

METAFORA ȘI IRONIA CA INSTRUMENTE CRITICE ÎN ARTELE SPECTACOLULUI

DOI 10.46522/CT.2025.01.05

Eugen PĂȘĂREANU, PhD

University of Arts Târgu Mureș, Romania
eugen.pasareanu@yahoo.com

Abstract

Metaphor and irony as critical tools in the performing arts

We may argue that metaphor is intrinsic to art, because it is intrinsic to the process of translating fragments of reality onto the stage. The role of the critic, among other things, is to unpack the meanings encoded in stage metaphors and to analyse them through critical reflection. This paper will examine whether metaphor is merely a stylistic device that enhances the appeal of critical writing, or whether it also plays a fundamental role in artistic creation and interpretation. Additionally, the research will address the use of an ironic, even sarcastic, tone: under what conditions does this become a critical excess that should be tempered, and when can we speak of irony as a legitimate critical tool?

Keywords:

Metaphor; Irony; Critique; Theatricality

Articolul de față își propune să analizeze două instrumente prezente în critica artelor spectacolului, metafora și ironia (care pot avea, prin extrapolare, ecouri și în critica de artă în general), pentru a vedea condițiile în care aceste instrumente se manifestă, alături de oportunitatea ori de caracterul lor mai mult sau mai puțin dezirabil.

În cele ce urmează vom introduce sub termenul „metaforă” și figurile de stil de imediată apropiere, precum metonimia

(înlocuirea întregului printr-o parte semnificativă sau a părții prin întreg), dar și structurile metaforice extinse – cum este cazul analogiei (corelația totală sau parțială între obiecte ori fenomene). Astfel, definiția cu care vom opera va fi cea a înlocuirii unui cuvânt (sintagmă sau structură verbală, imagistică – ori, prin extensie, situațională), cu o alta, presupunând că există un plus (de expresivitate ori de cunoaștere) în urma acestei substituții. Abordarea de față acoperă atât metafora ca înlocuire a unui termen cu un altul (sau cu o imagine), cât și conceptul de metaforă scenică (o imagine sau o structură dintr-un spectacol care face trimitere la o alta – reală ori ficțională).

Obișnuiți să asociem metafora cu poezia, cu înlocuirea a ceea ce este propriu și aparținând limbajului comun cu un ornament mai expresiv, se poate observa că fiecare (sau aproape fiecare) cuvânt are potențialul de a fi metafora (sau metonimicul) a ceva – prin însăși faptul că posedă caracteristici (cromatice, fizico-chimice, istorice etc.), pentru care, într-un anumit moment, poate fi un substitut a ceva: „Putem spune că termenul «metaforă» a fost folosit, de obicei, pentru a desemna o particularitate sau, poate mai bine spus, o trăsătură intrinsecă a limbajului. Această trăsătură este una a excesului constant sau a diseminării. Cele mai simple cuvinte («cap», «acasă», «animal») au ramificații metaforice care nu pot fi pur și simplu negate sau evitate, deși este posibil, într-o anumită măsură, să se facă o selecție contextuală între acestea. Metafora este, poate, cel mai elocvent indiciu al faptului că vocabulele nu stau izolate; atâta vreme cât au un istoric – și toate cuvintele îl au, chiar și cele care par a fi de dată recentă – ele posedă un câmp metaforic propriu.”¹

Dacă metafora ar avea doar natura unui simplu ornament, a unui exercițiu de măiestrie stilistică, anumite lucruri ar putea fi explicate cu aceeași forță sau expresivitate evitând întrutotul figura de stil. David Punter scoate în evidență în fragmentul de mai sus o interconectare generală a cuvintelor – faptul că „vocabulele nu stau izolate”²; este această formulare metaforică? Putea afirma, la fel de bine, că există o



1. David Punter, *Metaphor*, London & New York, Routledge, 2007, p. 145.

2. *Ibidem*.

relaționare între cuvinte. Dar faptul că „nu stau izolate“ conferă, paradoxal, o precizie și forță expresivă suplimentară – parcă îți și imaginezi, în abstract, cuvinte suspendate în neant și apoi „fire invizibile“ prin care acestea se leagă unele de celelalte. Este foarte greu (dacă nu imposibil) a evita metafora tocmai pentru că, în explicații, avem nevoie de termeni preciși – termeni care, odată folosiți, diseminează dintr-o misterioasă bază semantică ceva mai mult decât nivelul lor prim, imediat. „A sta izolat“ înseamnă a nu interacționa, dar înseamnă și a sta de unul singur, a te retrage din centrul atenției, a fi singuratic, a fi lipsit de legături profunde cu ceilalți, așa încât afirmația pe care o face Punter neagă caracterul închis al cuvintelor, mai puternic decât ar fi afirmat-o prin termenul „interconectare“. Ideea „neizolării“ poate fi interpretată ca o metaforă conceptuală: tratează cuvintele drept entități capabile de interacțiune, într-o transpunere simbolică a unei realități lingvistice. Avem parte bunăoară de un paradox interesant: deși imprecisă (figura de stil nu este echivocă, ci preia ceva vag, spectral mai degrabă din termenul înlocuitor), metafora poate conferi un caracter mai clar explicației prin amplificarea expresivității. De pildă, afirmația „metafora este înrădăcinată în istoria culturii“ este ea însăși o metaforă conceptuală pentru că nu vorbim de prezența unor rădăcini vegetale, ci de legăturile profunde pe care le are metafora cu parcursul istoric și cultural. Termenul „înădăcinare“ extinde cunoașterea în exemplul anterior mai mult decât termenul „legătură“ (mai imprecis) pentru că propune un spectru de posibilități în relație cu istoria culturii (pe filiera *rădăcină – bază – adâncime – straturi – trecut – sevă – vitalitate* etc.). Iată cum o metaforă aduce cu sine un spectru de posibilități și de înrudiri semantice care pot clarifica și detalia explicația.

