Fals tratat despre avangardă. Note despre anti-teatrul european

INOCENŢIU DUŞA
Târgu-Mureş

Abstract

False Treatise About Avant-garde. Notes on the Anti-European Theater

The aesthetic manifestations of European dramaturgy often provides opportunity for questioning and reflection, with the stake to find the „ideal formula" for stage implementing the cotemporary world. The emergence of absurd drama can be understood only in the general context of the era in which philosophers, dramatists, artists were left in the game of collisions of dramatic forms and aesthetic positions. Defining the avant-garde has proven to be a challenge for many critics and theorists who have come to accept that it does not announce a style, but is itself a style, or more accurately said, an antistyle. Neither did Eugene Ionescu stay away from the temptation of the definition, which he expounded in some of some of his speeches. The playwright gives a panoramic view of the avant-garde, but remains concerned primarily with the metamorphoses of dramatic writing has passes through.

Keywords: *avant-garde, European theater, anti-European theater, the XXth century, contemporary world, absurd drama, dramatic writing.*

La prima vedere diversitatea tendinţelor şi direcţiilor literaturii dramatice şi teatrului occidental din primele cinci decenii ale veacului XX înfăţişează o asemenea pluralitate de aspecte şi o asemenea variaţie caleidoscopică, încât descoperirea şi fixarea unui criteriu ordonator ridică dificultăţi dintre cele mai evidente. Manifestele estetice oferă spectacolul unor aprige divergenţe şi al unor ciocniri vehemente de poziţii în reprezentările asupra „*formulei ideale*" de transpunere scenică a lumii contemporane. Se poate arunca oare o punte peste abisul care pare să despartă concepţia unui teatru cu programatică tendinţă socială, raţionalist, superior didactic, concepţie sintetizată de Brecht în celebra sa formulă a „*teatrului epic*," şi concepţia antiteatrului sau a „*teatrului*

BDD-A19452 © 2010 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 00:01:09 UTC)

absurdului" şi exemplificată de aproape întreaga creaţie dramatică a partizanilor acestei formule?

În martie '60, într-o conferinţă rostită la Sorbona, deşi îşi exprima admiraţia pentru remarcabila temă a unei piese ca ***En attendant Godot***, de Samuel Beckett, Sartre repudia cu fermitate concepţia care se află la baza pieselor aparţinând „*teatrului absurdului*;"[1] Sartre vedea în piesa lui Beckett, şi chiar în ***Rinocerii*** lui Eugen Ionescu, o reluare involuntară a facturii teatrului expresionist. Ceea ce reproşa Sartre acestor piese era caracterul abstract şi nedeterminat al viziunii lor asupra condiţiei umane.

Exprimându-şi simpatia pentru un teatru de factură inversă aceleia a „*teatrului absurdului*," nu pentru un teatru al inacţiunii, care traduce în voita sa lipsă de intrigă şi de conflict ideea iremediabilei sterilităţi sau caducităţi a existenţei umane, ci pentru un teatru al acţiunii veritabile, reflectând pe plan dramatic acţiunea reală a indivizilor în contextul realităţilor istorice, indiferent dacă o asemenea acţiune este predestinată reuşitei sau eşecului, Sartre îşi delimita, în acelaşi timp, crezul său dramatic de factura teatrului lui Bertolt Brecht.

Teatrului epic, demonstrativ şi premeditat „*obiectiv*" al lui Brecht, Sartre îi prefera formula teatrului *dramatic* în sensul tradiţional al cuvântului, având ca obiect drama subiectivităţii individului, în confruntarea sa cu diferite forme de alienare care îl pândesc în realitatea înconjurătoare. Teatrul acesta va avea adeseori nu mai puţin caracterul unui teatru demonstrativ şi „*de idei*," tinzând în primul rând către ilustrarea unei particulare viziuni filosofice asupra condiţiei umane.

Oricâtă varietate şi diversitate ar oferi tabloul dramaturgiei occidentale de la jumătatea veacului XX, oricât de plural şi multiform s-ar demonstra jocul ciocnirilor de forme dramatice şi poziţii estetice, observatorul obiectiv şi lucid va fi constrâns să recunoască în cele din urmă existenţa unui proces fundamental de despicare a apelor în două direcţii opuse, de segregare a curentelor în două orientări deosebite; polii catalizatori ai acestui proces complex de diferenţiere ar putea fi consideraţi „*teatrul epic şi didactic*" al lui Brecht şi ceea ce s-a numit „*teatrul absurdului*," cu exponenţii săi cei mai autorizaţi, Beckett, Adamov şi Ionescu. Aceşti reprezentanţi ai anti-teatrului considerau că rădăcina avatarurilor, suferinţelor şi conflictelor omului contemporan ar fi una de

[1] Annie Cohen-Solal, ***Jean Paul Sartre***, Paris, PUF, 2005, p. 117.

