

PUBLICUL — A PATRA DIMENSIUNE A ARTEI

„Un lucru a devenit totuși clar: lumea de azi nu poate fi descrisă oamenilor decât dacă e arătată ca o lume suscepțibilă de fi schimbată.“

B. BRECHT („Organon“)

Refuzat de estetică, transferat cînd în seama psihologiei, cînd în aceea a sociologiei, publicul revine ca un bumerang în realitatea creației însăși, se instalează în operă, și după ce și-a mărturisit condiția psihologică și sociologică, revendică drept de cetate în chiar perimetru esteticii. Locul său, în raport cu opera, cu creatorul ei și procesul de creație, s-a schimbat de-a lungul istoriei artei și literaturii; schimbări continue s-au petrecut și în ce privește structura sa, statutul propriu, exercitarea retroacțiunii estetice atît prin intermediul criticii ca purtătoare de cuvînt a publicului (funcție ce nu epuizează însă rolul ei), cît și direct, în formele specifice de exprimare ale gustului și idealului său estetic. Luînd în considerare, de pildă, doar conținutul conceptului de public, avem de înregistrat variația sa corespunzătoare fazei sincretismului artei, apoi tabuizării ei, condiția de spectator — cu dominanta ei de receptare pasivă — activizarea sa progresivă și lărgirea cîmpului de cuprindere, pînă în etapa actuală, a unei condiții participative propriu-zise, formă de angajare, deopotrivă a operei și a celor cărora aceasta li se adresează.

Publicul este, în complicata ecuație ce exprimă principiul relativității și forma sa de manifestare în cîmpul artei — adică în cosmosul interinfluențelor rapide, exercitate între „corpuri“ (aici de natură și determinare social-politică și istorică) înscrise într-o mișcare căreia ecuația aristotelică a mimesis-ului și catharsis-ului

nu-i mai este suficientă — echivalent variabilei, *timpului* deci. Opera se recomandă ca imanență, realitate a unui conținut format, a unei structuri ce semnifică, a unei necesare legături între *structură*, *formă* și *sens*. Transcendentă ei este proiecție, rezultat imprevizibil (parțial) al mișcării operei în timp, pe axa publicului deci, considerat în succesiunea sa și în complexa sa determinare. Publicul are și el un caracter obiectiv — de altă calitate, sau nuanță cel puțin, decît obiectivitatea timpului — ireversibil. El este, în raport cu opera artistică concretă, „durata“ ei. Nu cunoaște — ca și timpul — plural, realitatea sa nu se reduce la aparență (publicul unei audiții muzicale, publicul unui recital de poezie) dar acțiunea sa este opera conjugată a tuturor întruchipărilor sale. Chiar cînd, față de anumite forme de expresie: literatura (valorificată prin intermediul cărții, deci mijloc aparținînd galaxiei Gutenberg, mediu rece cum îl socotește un teoretician modern al mijloacelor de comunicație de masă, canadianul Mc Luhan), cinematograful, televiziunea, pictura și sculptura — el este un factor mediat de influență și acțiune (ne raportăm la acțiunea directă, de altă eficacitate, în teatru, la concert sau oriunde altundeva unde între opera și public apare un interpret) realitatea sa nu este aceea a cititorului individual, *astăzi — aici*, sau a spectatorului *acum — acolo*. Aceștia fac parte din public, dar nu sînt ei însîși publicul, după cum public nu este nici suma indivizilor la un moment dat. Publicul este viața operei, succesiunea influențelor reciproce ținînd și ea de această viață. Opera, creatorul și procesul de creație definesc un „spațiu“ înghețat, extras din ciclul oricărei deveniri. Valoarea — la care aspiră opera — se realizează (sau nu) pe axa publicului, adică pe aceea a „timpului“ ei, cea de a patra dimensiune a unui sistem care admisese la un moment dat identitatea dintre „timpul“ ei și timpul obiectiv. Fișește că reprezentarea propusă e simbolică, dar nu exclusiv simbolică.

