

Fals tratat despre avangardă. Note despre anti-teatrul european

INOCENȚIU DUȘA
Târgu-Mureș

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 tendințelor și direcțiilor literaturii dramatice și teatrului occidental din primele cinci decenii ale veacului XX înfățișează o asemenea pluralitate de aspecte și o asemenea variație caleidoscopică, încât descoperirea și fixarea unui criteriu ordonator ridică dificultăți dintre cele mai evidente. Manifestele estetice oferă spectacolul unor aprige divergențe și al unor ciocniri vehemente de poziții în reprezentările asupra „formulei ideale” de transpunere scenică a lumii contemporane. Se poate arunca oare o punte peste abisul care pare să despartă concepția unui teatru cu programatică tendință socială, raționalist, superior didactic, concepție sintetizată de Brecht în celebra sa formulă a „teatrului epic,” și concepția antiteatrului sau a „teatrului

absurdului” și exemplificată de aproape întreaga creație dramatică a partizanilor acestei formule?

În martie '60, într-o conferință rostită la Sorbona, deși își exprima admirația pentru remarcabila temă a unei piese ca *En attendant Godot*, de Samuel Beckett, Sartre repudia cu fermitate concepția care se află la baza pieselor aparținând „*teatrului absurdului*;¹ Sartre vedea în piesa lui Beckett, și chiar în *Rinocerii* lui Eugen Ionescu, o reluare involuntară a facturii teatrului expresionist. Ceea ce reproșa Sartre acestor piese era caracterul abstract și nedeterminat al viziunii lor asupra condiției umane.

Exprimându-și simpatia pentru un teatru de factură inversă aceleia a „*teatrului absurdului*,” nu pentru un teatru al inacțiunii, care traduce în voita sa lipsă de intrigă și de conflict ideea iremediabilei sterilități sau caducității a existenței umane, ci pentru un teatru al acțiunii veritabile, reflectând pe plan dramatic acțiunea reală a indivizilor în contextul realităților istorice, indiferent dacă o asemenea acțiune este predestinată reușitei sau eșecului, Sartre își delimita, în același timp, crezul său dramatic de factura teatrului lui Bertolt Brecht.

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

Oricâtă varietate și diversitate ar oferi tabloul dramaturgiei occidentale de la jumătatea veacului XX, oricât de plural și multiform s-ar demonstra jocul ciocnirilor de forme dramatice și poziții estetice, observatorul obiectiv și lucid va fi constrâns să recunoască în cele din urmă existența unui proces fundamental de despărțire a apelor în două direcții opuse, de segregare a curenților în două orientări deosebite; polii catalizatori ai acestui proces complex de diferențiere ar putea fi considerați „*teatrul epic și didactic*” al lui Brecht și ceea ce s-a numit „*teatrul absurdului*,” cu exponenții săi cei mai autorizați, Beckett, Adamov și Ionescu. Acești reprezentanți ai anti-teatrului considerau că rădăcina avatarurilor, suferințelor și conflictelor omului contemporan ar fi una de

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

natură metafizică, extra-socială și trans-istorică, că la baza veritabilei literaturi dramatice trebuia să stea expresia iremediabil subiectivă a obsesiilor, coșmarurilor și anxietăților individului, în fața unui univers absurd, alienant și monstruos. Teatrul trebuia să fie expresia lirică și poetică a acestei condiții umane, abstracte și nedeterminate.

Se vorbește, pe de altă parte, frecvent de *avangarda istorică și clasică*, în dinamica estetică a secolului XX.² Acest lucru nu este de mirare, întrucât fenomenele de avangardă se succed, aprofundează aceleași teme și nu reușesc aproape niciodată să satisfacă ambițiile dintâi, nici să epuizeze resursele inventării de forme artistice și literare.

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

Se poate spune că acest spirit al creației teatrale contemporane se nutrește din constante și repetate tendințe avangardiste, făcând ca teatrul, la rândul lui, să-și tragă sevele, mai mult ca orice altă activitate creatoare, din materia experimentală, care depășește propria lui materie poetică, ca materie de creație prin excelență.

De fapt, testamentul vechiului teatru s-a semnat odată cu reprezentația, 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 alții, și pe Toulouse-Lautrec în realizarea măștilor.³ În destinul dramaturgiei ea este considerată prima piesă de avangardă; dar mai ales scandalul pe care l-a declanșat este motivul pentru care a reținut atenția esteticienilor și criticilor literari. Un scandal care se înrădăcina în felul în care Ubu Tatăl pronunța 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 și experiența umană a lui Antonin Artaud în materie de teatru. Timp de aproape

² Matei Călinescu, *Ideea de avangardă*, în Idem, *Cinci fețe ale modernității*, București, 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.

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

Opera lui Artaud ne oferă un bogat material ilustrativ al acestui efort și 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 dificultăți fără număr, de la acele îndepărtate experiențe din anii '20 ale Teatrului „Alfred Jarry” și Teatrului „Nouvelle Revue Française,” trecerea lui prin cinematografie și experiențele de actor, până la lansarea „*teatrului cruzimii*” și teatrului ca „*alchimie și viață*.”⁴ Actor, regizor, autor dramatic, autor de scenarii, dar mai ales teoretician și critic al noului teatru, Antonin Artaud ne oferă azi nu numai imaginea unei bogate și fecunde experiențe, ci și sugestii de enormă forță anticipatoare.