BDD-A19452 © 2010 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 00:01:09 UTC)

natură metafizică, extra-socială şi trans-istorică, că la baza veritabilei literaturi dramatice trebuia să stea expresia iremediabil subiectivă a obsesiilor, coşmarurilor şi anxietăţilor individului, în faţa unui univers absurd, alienant şi monstruos. Teatrul trebuia să fie expresia lirică şi poetică a acestei condiţii umane, abstracte şi nedeterminate.

Se vorbeşte, pe de altă parte, frecvent de *avangarda istorică* şi *clasică*, în dinamica estetică a secolului XX.[2] Acest lucru nu este de mirare, întrucât fenomenele de avangardă se succed, aprofundează aceleaşi teme şi nu reuşesc aproape niciodată să satisfacă ambiţiile dintâi, nici să epuizeze resursele inventării de forme artistice şi literare.

Ceea ce este într-adevăr sigur este refuzul teatrului contemporan de a abandona spiritul de avangardă: în relaţiile sale cu teatrul literar, în preocupările sale scenografice şi formale, în formele sale tot mai reînnoite de receptare.

Se poate spune că acest spirit al creaţiei teatrale contemporane se nutreşte din constante şi repetate tendinţe avangardiste, făcând ca teatrul, la rândul lui, să-şi tragă sevele, mai mult ca orice altă activitate creatoare, din materia experimentală, care depăşeşte propria lui materie poetică, ca materie de creaţie prin excelenţă.

De fapt, testamentul vechiului teatru s-a semnat odată cu reprezentaţia, pe scena franceză, la 10 decembrie 1896, a piesei lui Alfred Jarry, ***Ubu Roi***, în regia lui Aurélien Lugné-Poë, la Théâtre de l'Oeuvre, asociindu-l, între alţii, şi pe Toulouse-Lautrec în realizarea măştilor.[3] În destinul dramaturgiei ea este considerată prima piesă de avangardă; dar mai ales scandalul pe care l-a declanşat este motivul pentru care a reţinut atenţia esteticienilor şi criticilor literari. Un scandal care se înrădăcina în felul în care Ubu Tatăl pronunţa primul cuvânt: *merdre!* Jarry nu a ales să se conformeze gustului publicului, ci dimpotrivă, să-l agreseze printr-un limbaj grosier.

Se cuvine, din mai multe motive, să actualizăm ideile şi experienţa umană a lui Antonin Artaud în materie de teatru. Timp de aproape

[2] Matei Călinescu, ***Ideea de avangardă***, în Idem, ***Cinci feţe ale modernităţii***, Bucureşti, Editura Univers, 1995, p. 105.

[3] Jean Pierre Goldenstein, ***Mesures et démesures dans les lettres françaises au XX-e siècle. Théâtre, surréalisme et avant-gardes***, Paris, Editura Honoré Champion, 2007.

BDD-A19452 © 2010 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 00:01:09 UTC)

treizeci de ani, acest spirit mediteranean a consacrat temei şi noilor forme ale teatrului scrieri şi energii experimentale de enorm interes. Câteva aspecte ale singularei aventuri a teatrului contemporan se află acolo, palpitante, vii, operă a vârfului ascuţit al condeiului şi tenacităţii creatoare a acestui meridional patetic, identificat cu destinul unui nou teatru.

Opera lui Artaud ne oferă un bogat material ilustrativ al acestui efort şi acestei pasiuni de avangardă. Oameni de teatru, al căror talent era mult inferior, au triumfat apoi într-un domeniu care era al său de drept, teren care pentru el a fost presărat cu dificultăţi fără număr, de la acele îndepărtate experienţe din anii '20 ale Teatrului „Alfred Jarry" şi Teatrului „Nouvelle Revue Française," trecerea lui prin cinematografie şi experienţele de actor, până la lansarea „*teatrului cruzimii*" şi teatrului ca „*alchimie şi viaţă*."[4] Actor, regizor, autor dramatic, autor de scenarii, dar mai ales teoretician şi critic al noului teatru, Antonin Artaud ne oferă azi nu numai imaginea unei bogate şi fecunde experienţe, ci şi sugestii de enormă forţă anticipatoare.