Este un fapt acela că în condițiile unui anumit tip al progresului societății, afirmarea unor valori spirituale exemplare (sub raportul idealului complex întruchipat) a necesitat parafa timpului la scara istoriei. Accelerarea

progresului în condițiile societății moderne a influențat și acțiunea valorizatoare, mai decisă, mai promptă. Sistemului inertial (galileian) — ca reprezentare — i-a luat locul sistemul ameliorat al modelului newtonian, implicând deja ideea unei interacțiuni. Astăzi, a ne imagina un sistem relativist nu înseamnă a forța comparații și similitudini, ci a constată realitatea unor fenomene noi pe care reprezentările trecute nu le mai pot explica și a căror cunoaștere impune un mod ameliorat de analiză. Publicul ca a patra dimensiune a artei este, ca enunț, o metaforă. Are deci valoarea ei expresivă dar și cognitivă (cunoscut fiind locul metaforei în succesiunea de la senzație la reprezentare și apoi la concept). Arta și literatura modernă prin particularitățile (stilistice, morfologice, compozitionale) dar mai ales prin obiectul lor — expresie a conștiinței proprii lor existențe — au impus această reprezentare spațio-temporală ducând la forme noi modul de a implica prin operă publicul, și de a concepe acțiunea sa.

Trăim realitatea momentului în care arta atinge condiția cvadridimensionalității sale făcind din public nu martorul ei, ci asociatul, tovarășul de drum în temerara tentativă de a depăși clipa pentru a trăi în timp. Pe de o parte se produce arta instantaneelor — imanență pură — uriașe explozii de spiritualitate și trăire pe durata limitată a actului de creație investit cu funcția de reprezentare a artei însăși. Aici „sculptorul” nu taie în granit, nu toarnă bronz și nu sudează oțel, ci modelează sculptura direct pe masa sensibilă a publicului, pe inima și gîndirea sa. El își aruncă, profet anacronic în gesturi, cuvintele spre noi și așteaptă să le vadă transmițîndu-se din generație în generație. Cutare formă improvizațională (să-i spunem teatrul folcloric, pe o schemă de situații dată, sau happening pe un motiv stabilit, variație *dada*, ca în momentele de exultanță ale curentului, specific prin intoleranță sa antiburgheză și anticonformistă) sau cutare formă clasică deschisă participării (variațiile muzicale în contextul unor structuri definite, permutaționalismul, literatura de curent continuu, abordabilă din orice loc al ei) nu impun opera atât cît impun publicul (și prin el un concept, discutabil sau nu, de artă).

Pe de altă parte, se produce arta transcendenței (concepță pînă la absurdul ei, adică în absolut) implozie de spiritualitate, „semănătură“ pentru o altă primăvară dar cu speranța că aceasta nu e departe, deci cu dorința întîlnirii publicului care să o valorifice, nu foarte tirziu, pe axa acestei dimensiuni a artei, care pare a se fi instalat astăzi ca predominantă. „Sculptorul“ își vede publicul în fiecare operă; pasărea măiastră ne anticipă pe noi, în ochii Domnișoarei Pogany se zăresc siluetele noastre și astfel artistul, ajuns să se judece pentru calitatea de operă de artă a operei sale cu administrația cutărei țări supratenționate, se întîlnește cu publicul dincolo de propria sa realitate fizică, dar în perimetru artei însăși, a cărei a patra dimensiune a intuit-o atât de exact. Dintre numeroasele criterii posibile ale progresului în artă — despre a cărei realitate și determinare nu va fi posibil să ne exprimăm pe larg aici — unul care se recomandă prin pregnanță sa este tocmai acela al evoluției publicului. Acceptînd teza lui Marx potrivit căreia sensul progresului în artă este „regăsirea omului în situații și condiții sociale din ce în ce mai complexe“ („Manuscrisele economico-filosofice de la 1848“) și urmînd linia analizei pe care acesta o face înstrăinării umane: „omul se simte liber numai în funcțiile sale animalice, cînd bea, mânîncă și procreează... iar în funcțiile sale umane el se simte animal“, ajungem lesne să constatăm că „regăsirea“ de care vorbește este aceea a omului integral. Înstrăinarea prin muncă a omului de esență sa generică, cum și aceea a omului de om („Cînd omul se opune sieși“) sint momente ale procesului autodepășirii. Aceasta se realizează progresiv în societățile scindate în clase (și progresiv se adîncește și dubla înstrăinare), dar dobîndește un alt caracter de la un anumit moment istoric. Tendința regăsirii de sine, și a speciei, se întruchipează în împlinirea elanului esențial nou al unei existențe revelate pasionant, tragic, eroic, lucid. Ca atare, progresul artei, în cadrul progresului întregii acțiuni umane, acoperă un orizont vast propunînd chiar un model al acestieia. Arta, ca domeniu al imaginarului în care au loc regăsiri, puneri deci în conjuncție, de tip simbolic, a semnelor unei condiții ideale, nu este atât de utopică cît pare. Particulari-

tatea oamenilor de a fi *fiițe generice* (K. Marx) — fiițe care în procesul autocreării vietii lor își depășesc individualitatea, se obiectivează, produc o realitate de sine stătătoare — este aceea care conferă sens activității lor. Corelația dintre spontan și conștient în progresul artei, cu deosebire în perioada sa mai recentă, își vădește urmările asupra sensului acestui progres.

