁶ – limbajul teatral apare ca o fisură în textul dramatic. El descentrează limbajul „controlat“, neutru (atonal și atemporal) al textului și îi opune vocea „subiectivă“ (a lui *ego* și a „celuilalt“¹⁷) și, odată cu aceasta, temporalitatea „simplei-prezențe“



secundar, adăugirile sau completările regizorului (discursul teleologic), indicațiile scenice etc.

14. Vezi Edmund Husserl, *Formale und transzendente Logik*, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1974, p. 26. Acest „act intern“, afirmă Husserl, „fuzionează cu cuvintele și, ca să spunem așa, le animă“, *ibidem* (trad. mea).

15. „În cuvânt, în limbaj, lucrurile devin și sunt“. V. Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik* în *Gesamtausgabe*, Bd. 40, Frankfurt am Main, Vittorio Klosterman, 1983, p. 16 (trad. mea).

16. *Phoné* presupune *sémantikós*, și, așa cum rezultă din *Despre suflet* 420b, „prin intermediul unei anumite imaginații“ (*fantasías* ca fundament al sufletului, undeva între senzație și inteliecție – cf. *ibidem* 433b), devine garantul unei prezențe, al unui conținut și esență a limbajului ca *dianoia* – limbaj intern, judecată, concept, prin urmare, semnificație. Ca re-prezentare *sémantikós* îmbină componenta senzorial-concretă (*aisthiké*) și pe cea rațională, noetică (*logistiké*). A se vedea Aristotel, *Despre suflet*, traducere din greacă și note de Alexander Baumgarten, București, Editura Humanitas, 2005.

17. Pentru Levinas, alteritatea „ne se fait présent que dans ma propre voix“. Vezi Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974, p. 179.

(*Vorhandenheit*) a acelei prezențe care „se dă“ („*es gibt*“) – în măsura în care este *aici* – și îi oferă lui *sum* un statut ontologic definit(iv). În hermeneutica fenomenologică a evenimentului scenic (vizual), acest fonocentrism consubstanțial oricărei estetici teatrale (normativă sau descriptivă – a producerii și receptării¹⁸) reclamă, desigur, în afara metafizicii prezenței, un transcendental eidetic viu, contrapunct al limbajului auctorial și, ontologic, al unui expeditor fără chip, pe de o parte, și a unui destinatar, receptor (spectator) mut, pe de o altă parte (expeditor și destinatar – chipuri ale alterității).

Vocea este, așadar, un transcendental, condiție de posibilitate a întemeierii oricărei reprezentări (dramatizări), dar nu reprezentarea ca atare. Vocea actorului învie textul și, odată cu acesta, cronotopul autorului și pe cel al spectatorului, ea exprimă o exterioritate și oferă acestei exteriorități corporalitate, semnul sonor al ființei semiotice, semnul expresiv care iese în lume prin intermediul corpului, care iese din forma sa preoriginară, cea a unei idealități pure, din stratul genuin sau cast al prezenței (voce a conștiinței ca discurs solitar, expresivitatea pură sau monologul interior). De aceea, vocea este mai mult decât un sistem sau un mediu de transcriere, este unul de expresie semnificantă, expresia unei conștiințe aflate în fiecare moment, în istoria definirii sale ca permanentă alteritate într-un act dialogic viu (pronunție, accent, intonație, ritm, registru lexical, gest etc.), intențional. Chiar dacă limbajul teatral nu este capabil, nici el, să scape sistemului de reducții eidetice generat și controlat intersubiectiv, ca voce fenomenologică (expresie extraliterară a textului) el se delimitează, în cel mai ridicat grad de modelul sintactic (logocentric) – aflat sub tirania, „bolnavă“¹⁹ a cuvântului-concept



18. V. Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 160-161.

19. Vocea este, probabil, aceea care ar reuși să scape de „nebulna noțiunilor generale“ și „despotice“ de aceste influențe nefaste ale limbajului conceptual, devenit, în opinia lui Nietzsche, „peste tot o forță aparte“. A se vedea Friedrich Nietzsche, „Considerații inactuale IV: Richard Wagner la Bayreuth“ în *Opere complete II*, traducere de Simion Dănilă, Timișoara, Editura Hestia, 1998, p. 300.