Este posibil ca necesitatea folosirii metaforei, atât în demersul creator, cât și în cel analitic să vină chiar din cerința traducerii diferitelor experiențe umane dintr-un limbaj în altul și dintr-un spațiu al activității în altul. Creatorul de spectacol prelucrează expresiv o realitate obiectivă și are nevoie de a o comprima și a o supune demersului artistic. Narațiuni ale dragostei, sărăciei, bolii, societății tehnologice, înstrăinării,

își pot găsi structuri sau imagini scenice care să le redea, să le traducă viabil pentru universul spectacular pe care artistul intenționează să îl creeze. Problema apare în momentul în care se constată că din tot spectrul realității și al narațiunilor subsecvente traducerea scenică se izbește de necesitatea comprimării experiențelor și a redării lor într-un mod expresiv și sensibil cu mijloacele scenei.

Ca în cazul oricărei traduceri, vedem cum limbajul este fluid, că face mereu trimitere spre altceva și că este necesar a opera continuu alegeri între diferitele trimiteri și a contextualiza corect elementele folosite. Acest fapt a fost evidențiat în lucrările de maturitate ale filozofului Ludwig Wittgenstein³, care observă că nu există o esență comună unică tuturor lucrurilor desemnate de același cuvânt. Astfel, nu avem un nucleu dur al sensului, ci o serie întreagă de suprapuneri parțiale, de „jocurile de limbaj” care își dezvăluie sensul în momentul în care le folosim.

Wittgenstein, întrebându-se ce au toate în comun jocurile (pentru că doar unele implică reguli, doar unele sunt competitive), observă că nu există o trăsătură care să le străbată, deși pe toate le numim „jocuri”. Concluzia la care ajunge este că între aceste activități există o „asemănare de familie”: unele împart trăsătura A și B, altele B și C, altele C și D și așa mai departe – ca o rețea de suprapuneri. Dar nu există niciun element comun tuturor, ci mai degrabă corespondențe și încrucișări. Prin urmare, limbajul este o activitate umană guvernată de reguli sociale, un cuvânt căpătând sens doar atunci când este folosit într-un „joc de limbaj” – într-un anumit context, cu reguli implicite de folosire. Spre exemplu, termenul „adevăr” are înțeles doar în interiorul jocului de limbaj pe care îl folosim (un sens într-un context juridic, altul în sens religios, altul în sens filozofic, altul în sens teatral – de pildă, *este credibil actorul? Avem de-a face cu un adevăr scenic?*).

Extrapolând către sintagme, sensul atât de uzitatei replici „To be or not to be – that is the question” nu ar poseda, în



3. Ludwig Wittgenstein, *Cercetări filosofice*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu, notă istorică de Mircea Flonta, studiu introductiv de Adrian-Paul Iliescu, ediția a 2-a, București, Editura Humanitas, 2013.

viziunea lui Wittgenstein, un sens ultim în sine, ci doar în funcție de jocul de limbaj în interiorul căruia o folosim. Pentru personajul Hamlet, în situația dramatică dată, poate fi vorba de frică, suferință, îndoială, existență. Într-un alt context – bunăoară pentru cineva care pariază, poate fi metafora unui „acum ori niciodată” în privința pierderii sau a câștigului. O astfel de replică, în context (joc de limbaj) religios ori filozofic poate avea cu totul alte implicații (a fi cu Dumnezeu sau a fi în afară, a fi salvat ori a fi damnat). Vedem cum sensul nu este (doar) în interiorul replicii, ca un adevăr de care ne apropiem treptat, ci în relație cu jocul (contextul) în care aceea replică este utilizată. La fel ca la „asemănarea familială”, o metaforă nu funcționează printr-o relație fixă între doi termeni, ci printr-o rețea de asemănări parțiale și uz contextual. Artistul aduce ceva din sine sau din lume pentru a crea univers scenic; traduce ceva din interiorul său sau dinafară în imagini scenice ce vor fi contextualizate ulterior. Acestea au corespondent doar parțial în realitatea obiectivă sau în biografia artistului, dar pot fi sintetice, sumative din punct de vedere al experiențelor și bogate prin echivoc (printr-un orizont larg de posibilități interpretative).