Receptarea — revenind la relația concretă dintre opera de artă și publicul ei — este aceea care permite notificarea unui sens și nu numai sensul operei, ci și sensul artei, al progresului ei (prin integrare, firește). O asemenea receptare are astăzi un grad de complexitate sporit. A privi doar opera de artă modernă poate prilejui receptarea sensului (și, în altă ordine de idei, a semnificației), dar nu și a evoluției, a direcției acestei evoluții. Într-o lume a artei exclusiv moderne regăsirea de care vorbeam e amînată iarăși, produsul estetic apare și el ca muncă înstrăinată și înstrăinează iarăși pe om de esența sa. Evoluția publicului spre condiția de a patra dimensiune a artei implică tocmai depășirea momentului în favoarea timpului, exercitarea unei acțiuni sintetice și analitice — prin prisma idealului și în condițiile ce favorizează exercitarea acestei acțiuni — de orizont larg, apropiat de acela al speciei chiar.

În momentul în care estetica descoperea deschiderea operei (deci, succesiv, Wölfflin în „*Kunst geschichtliche Grundbegriffe*”, 1915 și Umberto Eco, „*Opera aperta*”, 1965) ea realizează dimensiunea publicului. Creatorii „scri-seseră” în sistemul cvadridimensional al artei mult înainte. Teatrul lui Shakespeare conține, de pildă, imaginea unui alt public decât acela căruia arta își înfățișa potrivit teoriei aristoteliene a imitării idealului sau celei platonice a imitării unei imitări, o teorie adevarată abordării sale nefiind una de conjunctură (ca în cazul interpretării sculpturii unui Nadelman sau a picturii lui Andrew Wyeth la care ne trimit considerațiile lui James K. Feibleman, *Critica de artă*, Tulane University, New Orleans), ci decurgând din însăși opera. Shakespeare are intuiția globală a *impurității* teatrului, adică a faptului că acesta poate fi el însuși numai după ce a fost altceva — starea de altceva însemnând serisul dramatic, arta actorului,

tehnica scenei, disponibilitatea *actorului-spectator*. Aceasta are o condiționare nouă, el presupune gradualitatea publicului, eterogenia sa și gradul unei participări, la acul de creație, de o amploare nemaiîntîlnită pînă atunci. Geometria teatrului shakespearean concretizează, prin planurile sale — proscenium, scena retrasă (the inner stage) și stalul (the pit) — modul de dinamizare și antrenare a acestui actor-spectator. Deschisă prin arhitectonică, apoi prin solicitarea cu sugestii plastice, angajată complice în lanțul deghizărilor (de care nu se face economie în acest teatru, cum nici în replica sa modernă) sala intră în alcătuirea actului teatral. Sînt numeroase replici ascuțite lăsate uneori în suspensie, adevărați magneți ai replicilor din stal, mijloace de stîrnire chiar a acestora, pe care actorul de pe scenă trebuie să știe să le integreze în ansamblul spectacolului. Intuiția publicului se face simțită și în evoluția concepției asupra actorului, imaginat în contextul relațiilor sale cu spectatorul-actor.

Evoluția ulterioară a reprezentărilor asupra teatrului, statutul estetic ameliorat al elementelor sintezei teatrale, reflectă trecerea de la intuiția acestei dimensiuni a publicului, la conștiința ei. Astăzi, actorului-spectator îi răspunde în contextul artei contemporane și a tendințelor interpretării (în sensul cel mai larg al cuvîntului) idea nouă, de public *co-creator*. Și nu este o banală sau neutră schimbare de terminologie.