În centrul experimentelor dramatice ale lui Artaud se află experienţa metafizică. Artaud era, de asemenea, preocupat până la obsesie de fenomenologia şi metafizica limbajului, drept centru al experienţei dramatice. Ca director al teatrelor experimentale, „Alfred Jarry" şi „Nouvelle Revue Française," mai întâi, ca descoperitor al esenţelor teatrului oriental-metafizic, prin anii '30, Artaud supune unei critici severe întreaga mentalitate şi filosofie a teatrului european.

Artaud este atras de ideea unui teatru al tăcerii, de simboluri, magie, gesturi şi dimensiuni spaţiale, idee relevată prin contactele cu teatrul oriental şi reclamă ca teatrul să posede un limbaj propriu, care nu este limbajul poetic, în care cuvântul, textul, pot fi elemente în plus între alte multe elemente. Deci, unui teatru psihologic îi opune un teatru metafizic, care posedă un limbaj teatral pur, instinctiv şi intelectual, magic şi incandescent în acelaşi timp.

Aşadar, Artaud militează pentru un teatru care să nu mai fie un instrument al reprezentării, ci al revelaţiei. Un teatru al „manifestării," capabil să insereze prezenţa invizibilului în vizibil şi să deschidă realul către lumea de dincolo de realitate.

---

[4] Monique Borie, ***Antonin Artaud. Teatrul şi întoarcerea la origini***, Iaşi, Editura Polirom, Unitext, 2004, passim.

BDD-A19452 © 2010 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 00:01:09 UTC)

Avangardele, care şi-au pus o puternică amprentă asupra mai multor domenii ale artei secolului XX, teatru, pictură sau dans, au fost însoţite şi de comentarii teoretice, iar acestea asigură vitalitatea artistică a grupurilor, dar şi interferenţele între mai multe faţete ale artelor. Oare să fie doar o întâmplare că nu doar dinspre dramaturgie, ci şi dinspre artele figurative, bunăoară prin Paul Klee, se fac profesiuni de credinţă, care subliniază importanţa subconştientului şi a visului?[5]

A defini avangarda s-a dovedit a fi o provocare pentru mulţi critici şi teoreticieni care au ajuns a accepta că aceasta nu anunţă un stil, ci este ea însăşi un stil sau mai exact spus, un antistil.[6] Nici Eugen Ionescu nu a rămas departe de această tentaţie a definirii, pe care o caută pornind de la analogia militară sugerată în ***Larousse*** de acest termen: „*prefer să definesc avangarda în termeni de opoziţie şi de ruptură... Omul de avangardă e ca un duşman în chiar interiorul cetăţii, pe care se îndârjeşte s-o disloce, contra căreia se răzvrăteşte, căci la fel ca un regim, o formă de expresie stabilită este şi o formă de opresiune*."[7]

Ca orice alt curent artistic, şi avangarda are o miză estetică, care se axează pe respingerea ordinii, a inteligibilităţii şi chiar a succesului, aşa cum exclamase şi Antonin Artaud: „*nu mai vrem capodopere*!"[8] Născută sub semnul crizei politice şi sociale, avangarda trebuia să devină experienţa artistică a acestei crize. De aici şi implicarea sa în declinul formelor tradiţionale de expresie artistică, şi dramatizarea până la paroxism a simptomelor decadenţei.

Destinul artelor de după primul război mondial a făcut ca Parisul să-şi redobândească rolul de capitală internaţională. Acelaşi Paris care va găzdui două expoziţii internaţionale, în 1925 şi 1937, şi care vor contribui

---

[5] Klee sistematizează acest tipar de gândire deja într-o conferinţă din anul 1924. Albert Châtelet, ***De la întoarcerea la ordine la cel de-al doilea război mondial***, în vol. ***Istoria artei***, Bucureşti, Editura Univers enciclopedic, 2006, p. 794.

[6] Matei Călinescu, ***op. cit.***, p. 106.