Mai departe din punct de vedere geografic, dar deosebit de interesante par a fi și perspectivele orientale asupra metaforei, unde avem adesea trimiteri către natură, Punter argumentând că pentru zona Asiei, metafora „nu reprezintă o simplă demonstrație de ingeniozitate umană în articularea unor domenii disparate, ci constituie un mod de a revela sau de a face inteligibilă convergența lucrurilor, felul în care acestea tind să se orienteze spre un scop comun, în virtutea unei legi naturale mai ample.”⁴

Există cercetători⁵ pentru care metafora nu se perpetuează doar ca element stilistic, ci devine o expresie a relațiilor ontologice între elementele lumii, constituind un mecanism cognitiv esențial prin care înțelegem și structurăm experiența noastră, transpunând concepte abstracte în termeni apropiați. Dacă



4. David Punter, *Metaphor*, London & New York, Routledge, 2007, p. 35.

5. George Lakoff & Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999.

pentru Wittgenstein sensul cuvintelor stătea în jocul de limbaj și în corelații și asemănări parțiale, Lakoff și Johnson⁶ propun un concept care ne poate apropia de înțelegerea metaforei scenice ca traducere parțială a unei realități: cel de „gestalturi experiențiale”. Acestea sunt șabloane de experiență trăite corporal, prin care înțelegem lumea, care devin ulterior structurile primordiale din spatele metaforei. Cei doi cercetători arată că sensul nu este un construct pur arbitrar, ci are în spate niște tipare general umane, experimentate prin corp. Spre exemplu, sunt propuse scheme de „gestalturi experiențiale” precum cea recipientului („container” – conform termenului original: sunt în pericol/ în afara pericolului, am ieșit din situație, sau, un alt exemplu expresiv în limba română, „acest lucru i-a pus capac”). Schema propune un loc în care ai posibilitatea de a fi capturat ori eliberat, ca acțiune asupra corpului. Un alt șablon („gestalt experiențial”) ar fi cel al forței – ca o serie de obstacole fizice ce se răsfrâng asupra corpului („evenimentul l-a doborât”, „sufărința îl apasă”, „s-a împiedicat în lucruri simple” ori „s-a dat bătut”). Așadar, prin intermediul corpului și a modului în care acesta poate interacționa cu mediul se nasc niște structuri de bază care se află în spatele metaforelor: „Am susținut că experiența noastră este structurată holistic, în termeni de «gestalturi experiențiale”. Aceste gestalturi au o structură care nu este arbitrară. Dimpotrivă, dimensiunile care caracterizează structura gestalturilor apar în mod natural din experiența noastră. Aceasta nu înseamnă că negăm posibilitatea ca sensul pe care îl are ceva pentru mine să se bazeze pe tipuri de experiențe pe care eu le-am trăit, iar tu nu, și că, din această cauză, nu voi putea comunica acel sens pe deplin și adecvat către tine. Cu toate acestea, metafora oferă un mijloc de a comunica parțial experiențe neîmpărtășite, iar structura naturală a experienței noastre face acest lucru posibil.”⁷

Poate că nu toate metaforele sau structurile metaforice pot fi cuprinse în „gestalturile experiențiale” propuse de cei



6. *Ibidem*.

7. George Lakoff & Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, pp. 224-225.

doi autori, dar esențialul este că, prin intermediul metaforei, la nivel primordial, nicio experiență umană nu este întrutotul nouă; există în subsidiarul ei (sau într-o „vecinătate“ a experiențelor) ceva măcar parțial echivalent. Acest fapt poate fi reconfortant atât pentru individul comun (nimic nu este atât de înspăimântător încât să nu aibă echivalențe existențiale pe undeva), cât și pentru spectatorul care decodifică metaforele scenice propuse într-o combinatorică proprie, dar nu întrutotul aleatorie, făcând apel la un general uman. Iată deci un alt atribut al metaforei: ea vine ca un câștig al elementului inedit, al expresivității artistice în momentul în care se traduce scenic realitatea obiectivă, dar apare și ca un apel la umanitatea comună, la adâncimile spirituale și corporale ale ființei.

Să vedem cum arată din punct de vedere dramatic funcționalitatea metaforei: pescărușul ucis de Trepnev și dăruit Ninei în piesa omonimă a lui Cehov devine metafora zborului frânt, a abandonării viselor, a frumuseții distruse, a neputinței libertății și afirmării (artistice – în cazul lui Trepnev), a doborârii și a abandonului (în cazul Ninei). Prezența sau absența pescărușului (în funcție de viziunea regizorală), ca obiect scenic, deschide pentru spectator orizontul posibilităților: *ce ar putea fi pescărușul?* Răspunsul se formulează pe baza indiciilor oferite, dar și pe baza propriei căderi în care s-a aflat poate, cândva, spectatorul.