Dacă este perfect adevărat că „singura realitate concretă ce se oferă direct cititorului (și în sens mai larg consumatorului de artă — n.n.)... este opera” (Guy Michaud, „*L’Oeuvre et ses techniques*”), nu e mai puțin adevărat că arta își conține publicul, nu-l găsește întîmplător și nici nu evoluează paralel cu el. A *co-naște* opera — după expresia devenită celebră a lui Claudel — presupune undeva abandonarea fondului aperceptiv și situarea în cadrul ei, fără prejudecată, fără termeni de referință. Este chiar c identificare. „Noi suntem opera, cel puțin pe moment” (Guy Michaud, op. cit.) dar fără valoare pentru nimeni dacă ea nu înseamnă participare, investiție de afectivitate, angajare în ultimă instanță. Opera poate fi prilejul unei evadări — și n-ar fi de ignorat, sub unghiul acesta, o altă interpretare a evazionis-

mului (atât de divers în formele sale) — arta, mai mult decît opera, cuprinde, nu lasă decît șansa angajării și se realizează prin angajare. Participarea de tip existențial, pe care anumite forme de artă improvizațională o presupune (reducîndu-se uneori la ea) este definitorie pentru tendința exaltării virtuților intuiției. Aceasta — mereu globală, dînd o aprehensiune învăluită, definește doar disponibilitatea cu semn de *homo ludens* a publicului. Deci una grav unilaterală, chiar dacă nu visceralul — cum s-a afirmat în focul polemicii — o definește.

Dacă, de pildă, unele dintre piesele lui Pirandello reprezintă modelul posibil al unui happening, multe alte texte abordate în teatrul sovietic de imediat după revoluția din 1917 (în cunoscutele interpretări de mare forță agitatorică, semnate de Meyerhold, Eisenstein, chiar Tairov) sau, mai aproape de noi, în spectacolul de tip colaj („V“ de la Vietnam — al lui Peter Brook sau suita realizată de trupa „Bread and Puppet“) resuscitarea unor formule tipice teatrului popular (în România, Cehoslovacia sau Cuba ș.a.m.d.) fac același lucru. Ele nu implică decît o parte a publicului, și nici pe acesta integral, pentru că propun angajamente parțiale, cu valoare impresională mare — tipică, de altfel, marilor manifestații publice. Iată un exemplu de happening autocondus, acțiune ce comportă *norme* și *valori*, adică o structură dată: interdicția de a vorbi, simbolizată pentru cei prezenți de un plasture aplicat pe gura lor. Tensiunea se stabilește progresiv. Participanții vor căuta, de la un moment dat și din ce în ce mai febril, alte forme, alte posibilități de exprimare (uzul obiectelor și investirea lor cu un sens simbolic, zgromote, semne). În cele din urmă se dezvoltă o anarhie ciudată, mod de manifestare al tendinței spre joc. Aceasta cedează treptat și din torrentul de zgromote se ordonează o cadență. Unii încep să danseze. Dintre participanți, unul devine centru al intereselor celorlalți, el — acest cineva — se zbate, mimează, sugestionează o legendă sau un mit posibil — în cazul dat patimile lui Christ — o femeie dansează în față sa un dans lasciv. Omul legat se zbate, ceilalți îl țin și încet se aude crescînd un murmur. Momentul de vîrf: cineva își rupe plasturele, scoate un urlet, dar ceilalți năvălesc

asupra sa și impostorul e cel întuit acum. Se imită torturarea, el scoate sunete violente, ceilalți se dezlănțuie, un altul își scote plasturele, apoi încă unul... Are loc un soi de maieutică a gesturilor, redescoperirea cuvîntului. Sărbațoare. Se ajunge curînd la orgia cuvintelor, la uzura lor, la nostalgia momentului cînd comunicau altfel decît prin cuvînt.

Fără a ignora cîtuși de puțin filozofia (și ideologia în ultima instanță) acestui spectacol global, este de reținut, în ordinea de idei a subiectului ce ne preocupă, asimilarea publicului pînă la dispariția sa ca atare. Nu ne aflăm în momentul, cîndva profetizat de Paul Eluard, cînd poezia va fi făcută de toți. Mai curînd ea nu mai e făcută de nimeni — moment și el în devenirea dialectică a creației — de o negativitate ce se răsfringe asupra acestei a patra dimensiuni a artei. La fel se petrec lucrurile și la polul opus, al expresiei acuzat didacticiste, declarative, adică al celui mai lesnicios, dar și mai neficace, angajament. Uriașa producție de apologie a hitlerismului — un exemplu între altele cîte se pot da urmărind cursul istoriei — a avut tocmai o asemenea consistență (și, ca atare, sfîrșitul ei binecunoscut).