[7] Eugen Ionescu, ***Discurs despre avangardă***, rostit la inaugurarea ***Convorbirilor de la Helsinki despre teatrul de avangardă***, organizate de Institutul Internaţional de Teatru, în iunie 1959, editat în Eugène Ionesco, ***Note şi contranote***, Bucureşti, Editura Humanitas, 2002, p. 81.

[8] Matei Călinescu, ***op. cit.***, p. 110.

BDD-A19452 © 2010 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 00:01:09 UTC)

nu doar la consacrarea publică a artiştilor, ci şi la confirmarea atracţiei exercitate de mediul parizian, precum şi la redimensionarea relaţiei cu publicul consumator de artă, în numele a ceea ce Jean Cocteau numise „*întoarcerea la ordine*."[9] Un Paris care îl adoptase deja pe Ionescu în momentul în care acesta încerca să teoretizeze apartenenţa sa la avangardă: „*sunt, se pare, un autor dramatic de avangardă. Lucrul mi se pare chiar evident de vreme ce mă aflu aici, la convorbirile despre teatrul de avangardă*."[10]

În căutarea unei definiţii, Ionescu recunoaşte, într-o viziune integratoare, existenţa mai multor fluxuri de avangardă: „*A existat, la începutul acestui secol, îndeosebi spre anii '20, o vastă mişcare de avangardă universală, în toate domeniile spiritului şi activităţii umane. O răsturnare în obişnuinţele noastre mentale. Pictura modernă, de la Klee la Picasso, de la Matisse la Mondrian, de la cubism la abstracţiune, exprimă această răsturnare, această revoluţie. Ea s-a manifestat în muzică, cinematograf, a cucerit arhitectura. Filozofia, psihologia s-au transformat. Ştiinţele (dar eu nu sunt competent să vorbesc despre ele) ne-au dat o viziune despre lume. Un nou stil s-a creat şi continuă să se creeze*."[11]

Dramaturgul lasă o viziune panoramică asupra avangardei, ale cărei semne vitale se multiplică, dar rămâne desigur interesat în primul rând de metamorfozele prin care a trecut scriitura dramatică: „*iată deci ce vrea să spună avangarda: un teatru care pregăteşte un alt teatru, definitiv. Dar nimic nu e definitiv, totul nu-i decât o etapă, însăşi viaţa noastră este esenţialmente trecătoare: totul este în acelaşi timp, încheiere a ceva, prevestire a altceva*."[12]

Parte din traiectoria modernităţii, cum a demonstrat şi Matei Călinescu,[13] avangarda a fost o provocare extraordinară pentru resorturile imaginaţiei, suprema ei realizare părând a fi tocmai sensibilitatea complexă, autoironia în faţa provocărilor opresive ale prezentului.

---

[9] Albert Châtelet, ***op. cit***, în ***loc. cit.***, p. 787.

[10] Eugen Ionescu, ***op. cit.***, în ***loc. cit.***, p. 79.

[11] ***Ibidem***, p. 91.

[12] ***Tot despre avangardă***, ian. 1958, în Eugène Ionesco, ***Note...***, p. 94.

[13] Matei Călinescu, ***op. cit.***; feţele modernităţii, aşa cum se ierarhizează în cartea sa, sunt: *ideea de modernitate*, *ideea de avangardă*, *ideea de decadenţă*, *kitsch-ul* şi *postmodernismul*.

BDD-A19452 © 2010 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 00:01:09 UTC)

Fascismul şi al doilea război mondial au schimbat pentru totdeauna faţa lumii, după - nimic nu a mai fost la fel. În teatru, în anii '50 se conturează destul de clar două direcţii diferite. Prima este reprezentată de aşa numitul „*teatru de reflecţie*," un teatru politic, bazat pe conştiinţa socială, un teatru de idei, angajat, moralizant adeseori.[14] Cea mai bună ilustrare se află în dramaturgia lui Sartre, de exemplu în ***Sechestraţii din Altona***,[15] care pune în discuţie capacitatea de judecată a omului şi implicit conştiinţa de sine a acestuia, prin intermediul lui Frantz, personajul principal.