Ornament sau liant al spațiilor umanității, reper expresiv sau element de referință pentru propria existență a spectatorului, metafora poate ascunde uneori obsesii sau adâncimi ale ființei dificil de investigat într-o primă instanță. Pentru David Punter, metafora (alături de metonimie), s-ar situa, conform teoriilor lui Jacques Lacan, „în mijlocul proceselor psihice de condensare și deplasare, de la un simplu procedeu sau o particularitate a limbajului într-o reflectare a modurilor mai largi prin care oamenii relaționează, conștient sau inconștient, cu lumea”⁸. Așadar, cu ajutorul metaforei se poate trece la o analiză profundă a unui text sau, prin extensie, a unui fragment de spectacol, prin ceea ce se exprimă la nivel inconștient, reprimat sau care poate



8. David Punter, *Metaphor*, London & New York, Routledge, 2007, p. 75.

evidența contradicțiile interne ale personajului (ori, în viziune marxistă, contradicțiile epocii).

Un exemplu intrat ca butadă în mentalul colectiv este replica Cetățeanului turmentat, personajul lui Caragiale: „Eu pentru cine votez?”⁹. Pe de-o parte, avem de-a face cu o disociere până la dezgust a individului față de sistemul politic, dar se pot observa și contradicții interne la nivel identitar pentru personaj – eu, care nu știu exact cine sunt în raport cu puterea, nu pot fi subsumat unei ideologii (pe care oricum nu o înțeleg și nu o internalizez), și, prin urmare, mi-este egal cine mă reprezintă. Întâlnim aici o dezagregare socială și o neînțelegere a mecanismului democratic de reprezentare. Mergând mai departe pe linia marxistă a luptei de clasă, a tensiunilor interne între diferitele falii din societate, Caragiale însuși devine simptomatic epocii sale, cu personaje care pot fi reprezentative pentru fragilitatea unui sistem democratic abia implementat – o contradicție între democrația ca expresie a dorinței poporului și implementarea ei incipientă defectuoasă, cu repercusiuni până în prezent, care nu fac decât să perpetueze confuzia colectivă întru păstrarea *status quo*-ului. „Eu pentru cine votez?” devine o sintagmă cu rol metaforic ce poate formula deopotrivă confuzie identitară și dezintegrarea țesutului social, în timp ce adjectivul „caragialesc” apare ca metonimic al unei lumi a formelor fără fond, a melanjului fetid între parvenitism, hilaritate și jocuri de putere.

Atât literatura dramatică, cât și creația scenică abundă de structuri care pot fi asimilate metaforei, chiar în condițiile în care respectivele structuri, luate separat, nu au vreun sens autonom. De pildă, scaunele din piesa omonimă a lui Ionesco sunt un substitut al persoanelor reale, devenind metaforele scenice ale unui gol, ale unei „prezențe *in absentia*”. Scaunele înlocuiesc persoanele reale, inertul substituind viul, iar două personaje, Bătrânul și Bătrâna, așteaptă din partea unui Orator să dea sens vieții lor, să lege „tot și toate” întru coerență, împărtășind un mesaj important pentru umanitate: „BĂTRÂNUL: [...] Acuma toate au trecut și nimic nu mai



9. Ion Luca Caragiale, *Teatru*, Chișinău, Editura Litera, 1997, p. 88.

contează, de vreme ce îți pot oferi ocazia (*Oratorul respinge din nou o cerere de autograf, după care își ia un aer indiferent, privind rece în toate părțile*)...să răspândești asupra posterității lumina spiritului meu...Prezintă, așadar, universului filosofia mea. Nu neglija detaliile, fie caraghioase, fie înduioșătoare, din viața mea particulară, gusturile mele, aspectele amuzante ale apetitului meu gurmand... Spune tot [...]“¹⁰

Dar vedem pe parcurs că Oratorul este surdomut, iar „mesajul“ comunicat nu este altceva decât o înșiruire de sunete și litere scrise pe o tablă, fragmente de cuvinte, ele însele metafora unor „resturi de limbaj“ incompatibile cu coerența: „ORATORUL [...] se decide să vorbească; face semne mulțimii invizibile din care reiese că este surdomut. Face eforturi disperate de a se face înțeles, după care geme, sforăie și bolborosește ca un mut: Hâ, mâââmmm, Hu, gu, hu-hu, hăou... Brațele îi cad neputincioase pe lângă trup. Dintr-o dată, are o idee, chipul i se luminează, se întoarce către tabla neagră, scoate o cretă din buzunar și scrie cu litere mari: ÎNGEPĂINE. Și după aceea: NNAA NNM NWNWNWV. ORATORUL: Nââm, mââmmm, ghââ, guuu-gu-gu... mââmmm, mm, mm... După care, nemulțumit, șterge furios literele scrise cu creta și scrie altele, între care se disting, scrise cu majuscule: AADIO ADIO APA.“¹¹

Se constată că nu este neapărată nevoie ca metaforele să fie ele însele structuri coezive, ca vectori clari înspre ceva. Cum deseori întreprinde Ionesco în piesele sale, derivarea sensurilor poate veni și pe baza unor rămășițe de limbaj, care, tocmai prin faptul că nu reușesc să devină inteligibile, pot fi autoreferențiale. Ele trimit spre un limbaj atomizat care nu mai are finalitate, nu mai ajunge parte a comunicării.