Este de structura și esența artei moderne crearea atmosferei de seminar socratic, îmbinarea euristicii și a maieuticii, atitudinea de a deschide și întreține dialogul. Chiar în opera literară modernă — ce altceva a fost, în cursul dezvoltării sale, literatura, decît contact proiectat între scriitor și cititorul singur?! — această tendință se face adînc și fructuos resimțită. Am putea spune, urmînd analogii de scriitură, că apar din ce în ce mai frecvent indicații de „regie“ a lecturii, se susțin cu intensitate un dialog între scriitor și viitorul său cititor, se frecventea declinări noi. Noutatea lui Butor cu romanul la persoana a doua (nouitate relativă din punct de vedere strict documentar) fiind tocmai aceea a complicității, nu a dizlocării naratiunii. Poezia, din ce în ce mai puțin declamativă, conține proiectul lecturii interioare, angajînd mai mult gîndirea, dar prin aceasta mai strîns și afectivitatea. Faptul, unanim recunoscut, al supraproducției poetice (relativă, și anume raportată atît la poezia perioadelor trecute, cît și la ansamblul creației actuale) ilustrează

printre altele și condiția nouă a publicului, implicarea sa reală, profundă, ca dimensiune a artei, în procesul exprimării poetice. El este corelativ cu tendința poeziei ca spectacol, modalitate pe care aceasta o conține în sine, pe care a vădit-o în cîteva din epociile ei de înflorire (momentul trubaduresc, poezia dada-istă) dar care abia în ultima vreme își realizează virtualitățile la scara lor reală. În plus, accesul general la cultură, specific unei legități sociale care face din democrație un principiu cu valoare universală, se reflectă și în lărgirea accesului la mijloacele de creație propriu-zise (care îlesnesc valorificarea talentului nativ). La urma urmei calitatea de public, în sensul acesta atât de adinc definitoriu prin artă însăși, nu este independentă de talent, de cultivarea lui, de asigurarea condițiilor manifestării sale. Un public așa – zicind talentat – și iarăși metafora vine cu încârcătura ei simultan sensibilă și cognitivă – este premisa necesară a realizării artei atât în imanență ei, cît și în transcendentă social-istorică corespunzătoare.

Revenind, e prilejul să înregistram că și muzica, la rîndul ei, a procedat similar poeziei. Mai exact, a cunoscut și ea modificarea raporturilor față de „beneficiarii“ ei tradiționali integrîndu-se, cu o decizie pe care celelalte arte au vădit-o mai puțin, în contextul dezvoltării progresive a mijloacelor de expresie ale omului, asimilînd deci atât tehnici de factură revoluționară, cît și modalități de aceeași calitate. Este imposibil de ignorat faptul că majoritatea artelor s-au înnoit oarecum prin muzică, limbajul sunetelor, armonia, ritmul realizînd poate cel mai pregnant integrarea care duce la constituirea, moment cu moment, a ceea ce este de fapt publicul. Semiotica artei noi se citește, probabil cel mai pregnant, în semiotica muzicii, abecedarul universal al publicului. Paralel cu vizualizarea artelor și literaturii, putem vorbi cu îndreptățire și de muzicalizarea lor, semn al tendinței spre un limbaj universal.

Tot aici vom stărui și asupra faptului că publicul deși exprimă, ca spectator sau auditor, o preferință pentru un anumit gen, sau o anumită modalitate de transfigurare sensibilă, este din ce în ce mai apt pentru artă

în general, adică urmează cursul dezvoltării artelor distinctive, predispuse astăzi la sinteze și interinfluențe.

Continuînd enumerarea exemplificatoare vom constata că pictura integrează privitorul, fie dînd curs unei tendințe spre spațializare, fie făcîndu-l prin reflectare (la propriu sau la figurat) un personaj, o existență integrată și astfel solidară cu opera. Funcționalizarea accentuată (uneori pînă la exces) a arhitecturii, în sensul practicat de diferite școli naționale sau de diversi animatori ai creației arhitecturale moderne, este și ea de origine euristică, ansamblurile căpătînd organicitate numai dacă sunt populate.

