

DIALOG ȘI DIALOGISM ÎN ARTA ȘI PEDAGOGIA TEATRULUI

DIALOGUE AND DIALOGISM IN THE THEATRE ART AND PEDAGOGY

TIBERIUS VASINIUC¹,

doctor în teatru, cercetător științific,
Institutul de Cercetări Teatrale și Multimedia,
Universitatea de Arte Târgu-Mureș, România

CZU 792:82-83

792.082

Teatrul și pedagogia teatrului reprezintă forme și mijloace ale cunoașterii care se sprijină pe dialog și dialogism. Astfel, prin evenimentul scenic și prin cel pedagogic se asigură o comunicare din care nu poate fi evacuat „murmurul” discursurilor adiacente, de ieri sau de azi, conforme sau nu cu țelul fixat. „Textul” rostit scenic ne apare ca un colaj de alte texte, ca o hibridare continuă de enunțuri, ca rod al unui „dialog al subiectivităților” eliberate din Turnul Babel. Intrarea actorului în „rol” presupune o asumare a enunțului celuilalt, concomitent cu o renunțare la o parte din sine, prin care i se face loc celuilalt să-și găsească locul (să locuiască) în altul. Studiul nostru încearcă să creioneze câteva direcții de cercetare pe care teatrul și artele spectacolului le poate deschide prin interpretarea dialogului și recunoașterea dialogismului ca enunț care iese necondiționat în întâmpinarea altor enunțuri.

Cuvinte-cheie: teatru, artele spectacolului, pedagogie, dialogism, polifonie, etică, estetică

Theatre and theatre pedagogy are forms and means of knowledge based on dialogue and dialogism. Thus, through the scenic and pedagogical event, a communication is provided from which the “murmur” of the adjoining speeches, from yesterday or today, conforming or not to the fixed goal cannot be evacuated. The “text” uttered in a scenic way, appears to us as a collage of other texts, as a continuous hybridization of statements, as the fruit of a “dialogue of subjectivities” released from the Tower of Babel. The actor’s entry into the “role” implies the assuming of the other’s statement, at the same time giving up a part of their self, through which the other is given room to find his place (to live) in the other. Our study attempts to outline a few research directions that the theatre and the performing arts can open through the interpretation of a dialogue and the recognition of dialogism as a statement that comes unconditionally in meeting other statements.

Keywords: theatre, performing arts, pedagogy, dialogism, polyphony, ethics, aesthetics

Introducere

Întregul fenomen scenic și al pedagogiei teatrale se bazează pe un dialog care, la rândul său, are un rol important în înțelegerea și interpretarea „realității dramatice” potrivit unui deziderat major, cel al producerii de cunoaștere. La întrebarea „de ce dialogăm?” găsim răspunsuri diferite, fiecare în parte presupunând dorința unui „eu” – și, în bună măsură, neliniștea care incumbă oricărei dorințe – de a-i fi auzite/înțelese/acceptate de către celălalt/ceilalți opiniile formulate. Principiul care se impune adevseori este hegelian, fiind vorba de o recunoaștere sau, mai simplu spus, de dorința fiecărui locutor de a-i fi validat discursul de către interlocutorul său. Așadar, dialogul ne apropie de semeni, dar, înainte de aceasta, ne deprinde cu noi înșine, cu habitudinile și atitudinile noastre, cu gândurile și preocu-

1 E-mail: vtiberius@yahoo.com

pările noastre, cu ceea ce facem și cu ceea ce suntem, scoțându-ne din tăcere și solitudine, dând sens și relevanță propriilor acțiuni și decizii. Scopul dialogului dramatic devine dialogul însuși, convertit sub forma (re)cunoașterii și afirmării de sine, trăind din căutarea – conștientă sau nu, oricât de deșartă și fără capăt ar părea – a adevărului ultim, absolut. Aceasta evidențiază bi-univocitatea de esență a *logos*-ului, apartenența, prin dialog, la două sisteme diferite de comunicare, verbal și non-verbal (sau gestual), exersat mai cu seamă în spațiul teatral – cel pe care îl putem considera model al spațiului *public*. Prin această bifurcare (sau, dimpotrivă, însoțire) a comunicării, se instituie *dialogismul*¹ [1 p. 105], asociat, de regulă, creației românești, dar aplicabil și textului teatral.