Prin urmare, în diferitele ei instanțe, metafora poate fi deopotrivă centrală și marginală, semnificativă sau cu rol de ornament și în funcție de adâncimea analizei – atât pentru creatorul care preia din realitate o situație posibilă și o ficționalizează într-un discurs scenic, cât și pentru receptorul



10. Eugène Ionesco, *Teatru*, volumul I, traducere și cuvânt înainte de Dan C. Mihăilescu, București, Univers, 1994, p. 146.

11. *Ibidem*, p. 148.

care se poate rezuma la contemplarea viabilității și relevanței structurii stilistice propuse sau poate specula asupra metaforei ca simptom, ca marker al inconștientului – individual sau colectiv. Metafora îi este proprie artei pentru că propune o distanțare protectivă față de imediat (chiar dacă se referă la un imediat), prin însăși natura sa imprecisă. Atât mesajul artistic are o doză de ambiguitate, cât și metaforele prin care acesta se exprimă. De aceea, în discursul critic contemporan nu vorbim doar de un singur mesaj, de un ultimatum al sensului care se cere a fi descoperit, ci de un spectru de posibilități, de semne scenice (filmice, literare), care, ordonate convenabil de către receptor, sunt parte a nașterii mesajului.

Atât în demersurile culturale, cât și în activitățile cotidiene mai puțin elevate, limbajul se reinventează continuu, iar cuvintele conțin nu doar sensul lor literal, ci o sumă de caracteristici, mai vizibile sau mai obscure, gata să fie puse în legătură cu alți termeni ai întreprinderilor descriptive ale umanității. Acest lucru se întâmplă în limbajul scris, în cel vizual, sonor, coregrafic, iar artele spectacolului pot profita, la nivel de creație și la nivel analitic, de aceste „rejuvenări” ale expresiei – chiar acest termen, „rejuvenare” este el însuși o construcție metaforică: limbajul devine novator, „întinerește”, expresia „se împropătează”. După cum se poate constata, avem de-a face în exprimarea anterioară cu o metaforă exprimată prin altă metaforă.

Și în artele spectacolului putem vorbi de o traiectorie continuă a folosirii (și transformării) metaforei: spectacolul parcurge un traseu de „corsi e ricorsi”¹² – el incumbă metafore scenice pentru a avea o referință în realitate, ca apoi, în demersul critic, aceste metafore să fie decodificate – fie la nivelul unor repere comune, fie la nivelul altor metafore. Se pare că avem nevoie de astfel de corespondențele (cu diferite grade de similitudine) între „ceva” și „altceva” pentru că, deși imprecise, metaforele ne oferă un exercițiu de traducere și aproximare a realității pe de-o parte, și, pe de altă parte, de reîntoarcere în existența curentă, brută, în momentul decriptării critice. Această perspectivă este tributară extrapolării viziunii ciclice



12. Giambattista Vico, *Știința nouă*, traducere de Nina Façon, București, Editura Univers, 1972.

a istoriei, conform accepțiunii lui Giambattista Vico¹³, pentru care istoria umanității nu evoluează în linie dreaptă, ci în cercuri, civilizațiile trecând prin etape recurente de ascensiune și declin. Sigur că în cazul metaforei nu vorbim propriu-zis de un declin, ci de o reșezare a termenilor în sensurile lor prime sau de o trimitere spre alte metafore. Vorbim, de pildă, de o metaforă vizuală care transformă realitatea pentru a fi viabilă și expresivă la nivel scenic, transformată apoi într-o metaforă textuală în momentul analizei critice. În propria metamorfoză, metafora pornește de la descrierea funcțională a realității pentru a-i fi decriptat chiar acelei structuri, ulterior, spectrul de posibilități. Acest șir de aproximări succesive, întâi ale realității pentru scenă și ulterior ale scenei pentru realitate devine un liant între diferitele spații și activități ale umanității, o interconectare „a tot și a toate” într-o expresivitate.

Există, de asemenea, o neputință a oricărui limbaj de a reda totul. Așadar, metafora a ceva prin intermediul unor elemente vizuale, sonore, motrice poate tatona o idee, fără a o acoperi în totalitate, dar la fel și decriptarea pe care o operează spectatorul, fie el specializat sau nu, decodifică ceva din spectrul posibilităților fără a le acoperi integral, fără a spune totul – uneori chiar fără a spune lucruri esențiale. Aproximările ne aduc aproape de ceva, fără a putea fi în miezul aceluia lucru – metafora sondează, dar fără a substitui complet; metafora este cu câștig la nivelul expresivității atât pentru demersul scenic, cât și pentru cel critic, deopotrivă clarificând și ambiguizând esențialul: clarifică pentru că detaliază, dar detaliul rămâne într-o ceață a impreciziei, în apanajul posibilului. Așadar, metafora capătă o dimensiune proprie – cea a unei expresive „aproprieri fără de atingere” a ceva primordial: leagă într-un mod expresiv diferite spații și activități ale umanității, traduce și detaliază experiențe, oferind un efect reconfortant că nimic nu este cu adevărat „absolutul înfrorării” – nimic nu este atât de nou și de necunoscut ființei încât să nu poată fi cuprins, măcar parțial, de o echivalență.