Publicul, ca dimensiune organică a artei – și din ce în ce mai accentuat, tocmai datorită sensului progresului acesteia – își realizează angajarea față de valori, conferind-le perenitate, la diferite nivele. El accede la operă prin interpretarea ei și realizează astfel premissa existenței acesteia ca *realitate în sine – pentru ceilalți*. Unele opere se adresează direct interpretării spectatorului (și, în cele din urmă, a publicului); altele prilejuiesc un nou act de creație, în faptul interpretării artistice ce se oferă la rîndul ei interpretării publice. Se petrece, de altfel, în ultima vreme, o schimbare a raportului celor două forme de creație, deschiderea operei, constituirea ei cu calități euristice și maieutice, adică realizarea efectivă a sensului progresului artei conducînd spre o componentă interpretativă precumpăritoare, chiar în fazele actului propriu-zis al creației. Circulația, în contemporaneitate, a unor motive, a tipurilor, a unor situații este proba cea mai evidentă. Constatarea mutației metaforei spre colaj – el însuși expresia unei interpretări – cum și afirmarea relativ independentă față de autor a operei (cultul autorului umbrind cultul operei și ducînd la creația de tip anonim, de emanăție colectivă) este o altă probă. Interpretarea, ca atare, este de două ori act de negație, *întîi a unei forme* – a scrierii, de pildă, – în favoarea altiei – a actului scenic, a imprimării pe peliculă, a execuției muzicale sau a aflării echivalențelor picturale; apoi, a unei condiții estetice și filozofice. În acest din urmă caz, negația merită a fi examinată în desfășurarea ei, adică în realizarea concretă a schimburilor de

raport obiect-subiect, ca unitate a contrariilor ce se conservă semnificativ. Asumarea unei libertăți interpretative sporite — fenomen de o reală distincție în contextul evoluției artei — marchează nu numai conștiința cvadridimensionalității artei, ci și mișcarea specifică a acesteia în direcția unor confruntări axiologice din ce în ce mai decise. Refuzând distincția creator-public, arta modernă nu poate totuși realiza dizolvarea opoziției lor. Spectatorul poate dispare, înglobat, într-o formă sau alta, în operă; dar asta nu înseamnă dispariția publicului sau, cel puțin, nu înseamnă dizolvarea tensiunii ce stă la baza propunerii de valorificare a artei. Poate dispare și autorul — tendință care, deși puțin luată în seamă pînă acum, este reală și reflectă atît socializarea pronunțată a activității de creație spirituală (după ce a marcat-o definitiv pe aceea a creației materiale, asigurîndu-i înflorirea pe care o cunoaște în zilele noastre) cît și aceeași tendință a implicării publicului — ceea ce s-a întîmplat nu numai cu folclorul (de emanație și selecție colectivă) ci și cu atîtea opere pe care semnează o civilizație, o societate, un moment istoric dat. Cînd opera nu mai e girată de un autor, cînd elaborarea ei decurge colectiv — și cîte exemple nu s-ar putea da din toate artele — implicarea publicului are loc poate mai puțin flagrant, dar nu mai puțin esențial. Poezia sau muzica, filmul de animație al unui calculator săn semnate succesiv de autorul unei idei, de programator, de toți cei care au conceput libertatea conexiunilor interne ale mașinii, de cei care au realizat terminalele ei, de cei care aleg dintr-o uriașă varietate de soluții cu caracter estetic pe cea mai valoroasă. Arta nu mai discriminează, în această situație, una dintre dimensiunile ei, ci descoperă cît de mult se intercondiționează ele, adică în ce fel planurile aparent distincte *operă-public*, *proces de creație-public*, *creator-public* determină un spațiu specific, ireductibil. Am fi putut vorbi de la bun început de varietatea relațiilor acestora, consecință pe parcurs ce anume este definitoriu în raportul operei cu publicul, ce este, în continuare, definitoriu în raportul creatorului cu publicul, sau în relația — foarte delicată de altminteri — între procesul de creație și acțiunea complexă a publicului. Este de la bun început evi-

dent faptul că e vorba de o mare varietate a legăturilor ce se stabilesc, cum și de un specific al exercitării lor. Analizei nu-i poate scăpa nici adevărul că specificul legităților acestui domeniu e tocmai nelinearitatea lor, determinarea succesivă într-un lanț care se supune, pe porțiuni, cauzalității evidente, dar care, pe ansamblul său, pare a se eschiva unei legături de tipul celei clasice, de la cauză la efect.