În reprezentația scenică, prin polifonia discursivă, adică prin suprapunerea „vocalilor” și prin dependența unui enunț de enunțurile anterioare, dar și de un întreg ansamblu discursiv [2, p. 77], *dialogismul* nu anticipează doar receptarea adecvată a mesajului scenic, ci și „răspunsul”, replica inclusă în așa-numitul „dialog interior” al spectatorului cu interpretul/performerul, pe care urmează să și-l dea în timpul și după încheierea reprezentației, precum și în raport cu dorințele și așteptările sale, cu relevanța sau consecințele a ceea ce îi este comunicat. Michel Foucault remarca, într-o prelegere din 1970, de la Collège de France, amestecul de discursuri cu ajutorul cărora subiectul depune „mărturie” cu privire la lumea în care trăiește: „Mi-ar fi plăcut ca, în momentul în care încep să vorbesc, să-mi pot da seama că o voce fără nume mă precedă de multă vreme deja; mi-ar fi de ajuns atunci să reînnoș, să prelungeș fraza, să mă instalez discret în interstițiile ei, ca și cum ea însăși m-ar fi îndemnat să o fac, rămânând o clipă în aer. N-ar mai exista, prin urmare, nici un început; iar eu, în loc de a fi acela din care provine discursul, aș fi mai curând – în voia propriei sale derulări – o mică întrerupere, punctul dispariției sale posibil” [3, p. 13; 4, p. 77-78].

Ca instanță participantă la elaborarea semnificației, actorul se adresează, pe de o parte, partenerilor de scenă, pe de alta, publicului, astfel manifestându-se, în grade diferite, toate cele patru subcategorii ale *dialogismului* (v. nota 1). Ca efect, interpretul (locutorul) nu va putea rămâne indiferent la mesajul pe care îl transmite și prin care va căuta să aducă la lumină, într-o formă esențializată, ceea ce izvorăște și dă sens lumii sale. Altfel spus, va trebui să ia atitudine față de propriile cuvinte (ceea ce ne trimite la varianta *intralocutivă* a discursului teatral), pentru a deschide orizontul interpretării și a atașa enunțului noi semnificații. Înainte de toate, trebuie să remarcăm că „postura” întoarcerii spre sine, pentru ca subiectul să se vadă prin ochii celuilalt, conferă dialogului teatral un puternic caracter meta-expresiv și, asemenea gândirii care „se reprezintă pe ea însăși”, actul scenic descrie „jocul unei reprezentări care se distanțează de sine, se dedublează într-o altă reprezentare care îi este echivalentă” [5, pp. 141-142] și care își justifică prezența în lume. Enunțul locutorului nu se izolează, nu se afirmă distinct, ci tinde să gliseze, să se insinueze în discursul celuilalt. La fel, propriul discurs se deschide în fața enunțului care îi este livrat. Astfel, apare o condiționare reciprocă și o ștergere a frontierelor care să separe interlocutorii și pe care dialogismul, spre deosebire de simplul dialog, le reclamă cu obstinație.

Dialogism și polifonie

Dialogismul la care teatrul trimite, fusese enunțat într-o formă princeps, cea a dialogicului, de Mihail Bahtin, încă din deceniul trei al secolului trecut, confirmând existența unui proces rafinat de „învățare” a unor cuvinte și enunțuri „străine”, o interlocuție interioară, prin care spectatorul se dezice sau se atașează de cel care vorbește, invocând independența propriului discurs: „Introduse în vorbirea noastră, cuvintele altuia adoptă inevitabil elementul nou, concepția și aprecierea noastră, deci, devin difone (...). Vorbirea noastră curentă e plină de cuvintele altora: cu unele ne contopim total vocea, uitând cui îi aparțin, cu altele, care se bucură de autoritate în ochii noștri, ne întărim spusele și, în sfârșit, pe altele le populăm cu propriile noastre tendințe, care le sunt străine ori ostile” [6, p. 271].