13. *Ibidem*.

În virtutea utilizării metaforei, care pare-se a fi un instrument nu doar valid, ci aproape inevitabil în procesul de traducere a activităților umane în diferite spații, se poate adopta și o privire ironică, fie din dreptul creatorului de spectacol care privește coroziv, zeflemitor realitatea, fie din dreptul criticului pentru care construcția scenică merită a fi luată peste picior din pricina inadecvărilor de care aceasta suferă. Dacă a devenit un loc comun libertatea pe care și-o poate aroga artistul de a vorbi despre sine și despre lume într-o cheie ironică, o abordare sau un ton persiflant din partea criticului de artă și-ar găsi cu ușurință contestatari. Se cere, din capul locului, în funcție de poziția de partea căreia ne situăm, să definim rolul criticului, ceea ce implică deja cel puțin două abordări: le vom numi, în cele ce urmează, grosier, criticul-analist și criticul-creator. Cele două instanțe se pot suprapune în practică: unui critic-analist îi pot scăpa „ocheade” textuale ironice, la fel de bine cum unui critic-creator i se poate toci condeiul zeflemitor, dar pentru înțelegerea fenomenului, cele două atitudini critice vor fi abordate separat, în funcție de orientarea demersului reflexiv – spre o analiză a teatralității sau spre crearea unei metateatralități.

Criticul-analist este cel pentru care înțelegerea fenomenului artistic devine primordială – decelarea elementelor de teatralitate, înțelegerea mecanismelor interne de funcționare ale operei de artă și apoi raportarea acesteia la prezent, la epoca în care a fost creată sau la un etern general-uman nu lasă loc unei priviri persiflante, pentru ca aceasta ar presupune aprioric o atitudine depreciativă. Analistul încearcă înțelegerea fenomenului – de ce arată astfel un atare spectacol – punând accentul pe ipostazele teatralității; care sunt liniile de forță, ce face un spectacol de teatru să fie teatru? Care sunt elementele de teatralitate (concept înțeles ca o dinamică a privirii spre o serie de fragmente din realitate, codificate și prezentate ca semne într-un spațiu de reprezentare¹⁴)? Criticul analist investighează nu doar raportul spectacolului cu realitatea



14. V. Josette Féral, Ronald P. Bermingham, „Theatricality: The Specificity of Theatrical Language”, în *SubStance*, 31(2 / 3), Issue 98 / 99, 2002, pp. 94-108.

obiectivă, ci și elementele puse în relație în ecuația scenică, codificarea și autoreferențialitatea lor: „Acceptând o asemenea abordare, teatralitatea este dedicată precumpănitor formei spectacolului, o formă, de la sine înțeleasă, epurată de orice gând pragmatic exterior spațiului scenic. Afirmarea sa presupune îndepărtarea artei teatrale de rigorile și automatismele vieții sociale, dar și constituirea unui artificial care ține seama de efectele senzoriale ale obiectelor.”¹⁵

Pentru criticul-analist, ironizarea spectacolului înseamnă deja, pe bună dreptate, un pas în lateral: metaforele, asocierile între elementele identificate scenic și ceva exterior au o vădită finalitate peiorativă, care funcționează doar dacă există o deformare a realității. Ironia propune mereu o deformare pentru a avea efectul înțepător scontat; așa cum am arătat anterior, nicio metaforă nu este precisă, dar dacă se dorește o construcție zeflemitoare, cu atât mai mult alterarea propusă va parazita demersul analitic. Altfel spus, avem parte de o deformare, de o mutilare a spectacolului analizat până la a-i da dimensiunea defavorabilă (chiar comică) dorită, acolo unde s-ar dori precizie și adâncime analitică.

De pildă, la un spectacol autobiografic ori la un demers performativ care se vrea a exhiba din trăirile artistului, o privire sarcastică ar delegitima căutările și autenticitatea întregului demers. Criticul-analist aderă mai degrabă la regulile și la grila propusă de artist, decât la un canon estetic unanim acceptat; un astfel de canon nu există (și ne îndoim că a existat vreodată la modul absolut, acceptat în unanimitate). Altfel, dialogul artistic creator-public-critic ar fi întrerupt prin aplicarea unor grile de judecată total străine căutărilor creatorului de spectacol. De aceea, traseul critic se aseamănă mai degrabă unui cec în alb pe care cel care analizează îl oferă celui care (se) prezintă: pornesc de la premisa autenticității și a bunei-credințe a artistului în propunerea sa și nu de la condiția imposturii.

Acest mod de a face critică, poate mai permisiv cu artistul în dorința de înțelege creația în propriile ei date, a permis o serie întreagă de experiențe performative în secolul al



15. Sorin Crișan, *Sublimul trădării: pentru o estetică a creației teatrale*, București, Editura Ideea Europeană, 2011, p. 66.