Răspunsurile posibile, privind varietatea înainte amintită a relațiilor, ar fi fost parțiale — rostite de pe poziția perspectivei unilaterale pe care o presupun. Ele n-ar fi făcut — în această formă — decît să ne reamintească lucruri știute, adevăruri cunoscute. E necesară, ca atare, o altă premisă, ameliorată, aptă să faciliteze răspunsuri în contextul noii evoluții a relațiilor în cauză. Arta există prin arte. Publicul se definește însă atît în raport cu ele (și, mai departe, cu operele individuale) cît și în raportul său cu conceptul lor ordonator. Asistăm, de la o vreme, la o importantă înflorire a artelor, dar care nu e automat exprimată și în înflorirea artei, în împlinirea ei superioară. Diversificarea a însemnat și atenuarea distincției dintre diferitele genuri, dar și extinderea domeniului de existență al operei dincolo de artă și, uneori, în afara ei. Este adevărat că, în definitiv, calitatea unui produs al activității omenești de a fi artă este hotărîtă în spațiul complex ce implică această a patra dimensiune și reprezintă unul din modurile în care se face simțit, la un moment dat, publicul. Succesiunea reprezentărilor asupra artei se exprimă de către public și prin public.

Dacă, în raport cu varietatea artelor, publicul ni se recomandă ca o realitate socială pluristratificată, de factura polivalenței acestora (și cu reacții potrivit capacitatii de înțelegere și interpretare), în raport cu arta el e o dimensiune a ei, și nu la scara unei reprezentări accidentale, ci la aceea a însăși evoluției artei. Calitatea relației dintre artă și public e de ordin cibernetic, adică include acțiuni și retroacțiuni continue, un regim de optimizare progresiv. Tentativele de definire și redifinire a unor arte — putem nota, la noi, încercarea lui Radu Penciulescu („Conceptul de teatru, azi“) — au

drept constantă considerarea sistemului relativist al artei, adică descoperirea și activarea dimensiunii sale temporale, publicul. Etapele parcurse: descoperirea adevărului artei ca o prelungire a adevărului vieții (Radu Penculescu îl evocă pe Stanislavski, ca moment al triumfului realismului realizat prin imperativul adevărului scenic), eliberarea mesajului operei prin constituirea ca dialog (se citează Brecht și includerea spectatorului, prin gîndire și atitudine, în procesul creației) și, în fine, tendința spre opera cu valoare de integralitate umană (se citează Artaud și imperativul unui limbaj unic care să se adreseze atât conștientului cît și subconștientului, spiritului și nervilor) nu sint, nici una, epuizate. Ele desemnează linii de forță în cîmpul creației contemporane și conduc la forme distințe de întruchipare în arte și literatură. Izbîndesc, uneori, tentativele de a da expresie vieții interioare a creatorului — dar mimarea superficială a vieții urmărește ca o umbră această estetică de tip uman generativ, și care s-ar putea numi a identificării. Alteori, izbîndesc tentativele de exaltare a capacitatii de gîndire — dar prețul, în timp, este instalarea calofiliei, secătuirea de emoție. În fine, izbîndește — și poate mai frecvent în ultimul timp (sau în orice caz mai neașteptat) exaltarea magiei. Dar nu o dată eruptia provocată aduce în suvoaiele de lavă ale acestei expresii artistice mărturile privind o stare biologică depășită sau cel puțin o condiție mitică (și mistică) pe care încercăm să o depăşim. Nu există un public al realismului ilustrativ, altul al gîndirii pure, altul al cufundării în mister și magie. Artele, într-o primă fază a acțiunii lor, au disociat publicul. Acum, acesta este factorul unirii lor, regăsirii lor ca artă și a valorificării ca atare. Condiția participativă se îmbină și cu una de caracter formativ, reflex al unității contrariilor aşa cum încă formula heracliteiană descoperea („hen diapheromen heauto“ — „ceea ce se dezbină de sine“). În imprejurările în care sistemul de comunicații în masă transformă lumea dîndu-i conștiința unei anumite unități și legături (cel puțin prin faptul racordării la sistemul ei nervos unic, cel informațional) — pe care Mc Luhan o exprimă prin convingerea că televiziunea a transformat lumea într-un mare sat — eterogenia