1 Dialogismul – diferit de dialogal și de dialogic – apare cu patru subcategorii: *constitutiv*, *interdiscursiv*, *interlocutiv* și *intralocutiv*. Într-o altă lucrare vom vedea modul de operare a celor patru forme ale dialogismului în aria teatrului și a performance-ului.

Fără a uita de enunțurile care îl anturează, cel teatral ne învață cum să ne deschidem spre lume, în așa fel, încât conținutul replicii celuilalt să poată intra în posesia noastră, pentru a-i da un o nouă semnificație și o nouă perspectivă. Mai mult decât în oricare altă parte, în dialogul scenă-sală, codificarea unităților semantice proprii discursului teatral nu este realizată în prealabil. Codul și modul de funcționare a acestuia se stabilesc în timpul creației scenice, fiind „susținut de elementele verbale (limba, dialectul, jargonul etc.) sau de cele nonverbale (sau prezentaționale); acestea din urmă interpun corpul în transmiterea unui mesaj și, fiind constrânse la un *hic et nunc*, dobândesc un caracter indicial: gesturile, mimica, postura etc. vor formaliza principala materie a spectacolului care este trupul actorului” [7, p. 22].

În plus, se poate afirma că, în timpul reprezentației, cuvântul rostit se sprijină, în special, pe funcția sa non-verbală și că extinderea praxisului dialogal și înțelesul dat elementelor verbale țin de soluția regizorală, de „incursiunea” interpretativă, de gesturile spontane ale actorilor, de acțiunea și jocul teatral, de spectacolul văzut în ansamblul său. Să ne amintim că în Franța anilor 1930, teatrul era luat în seamă inclusiv pentru funcția sa pedagogică, urmând exemplul iezuiților și, înainte de aceștia, în secolul XVII, cel al doamnei de Maintenon, care îi comandase lui Racine scrierea pieselor *Athalie* și *Esther* pentru elevele școlii de la Saint-Cyr, eleve cărora li se cerea, în timpul orelor de dicție, să-și exteriorizeze trăirile spirituale. Între creație și educație încep să se stabilească numeroase puncte de legătură, făcând posibilă, în timp, pe de o parte, preluarea de elemente specifice teatrului în activitatea pedagogică, pe de alta, întreținerea, pe canalele clasice ale pedagogiei, a unei atmosfere creatoare.

Natura pieselor reprezentate acoperă o arie extinsă de efecte, de la cele culturale la cele istorice, de la cele politice la cele sociale, în fine, de la cele pedagogice la cele psihologice. Iar unul dintre scopurile principale care însoțește dezideratul pedagogic al reprezentației este de a iniția dialogul dintre scenă și sală și a forma spectatorul pentru o înțelegere adecvată atât a operei puse în scenă cât și a vieții sociale pe care jocul actorilor o reflectă, în fine, de a deschide noi supape de creație în rândul celor preocupați de arta teatrului.

Punctul de sprijin al relației pedagogie-teatru îl reprezintă dialogul (dialogic, dialogismul etc.), în opoziție cu solilocviul creației epice sau lirice, care îngăduie retragerea din fața celuilalt și o suficiență a gândului în sine. Pe de altă parte, adevăratul dialog nu se constituie ca mijloc de negociere și nu se desfășoară ca o simplă conversație, ci ca o separare (sau diferențiere) a interlocutorilor, care să genereze un „conflict” (un „conflict pașnic”, dacă ne este permisă această sintagmă cu iz de oximoron) producător de sens: „condițiile exercitării dialogului sunt ultime, chiar ideale, și trebuie înțelese ca far care orientează intervenția educativă pe care o reclamă” [8, p. 27]. De aici nu este mult până la o recunoaștere a polifoniei și în reprezentația teatrală, nu doar în roman (pe care Bahtin l-a tratat preferențial), adică a contrapunctului care poate să se ivească în lipsa ierarhiei „vociilor” auctoriale și actanțiale și care se văd nevoite să se confrunte – o tehnică pe care pedagogia artistică, chemată să gestioneze diversitatea, o poate exploata din plin. Ceea ce se potrivește polifoniei descoperite de Bahtin (și, înaintea lui, de Lunacearski) în romanele lui Dostoievski, satisface pe deplin necesitățile discursive ale teatrului (și, mai ales, nevoii reprezentațiilor post-dramatice de a consolida hiperrealismul prin orice mijloace și în ciuda tentării pragului cacofoniei), prin „pluralitatea vocilor și conștiințelor autonome și necontopite (...), voci diferite care cântă diferit pe aceeași temă” [6, p. 8, p. 62].