Cea de-a doua direcţie este reprezentată de aşa numitul teatru al „*situaţiei existenţiale*,"[16] care pune personajele, deopotrivă pe spectatori, în faţa unor probleme existenţiale. Dar această formă de teatru se rupe de mecanismele tradiţionale ale acţiunii, iar limbajul la care apelează, consacrat de Beckett şi de Ionescu, nu respectă canoanele limbajului obişnuit, astfel că spectatorul se trezeşte într-un mediu străin şi se confruntă cu absurdul.[17]

Teatrul absurdului, căci despre el este vorba, este un gen, nu o şcoală, deci nu are nici o doctrină, nici maeştii filosofi. Criticii i-au atribuit iniţial această etichetă, Martin Esslin fiind cel care a consacrat expresia în volumul ***The theatre of the absurde***, apărut în anul 1961. Să mai notăm şi că genul a cunoscut multiple denumiri, de la teatrul de avangardă la anti-teatru, de la teatrul experimental la teatrul critic, de la teatrul protestatar la metateatru, farsă metafizică, comedie sumbră sau tragi-comedie modernă, teatru al condiţiei umane sau teatru apocaliptic, teatru al noului limbaj.[18] Dacă folosim azi prevalent formula *teatrul absurdului* este şi fiindcă alternativele propuse de critici nu au avut aceeaşi rezonanţă în rândul celor neiniţiaţi. Oricum l-am denumi, în esenţă el rămâne teatrul

---

[14] Paul Louis Mignon, ***Panorame du théâtre au XX-e siècle***, Paris, Editura Gallimard, 1978, p. 115.

[15] Jean Paul Sartre, ***Sechestraţii din Altona***, în Idem, ***Muştele. Cu uşile închise. Morţi fără îngropăciune. Diavolul şi bunul Dumnezeu. Sechestraţii din Altona***, Bucureşti, Editura Rao, 2004.

[16] Paul Louis Mignon, ***op. cit.***, p. 154.

[17] Martin Esslin, ***Teatrul absurdului***, Bucureşti, Editura Unitext, 2009, p. 21.

[18] Emmanuel Jacquart, ***Le théâtre de dérision***, Paris, Editura Gallimard, 1974, p. 38.

BDD-A19452 © 2010 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 00:01:09 UTC)

americanilor Edward Albee şi Harold Pinter, al germanului Günter Grass, al cehului Vaclav Havel, al francezilor Arthur Adamov şi Boris Vian, dar mai ales al triadei Samuel Beckett, Eugen Ionescu şi Jean Gênet.

Teatrul absurdului prezintă caracteristici diferite de cele ale teatrului de reflecţie. Personajele, neputincioase în faţa lumii, ilustrează divorţul dintre om şi mediu. Şi acţiunea ia cu totul altă formă în teatrul absurdului, faţă de teatrul tradiţional. Adesea, ea pare că nu evoluează, de exemplu în ***En attendant Godot,*** sau că o face atât de puţin încât pare că între situaţia de la începutul şi cea de la sfârşitul piesei nu există nici o semnificaţie reală.

Spectatorului i se prezintă atitudini, comportamente, personaje, plasate în situaţii de care ele nu sunt responsabile. Noutatea cea mai frapantă este în cazul limbajului, căci frazele sunt scurte, ele exprimă adesea emoţii, sentimente sau impresii, dar se constituie arareori într-un discurs care să expună o viziune asupra lumii, argumentele politice sau judecăţile raţionale fiind de cele mai multe ori absente. Dar oare nu putem găsi rădăcinile acestui nou limbaj şi printre alte formule artistice din trecut? Cu siguranţă, în forma stilizată a limbajului propusă de simbolişti, care a permis eliberarea imaginaţiei spectatorului şi a deschis teatrului noi perspective.[19] După cum transformarea limbajului nu este o ambiţie tocmai nouă, nefiind străină de ***Manifestul asupra suprarealismului***, prin care André Breton propunea deja în 1924 un tip de scriitură prin care să se poată schimba percepţia pe care omul o are asupra sinelui, deschizând accesul spre inconştient.[20]

Oricum i-am vedea rolul în dramaturgia secolului XX, este cert că teatrul absurdului este mai mult decât o simplă modă, cum a demonstrat şi Martin Esslin, fiindcă a contribuit la îmbogăţirea autentică a vocabularului formelor dramatice.[21]

---

[19] Anne Ubersfeld, ***Termenii cheie ai analizei teatrului***, Iaşi, Editura Institutului European, 1999, p. 7 şi 53.

[20] Matei Călinescu, ***op. cit.***, p. 100.

[21] Martin Esslin, ***op. cit.***, p. 384.

BDD-A19452 © 2010 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 00:01:09 UTC)