publicului nu dispăre, cel puțin din perspectiva realității sociale a zilelor noastre. Nu se poate ignora, în primul rînd, faptul că realizarea sensului progresului artei (cu consecințele sale asupra publicului), cu caracterul său de legitate, are loc într-o societate dată, adică e condiționată de poziții și interes de clasă. Obiectivismul în cercetarea conceptului de public se manifestă, îndeobște, prin ignorarea acestui aspect. Subiectivismul, la rîndul său, face din caracterul de clasă al publicului argumentul unor concluzii intemeiate, în fond, pe subaprecierea caracterului dialectic al relației dintre acesta și artă. De fapt, aşa cum arătam, abordarea raporturilor partiale între public și operă, public și actul de creație, public și creator este menită să ducă la concluzii utile, dar care nu pot compensa abordarea sistemului global al artei cu publicul implicat în el. S-a vorbit, de pildă, de judecata publicului ca ultim și definitiv argument axiologic — ceea ce este exact, dar numai în măsura considerării unui concept adecvat al publicului. El nu poate fi redus la un grup de spectatori, nu poate fi identificat cu reacția, în condiții date, a unui public oarecare, ci trebuie mereu avut în vedere în desfășurarea sa. Apelul constant la cea de a patra dimensiune a artei, adică la receptor (în terminologia operantă a esteticii informaționale) se intemeiază și pe constatarea că, în epoca noastră atât de strîns interconectată, el e capabil să influențeze și să modifice mesajul artei, se comportă deci activ în sensul unei capacitați sporite de răspuns, de reacție cu conținut și valoare estetică. În lanțul pe care se transmite informația estetică au apărut, putem spune, surse noi de optimizare, cum și generatori intermediari, determinînd un sir specific de interferențe. Chiar sursele de „zgomot“, de „deformare“ joacă un rol oarecum nou, dînd operei o altă constituție, sub care ajunge la receptorul propriu-zis. „Fidelitatea“ acestuia — ne păstrăm în perimetru interpretărilor de tip informaționalist — „selectivitatea“, „sensibilitatea“ sint ameliorate — ceea ce nu înseamnă însă că e vorba de un progres exprimabil în termenii valorii absolute — în sensul valorificării experienței istorice a omului.

Tendința mitizării publicului decurge și din aceea că nu rareori, în condițiile unei societăți care face din productivitate și eficiență legea ei sau țelul cel mai important —, asistăm la diversiunea mitizării unui anumit aspect al operei — îndeobște al succesului, în dauna considerării caracterului concret al acestui succes. Distincția propusă cîndva de Gorki „marele public mic“ — se referea la publicul ciștigat cu mijloace ușoare de partea unei arte lipsită de elanul unui ideal înalt; Brecht, mai tîrziu, definind drept gastronomică arta care smulge lacrimi spectatorilor, supunîndu-i unei acțiuni care nu diferă mult de aceea a tăierii unei cepe, se referea la același aspect. Apoi s-a impus și prejudecata condiționării creatorului de către public, ceea ce este doar parțial adevărat și anume în măsura în care publicul poate exercita o condiționare de tipul celei a societății însăși, cu care — evident — nu se identifică însă. Caracterul unitar al concepției despre lume în societatea noastră este o premisă a acțiunii conjugate a necesității sociale (acționînd în raport cu o formă tipică a suprastructurii, așa cum este arta) și a publicului. Faptul că necesitatea socială se realizează, ca orice legitate, în și prin om, determină și acțiunea specifică a publicului. Paralel însă, același motiv al caracterului unitar al filozofiei, duce și la realitatea capacitatii sporite de anticipare complexă a artei, adică la acceptarea caracterului ei vizionar. Se poate deduce de aici, cu îndreptățire, că acordul cu publicul nu înseamnă în nici un caz adaptare conjuncturală — acord al instrumentului la o notă unică —, concesie (în planul valorii estetice sau a valorii și adevărului conținutului), atitudine ipocrită, ci considerarea exigențelor actualității prin prisma conștiinței publicului ca dimensiune a artei.

Arta, în dezvoltarea ei în contextul unei lumi ea însăși în dezvoltare, mai determinată decât în indiferent ce moment al istoriei — deși aparent mai autonomă decât oricând! — cunoașcind metamorfoze accelerate, și-a schimbat punctele de referință, atât cele din natură cât și cele din istorie sau din realitatea umană, a conștiinței. Ea a intrat în procesul unei deveniri care a adus la expresie comună, conjugată, realitatea ei ca domeniu ideal

și realitatea publicului ca purtător al idealului. Momențul se cuvine marcat ca atare. Atunci cînd estetica își asumă publicul ca obiect, adică mult timp după ce-l transferase cînd în seama psihologiei, cînd în aceea a sociologiei, ea trebuie să fi descoperit principiul relativității și să considere — spre a putea fi aptă de interpretări eficiente și de o putere de rezoluție sporită — arta în unitatea ei cu publicul — cea de a patra dimensiune a sa, conștiința ei vie.