În termenii semioticii, se poate spune că, prin spectacol (prin *performance*), discursul verbal (sau „vociile”) tinde să se „iconizeze”, componentele non-verbale devenind referințele determinante ale ansamblului dialogal și chiar împrumutând funcțiile dialogismului. Dacă s-ar avea în vedere obținerea unui sens univoc, stabil, necondiționat, atașat dialogului verbal, „construcția” scenică ar fi condiționată de amuțirea actului predicativ, de înlăturarea oricărui determinant non-verbal, ceea ar însemna, pe de altă parte, o renunțare la atributele de specificitate ale artei scenice și, în special, la caracterul ei idiomatic (v. *infra*). Concret, teatralitatea, la care aspirăm prin creația artistică, este cea care „rescrie” elementele verbale, cuvintele proprii dialogului dramatic, dându-le concretețea dorită de creator (de

regizor, actor etc.), dar și interpretări diferite. Cu aceasta, putem sublinia faptul că: „Dialogul este o aproximare reciproc acceptabilă cu privire la valorile de adevăr și de dreptate, de la o persoană la alta, de la un grup la altul, prezent sau virtual” [8, p. 27].

Istorie și praxis dialogal

În practica pedagogică a Europei secolului XX, apelul la instrumentele teatrului nu au urmat atât tradiția religioasă (cu câteva excepții notabile, cum este cea a lui Léon Chancerel, elevul lui Jacques Copeau la Teatrul „Vieux Colombier”, fondatorul companiei „Comédiensroutiers”, regizor care promovase un joc bazat pe improvizație și pe elemente specifice *commediei dell'arte*), cât mai ales necesitatea de a se folosi, în procesul de educație, de pârgii complementare celor „canonice” (dialogale, am spune astăzi). Cu toate acestea, să recunoaștem că, în grila mijloacelor instituționale, oficiale, dedicate instruirii elevilor și/sau a publicului larg, teatrul nu a ocupat mereu un loc de frunte, ci a fost considerat, mai ales în prima parte a secolului XX, de o importanță secundară.

Pe de altă parte, cei aflați în avangarda gândirii artistice și politice au intuit caracterul reformator (și, de multe ori, agitatoric sau chiar revoluționar) al teatrului. Aceștia au fost conștienți de forța latentă a creației scenice, de influența pe care o poate exercita, profitând de puterea cuvântului de a persuadea spectatorii și de a-i determina să ia atitudine față de ceea ce li se părea a fi condamnabil. Este ceea ce a condus la schimbări radicale de mentalitate, dar și ceea ce, printr-un efect social pervers, a făcut posibile intruziunile regimurilor dictatoriale în viața teatrală a țărilor din estul Europei și, înainte de 1945, în cea a țărilor aflate sub controlul Germaniei naziste. Dialogul, în aceste nefericite cazuri era sclerosat sau chiar amputat, redus la o schemă convențională, la un dogmatism liniar, în care locutorul domina răspunsul receptorului, obligându-l la un sistem monocord de traducere a mesajului, fiindu-i dictată o singură grilă de interpretare. În acest caz, răspunsul spectatorului (al receptorului) nu putea fi decât unic, rigidizat în proiectul discursiv al locutorului (al emițătorului). Prin raportare la o ideologie totalitară (de orice fel ar fi aceasta), nu este permisă abaterea de la normă, ceea ce face ca dialogismul să devină inoperant. Mai mult, este forțată ideea producerii unui sens care să existe singur, care să își fie suficient sieși, neavând nevoie de alăturarea de alte sensuri. Tot astfel, este exclusă existența unui enunț care să îl precedă și a unuia care să îl urmeze.