XX-lea, unele îndeajuns de radicale pentru anumite categorii de public, iar întrebări precum unde se trasează linia de demarcație între căutări autentice și impostură au devenit și ele valide. Dar își mai are locul termenul *impostură* dacă exprimarea sinelui este reperul ultim al unei creații artistice? Criticul-analist nu poate răspunde la o astfel de întrebare pentru că nu posedă instrumentele necesare răspunsului; precum am afirmat anterior, acesta nu are calitatea de a judeca justetea unui demers, de vreme ce măsura la care raportează evenimentul artistic nu e comună între cel care creează și cel care analizează: orice grilă ar aplica cel din urma, ar putea fi contestată de artist, care și-ar justifica miza și căutările într-o cu totul altă direcție.

Aici intervine rolul criticului-creator, care, în locul analizei teatralității unui spectacol, își formulează o metateatralitate, cea în care criticul reflectă despre teatru prin intermediul spectacolului, creând, în egală măsură și un metaspectacol, o versiune paralelă, formulată prin mutilarea evenimentului scenic de la care a pornit.

Criticul-creator, arogându-și dreptul de a fi ironic, trădează spectacolul analizat pentru că nu îi caută funcționalitatea relațiilor interne și modurile în care acestea ființează, ci se distanțează sentențios, scoțând în evidență clișeele și dezacordurile în raport cu o grilă de judecată proprie, pe care o poate oricând reformula. Avem de-a face mai degrabă cu un spectacol (fie el doar rostit ori scris) a gândirii criticului, în care atenția se îndreaptă spre elaborate construcții lingvistice, sarcasm sau privire superioară.

Totuși, *qui prodest*? Cui folosește o astfel de analiză mutilantă a unei producții scenice, care mută accentul de pe teatralitatea pe care o incumbă spectacolul la metateatralitatea analizei critice? Credem că această perspectivă nu este lipsită de importanță, fiind explorată la nivel literar, printre alții, și de Thomas Bernhard în romanul *Vechi maeștri*.¹⁶ Acolo, criticul muzical Reger vine la fiecare două zile într-un muzeu vienez pentru a examina pictura lui Tintoretto, care devine ea



16. Thomas Bernhard, *Vechi maeștri*, traducere din limba germana, prefată și note de Gabriela Danțiș, Pitești, Editura Paralela 45, 2005.

însăși reprezentativă pentru întreaga artă considerată „mare“, pentru „vechii maeștri“. Cu sarcasm și luciditate, Reger investigatează continuu imperfecțiunile operelor, proporțiile, gesturile exagerate, detaliile neverosimile făcând din artă doar o interpretare limitată și distorsionată a lumii. Ironia este folosită de personaj tocmai pentru a combate venerația lucrărilor artistice și implicit a artei ca salvare, de vreme ce nu există perfecțiune nici măcar la marii creatori. Deși a căutat sensul în artă zeci de ani, Reger a găsit doar fisuri, lucruri absurde, suferință, interpretări exagerate atât din partea pictorilor, cât și a criticilor, care au construit o întreagă mitologie a măreției artei, când, de fapt, frumusețea sau armonia erau doar măști care să ascundă haosul existențial. Polemica lui are, de fapt, ca sursă primordială moartea soției, în subsidiar plutind gândul că arta nu înlocuiește viața și pe oamenii vii, ci se învâрте doar în jurul iluziei și a unor criterii contrafăcute. Reger nu se vrea a fi vrăjit de și prin artă, ci găsește sens, chiar plăcere, în exercițiul sardonice al demitizării continue; arta devine pentru el o formă de reflecție despre condiția umană – imperfectă, înspăimântătoare, deseori la limita eșecului. Sensul artei nu este acela de contemplare a unei frumuseți atemporale, de a tatona elemente care țin de transcendență sau de redare a realității, ci devine spațiul confruntării lucide a ființei cu produsul ei artistic; nimic uman nu este perfect, salvator, iar sensul exercițiului continuu al criticii lui Reger este eliberarea de iluzia perfecțiunii, critica fiind doza de luciditate într-o lume care creează mituri și căreia îi place să fie sedusă, printre altele, și de produse culturale.

Vedem cum ironia (și analiza lucidă a defectelor) pe care o propune Bernhard în romanul său acoperă pentru personaj (și pentru autorul unui astfel de exercițiu) un gol – cel al ființei vii cu care se cere a fi arta uneori împărtășită, rezonerul care întregește și nuanțează procesul de reflecție.