și a convențiilor –, prin care este reflectată relația semantică dintre limbă sau limbajul ca atare și mediul referențial, adică lumea („lumea vieții“) ca obiect al discursului.

Vocea, prin urmare, ca expresie a unui climat semiotic aporetic (idealitate senzorială), indică o falie semantică și o nișă onto-logică articulată atât dincolo de lumea vieții, de atitudinea naturală – ca raport (semantic) imediat și nemijlocit (*ámesos*) cu „obiectele“ fizice, psihologice, culturale etc. –, cât și în afara lumii științei – definită și delimitată de un logos non-relativistic (limbaj analitic). În această nișă, care constituie, spațiul dramatic (originar) – un fel de *khôra* platoniană, pre-loc al oricărei scene – ca prezentizare a textului, limbajul teatral (estetica teatrală, deci) se află dincolo de reprezentare. Vocea (actorului) este semnul sensibil al acestei transcendențe.

*

Într-un articol viitor și înainte de tematizarea limbajului teatral sub auspiciile fenomenologiei ontologice deschise de Heidegger²⁰, care fenomenologie (*legein ta phainomena*), se cere precizat *ab initio*, se diferențiază radical de concepțiile tradiționale asupra artei ca *mimesis*, ca imitație și reprezentare (circumscrișă conceptului aristotelian de *homoiôsis* – preluat de Evul Mediu sub forma *rectitudo* ca *adaequatio*), se va întreprinde o incursiune hermeneutică în „spațiul teatral“ ca *topos* hibrid – metafizico-fenomenal.

◇

20. Concepția heideggeriană despre limbaj, despre limbajul artei, în speță, (un limbaj suprasenzorial – *suprasenzual*), are în centru intenția și efortul de redefinire a logos-ului prin renunțare nu doar la aspectul logico-analitic dar și la statutul de instanță apriorică a acestuia (în mod deosebit atunci când se urmărește analiza structurii sensului/semnificației). În noua conjunctură, Heidegger are în vedere dimensiunea intuitiv-meditativă, prin care logos-ul se definește ca *apophainesthai* – acel ceva care permite prezentizarea a ceea ce este cuprins și desfășurat ca limbaj-text –, pe de o parte și ca *phoné meta phantasias* – acel ceva în care a fi-ul (prezența, *Anwesenheit*), fenomenul este *deja* vizibil – limbaj-vorbire, pe de altă parte. A se vedea Martin Heidegger, *Ființa și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2003.

Bibliografie:

- ARISTOTEL, *Despre interpretare* în *Organon I*, traducere, studiu introductiv, introduceri și note de Mircea Florian, București, Editura IRI, 1997.
- ARISTOTEL, *Despre suflet*, traducere din greacă și note de Alexander Baumgarten, București, Editura Humanitas, 2005.
- ARISTOTEL, *Poetica*, traducere de C. Balmuș, București, Editura Științifică, 1957.
- BRENTANO, Franz, *Psychologie vom empirischen Standpunkt*, Erster Band, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1973.
- DERRIDA, Jacques, *La voix et la phénomène*, Paris, PUF, 1967.
- HEIDEGGER, Martin, *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2003.
- HEIDEGGER, Martin, *Einführung in die Metaphysik* în *Gesamtausgabe*, Bd. 40, Frankfurt am Main, Vittorio Klosterman, 1983.
- HUSSERL, Edmund *Logische Untersuchungen*, Zeiter Band, Erster Teil, Springer New York, Science+Business Media, LLC 1984.
- HUSSERL, Edmund, *Formale und transzendente Logik*, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1974.
- KOWZAN, Tadeusz, „Le Signe au théâtre“ în *Diogene*, nr. 61, Paris, Galimard, 1968.
- KOWZAN, Tadeusz, *Littérature et spectacle*, La Haye, Mouton de Gruyter, 1975.
- LEVINAS, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.
- NIETZSCHE, Friedrich, „Considerații inactuale IV: Richard Wagner la Bayreuth“ în *Opere complete II*, traducere de Simion Dănilă, Timișoara, Editura Hestia, 1998.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980.