În aval de aceste idei, întoarcerea la praxisul lumii dialogale – și a dialogismului! – rămâne singura opțiune a democrației, contribuind la întărirea ideii esențiale de permutare și resemantizare a elementelor discursului scenic și a misiunii pedagogiei artistice. Creația rezultată în urma întâlnirii actorului cu spectatorul îl reprezintă dialogul tăcut dintre scenă și sală (o tăcere tot mai des amendată în zilele noastre, sub asaltul propunerilor post-dramatice). Odată creația apărută, putem proba caracterul fundamental etic al intermedialității, al lui între, de care creatorul și opera sa au profitat din plin, influențându-se reciproc. Subiectivându-se, creația devine Tu-ul cu care autorul (actorul, regizorul etc., în cazul nostru) intră în relație și pe care îl actualizează (îl prezentifică) fără încetare. Desigur, gândul ne poartă la acel „ceea ce se vede”, cu rădăcini în practica teologică a Sf. Augustin, pe care îl traducem ca singura realitate capabilă să ne salveze de efectele inter-subiectivității aleatorii, fiind „evident acest lucru – așa cum îi scria Petre Țuțea lui Emil Cioran – fiindcă, în afară de acest spațiu limitat [al lui „ceea ce se vede” – n. m.], se desfășoară plâsmuirile închipuirii și speculațiile goale de adevăr ale rațiunii, ducătoare la nimic, chiar dacă uneori sunt relativ utile” [9, p. 130].

Concluzii

Fundamentat în domeniul lingvisticii și al filosofiei limbajului, dialogismul a devenit subiect de studiu pentru diverse discipline, între care antropologia, psihologia, sociologia etc. Alături de acestea, prin caracterul lor „viu”, teatrul și pedagogia, artele spectacolului reprezintă spații favorite ale dialogismului, fiindu-le conferită o dimensiune aparte, prin care se modelează atât rostirea cât și expresia corporală, gestică, mimica, pantomima etc. Actor și personaj locutor, spectator și interpret, „eu,” și

„tu” reprezintă instanțe prezente sau absente, reale sau imaginare, care însoțesc reprezentarea de la începutul spectacolului până la sfârșitul acestuia, finalizând *construcția* „operei” scenice. Lumea pe care teatrul o învederează este cea a unui altul gata în fiecare moment să satisfacă cerințele dialogului.

Martin Buber semnala și el calitatea artei de a nu fi o simplă oglindire (re-prezentare) a (și asupra) lumii, ci o întâlnire dintre esența Omului și esența faptelor sale, dintre Eu și Tu: „În fața unui om se înalță o configurație care prin el vrea să devină operă. Nu este nici un produs al sufletului său, ci o apariție care i se prezintă în față, pretinzând ca el să îi dea forță activă” [10, p. 36]. Prin dialog și dialogic, teatrul ne învață cum să ne eliberăm, prin delegare, de efectele supralicitării conștiinței de sine, cum să fim, pentru o fărâșă de timp, „pe de-a-ntregul în afară” [11, p. 350], fără să ne înstrăinăm de noi înșine, cum să ne exhibăm, renunțând la tăcerea protectoare, dar atât de înșelătoare, cu alte cuvinte, cum să aparținem pentru o clipă celorlalți, mulțimii, așa cum procedau, fără excepție, eroii Greciei clasice. Teatrul reprezintă arta care pune cel mai bine în evidență dialogul unei ființe cu o altă ființă, viața adevărată fiind întâlnire [10, p. 63]. Mărturisirea de sine în sfera relațiilor interumane este consecința crizei în care se află lumea lui între și pe care arta caută să o salveze. Bahtin afirma, pe bună dreptate: „Discursul [unuia] întâlnește discursul celuilalt [a Tu-ului necesar salvării – n.m.] pe toate drumurile care conduc spre obiectul său și nu poate să nu intre cu acest discurs într-o interacțiune vie și intensă” [2, p. 98].