Dacă putem considera că avangardismul artistic, experimentul, duce lucrurile mai departe la nivel de căutare estetică, elementele valoroase urmând a fi sedimentate în timp și aduse în practica comună, așa și spectatorii care nu aderă la o artă transgresivă ori batjocoritoare a lucrurilor în care aceștia cred pot avea un depozitar vindicativ în criticul-creator. Printr-o

abordare incisivă, publicul pentru care arta ar trebui să se ocupe de înalțuri, de elevare spirituală, publicul pentru care lucruri catalogate drept abjecte ori redundante nu își au locul pe scenă, ori publicul deziluzionat de însăși limitele creației artistice, are pe cineva de partea sa. Rolul unui astfel de critic este de a decompensa frustrările celor pentru care o parte importantă a artei este limitată, stânjenitoare, de neînțeles ori pur și simplu de neacceptat. Dar nu este vorba doar de limită și de dezvrăjire la adresa artei. Putem avea spectatori adepți ai unei culturi înalte fără de îngăduință pentru transgresivitatea experimentului, spectatori care nu au paciența căutării valorosului din interiorul balastului, etichetând abordările criticului de tip analist drept sofisticări și concesii făcute vulgarității, în numele unui spirit de racord cu imediatul, pentru că: „[...] intelectualul se ridică deasupra oamenilor obișnuiți – care încă se agață donquijotesch de standarde, prejudecăți și tabuuri – prin respingerea lor categorică. Spre deosebire de ei, el nu este prizonierul moștenirii sale culturale și al educației, dovedindu-și astfel libertatea spiritului prin amoralitatea concepțiilor sale.”¹⁷ Acest citat pare a ajuta la separarea clară între două atitudini: cea a criticului angajat în analiză (chiar într-o abordare amorală), cel care încearcă să înțeleagă, să consemneze și valideze pluralitatea abordărilor artistice, recunoscând că liniile de forță ale creației sau ale expresivității sunt rezervate sedimentării în timp și nu imediatului. De cealaltă parte avem criticul-creator, cel care, cu incisivitate, deformează obiectul artistic pentru a se potrivi etichetelor din propria panoplie valorică, ca o revanșă a spectatorului față de ceea ce nu înțelege sau nu acceptă. Dacă artistul poate crea în virtutea propriilor concepții – adesea amurale și anticritice (în sensul tradițional al termenului) – validându-i-se experimentul de către criticul-analist, spectatorul care respinge o astfel de cale se poate alinia în spatele criticului-creator care, deformând spectacolul inițial oferă o metateatralitate a reflecției ironice. Cumva, cele două abordări sunt complementare



17. Theodore Dalrymple, *Cultura noastră: ce a mai rămas din ea*, traducere din engleză de Smaranda Nistor și Ninel Ganea, București, Editura Contra Mundum, 2020, p. 365.

– una acționează la nivelul înțelegerii și conservării fenomenului, cealaltă devine forma de decompensare a frustrării și a nemulțumirilor la adresa artei care nu mă satisface, care nu îmi recompensează mental sau spiritual participarea.

Concluzionând, putem lesne afirma că folosirea metaforei este o întreprindere intrinsecă artelor spectacolului, ca un vehicul prin care se traduce ceva din lume înspre universul scenic și, ulterior, se redă lumii întrucâtva din acel univers în exercițiul critic, arătând că suntem mereu prinși în mijlocul unor eterne și remarcabile echivalențe parțiale între oameni, spații și evenimente. În momentul în care aceste corespondențe iau formă ironică sau umoristică în exercițiul critic, ele își pierd ceva din ambiguitatea și forța descriptivă inițială pentru că se supun unei logici a criticului, menite a crea un efect de depreciere. Așadar, teatralitatea se mută dinspre spectacolul inițial spre metateatralitatea criticului, care creează un spectacol paralel în construcțiile lingvistice propuse, pe baza unei iscusințe de a deforma convenabil datele scenice inițiale. În consecință, ironia nu mai încearcă înțelegerea fenomenului scenic spre a pregăti terenul sedimentării fertile pe care timpul o va întreprinde, ci revanșează neîntârziat, prin intermediul atitudinii sarcastice, spectatorul nemulțumit de producție.

Bibliografie:

- BERNHARD, Thomas, *Vechi maeștri*, traducere din limba germană, prefață și note de Gabriela Danțiș, Pitești, Editura Paralela 45, 2005.
- CARAGIALE, Ion Luca, *Teatru*, Chișinău, Editura Litera, 1997.
- CRÎȘAN, Sorin, *Sublimul trădării: pentru o estetică a creației teatrale*, București, Editura Ideea Europeană, 2011.
- DALRYMPLE, Theodore, *Cultura noastră: ce a mai rămas din ea*, traducere din engleză de Smaranda Nistor și Ninel Ganea, București, Editura Contra Mundum, 2020.
- FÉRAL, Josette & BERMINGHAM, Ronald P., „Theatricality: The Specificity of Theatrical Language“, în *SubStance*, 31(2/3), Issue 98 / 99, 2002.

- IONESCO, Eugène, *Teatru*, Volumul I, traducere și cuvânt înainte de Dan C. Mihăilescu, București, Editura Univers, 1994.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999.
- PUNTER, David, *Metaphor*, London & New York, Routledge, 2007.
- VICO, Giambattista, *Știința nouă*, traducere de Nina Façon, București, Editura Univers, 1972.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Cercetări filosofice*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu, notă istorică de Mircea Flonta, studiu introductiv de Adrian-Paul Iliescu, ediția a 2-a, București, Editura Humanitas, 2013.