Mai presus de toate, pedagogia teatrului ne apare ca „arta” care, prin dialogism, se consumă o pedagogie a văzului și a rostirii generatoare de sens, ne apare ca o formă aparte, elevată, a întâlnirii persoanei cu un altul care te poate privi și asculta, protejându-ți, și nu vitregindu-ți unitatea și integritatea. Cu aceasta, dialogismul devine un „dialog al subiectivităților” și, în aceeași măsură, un „dialog al discursurilor” [4, p. 82]. În fine, nu doar dialogul, ci și monologul aparent al discursului *ex cathedra* – cea formă de cugetare care ar părea că se constituie pe o închidere în sine și pe „numărul redus de referiri la situația alocutivă” [12, p. 427] – satisface cerințele procesului de dedublare, de scoatere în afară a unui altul diferit de sine, pentru a institui ceea ce numim *vorbirea cu tine însuși* [13, pp. 64-65]. În corolar, odată cu apariția unui *alter*, ia naștere dialogul și, în consecință, același exercițiu etic pe care actorul, alături de spectator, îl începe odată cu ridicarea cortinei. Prin dialog și dialogism, traseul evenimentului scenic (dramatic), ca și cel al actului pedagogic-artistic, este schimbat. Este vorba de acel eveniment căruia inițial îi fusese preconizat doar un scop estetic.

Referințe bibliografice

1. BRES, J. Production de sens: interaction, dialogisme, actualisation. In: BAGGIONI, D. & LARCHER, P. (éditeurs). *Le contrôle social du sens en langue et en discours (aspects lexicographique, pragmatique et rhétorique): actes de la 4^e table-ronde de l'Aprodef, La Baume-lès-Aix, 24-25 juin 1994*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1997, pp. 105–111. ISBN 10 2853994066.
2. TODOROV, T. *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*. Paris: Éditions du Seuil, 1981. ISBN 9782020058308.
3. FOUCAULT, M. *Ordinea discursului. Un discurs despre discurs*. Trad. de C. Tudor. [București]: Eurosong & Book, 1998. ISBN 973-0-00533-8.
4. ROVENȚA-FRUMUȘANI, D. *Analiza discursului: ipoteze și ipostaze*. București: Tritonic, 2005. ISBN 973-8497-99-XX.
5. FOUCAULT, M. *Cuvintele și lucrurile*. București: RAO, 2006. ISBN 978-973-103-586-4.
6. BAHTIN, M. *Problemele poeziei lui Dostoievski*. În rom. de S. Recevschi. București: Univers, 1970.
7. CRIȘAN, S. *Teatru și cunoaștere*. Cluj-Napoca: Dacia, 2008. ISBN 978-973-35-2430-4.
8. PATENAUDE, J. Au carrefour de la pédagogie et de l'éthique: l'exercice dialogique. In: *Le dialogue pédagogique*. 1997, no. 106. ISSN 0316-2052.
9. CIORAN, E. *12 scrisori de pe culmile disperării, însoțite de 12 scrisori de bătrânețe și alte texte*: [dosar]. Cluj-Napoca: Bibl. Apostrof, 1995, nr. 12. ISSN 1220-3122.
10. BUBER, M. *Eu și Tu*. Trad. din lb. germ. și pref. de Șt. A. Doinaș. București: Humanitas, 1992. ISBN 973-28-0319-3.
11. BAHTIN, M. *Probleme de literatură și estetică*. Trad. de N. Iliescu; pref. de M. Vasile. București: Univers, 1982.
12. DUCROT, O. & SCHAEFFER, J.-M. *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*. În colab. cu M. Abroux (et al.); trad. de A. Măgureanu, V. Vișan, M. Păunescu. București: Babel, 1996. ISBN 973-48-1027-8.
13. ARENDT, H. *Ultimul interviu și alte convorbiri*. Trad. din germ. de C. Cioabă, trad. din engl. de L. Donose Samuelsson. București: Humanitas, 2018. ISBN 978-973-50-6236-1.