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

Artaud este atras de ideea unui teatru al tăcerii, de simboluri, magie, gesturi și dimensiuni spațiale, idee relevantă prin contactele cu teatrul oriental și 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 și intelectual, magic și incandescent în același timp.

Așadar, Artaud militează pentru un teatru care să nu mai fie un instrument al reprezentării, ci al revelației. Un teatru al „manifestării,” capabil să insereze prezența invizibilului în vizibil și să deschidă realul către lumea de dincolo de realitate.

⁴ Monique Borie, *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini*, Iași, Editura Polirom, Unitext, 2004, passim.

Avangardele, care și-au pus o puternică amprentă asupra mai multor domenii ale artei secolului XX, teatrul, pictura sau dansul, au fost însoțite și de comentarii teoretice, iar acestea asigură vitalitatea artistică a grupurilor, dar și interferențele între mai multe fațete ale artelor. Oare să fie doar o întâmplare că nu doar dinspre dramaturgie, ci și dinspre artele figurative, bunăoară prin Paul Klee, se fac profesii de credință, care subliniază importanța subconștientului și a visului?⁵

A defini avangarda s-a dovedit a fi o provocare pentru mulți critici și teoreticieni care au ajuns a accepta că aceasta nu anunță un stil, ci este ea însăși un stil sau mai exact spus, un antistil.⁶ Nici Eugen Ionescu nu a rămas departe de această tentație a definirii, pe care o caută pornind de la analogia militară sugerată în *Larousse* de acest termen: „prefer să definesc avangarda în termeni de opoziție și de ruptură... Omul de avangardă e ca un dușman în chiar interiorul cetății, pe care se îndârjește s-o disloce, contra căreia se răzvrătește, căci la fel ca un regim, o formă de expresie stabilită este și o formă de opresiune.”⁷

Ca orice alt curent artistic, și avangarda are o miză estetică, care se axează pe respingerea ordinii, a inteligibilității și chiar a succesului, așa cum exclamase și Antonin Artaud: „nu mai vrem capodopere!”⁸ Născută sub semnul crizei politice și sociale, avangarda trebuia să devină experiența artistică a acestei crize. De aici și implicarea sa în declinul formelor tradiționale de expresie artistică, și dramatizarea până la paroxism a simptomelor decadentei.

Destinul artelor de după primul război mondial a făcut ca Parisul să-și redobândească rolul de capitală internațională. Același Paris care va găzdui două expoziții internaționale, în 1925 și 1937, și care vor contribui

⁵ Klee sistematizează acest tipar de gândire deja într-o conferință din anul 1924. Albert Châtelet, *De la întoarcerea la ordine la cel de-al doilea război mondial*, în vol. *Istoria artei*, București, 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 Internațional de Teatru, în iunie 1959, editat în Eugène Ionesco, *Note și contranote*, București, Editura Humanitas, 2002, p. 81.

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

nu doar la consacrarea publică a artiștilor, ci și la confirmarea atracției exercitate de mediul parizian, precum și la redimensionarea relației 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 apartenența 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 definiții, Ionescu recunoaște, într-o viziune integratoare, existența mai multor fluxuri de avangardă: „A existat, la începutul acestui secol, îndeosebi spre anii '20, o vastă mișcare de avangardă universală, în toate domeniile spiritului și activității umane. O răsturnare în obișnuințele noastre mentale. Pictura modernă, de la Klee la Picasso, de la Matisse la Mondrian, de la cubism la abstracțiune, exprimă această răsturnare, această revoluție. Ea s-a manifestat în muzică, cinematograful, a cucerit arhitectura. Filozofia, psihologia s-au transformat. Științele (dar eu nu sunt competent să vorbesc despre ele) ne-au dat o viziune despre lume. Un nou stil s-a creat și 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 pregătește un alt teatru, definitiv. Dar nimic nu e definitiv, totul nu-i decât o etapă, însăși viața noastră este esențialmente trecătoare: totul este în același timp, încheiere a ceva, prevestire a altceva.”¹²

Parte din traiectoria modernității, cum a demonstrat și Matei Călinescu,¹³ avangarda a fost o provocare extraordinară pentru resorturile imaginației, suprema ei realizare părând a fi tocmai sensibilitatea complexă, autoironia în fața 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.*; fețele modernității, așa cum se ierarhizează în cartea sa, sunt: *ideea de modernitate, ideea de avangardă, ideea de decadență, kitsch-ul și postmodernismul.*

Fascismul și al doilea război mondial au schimbat pentru totdeauna fața lumii, după - nimic nu a mai fost la fel. În teatru, în anii '50 se conturează destul de clar două direcții diferite. Prima este reprezentată de așa numitul „*teatru de reflecție*,” un teatru politic, bazat pe conștiința socială, un teatru de idei, angajat, moralizant adeseori.¹⁴ Cea mai bună ilustrare se află în dramaturgia lui Sartre, de exemplu în *Sechestrații din Altona*,¹⁵ care pune în discuție capacitatea de judecată a omului și implicit conștiința de sine a acestuia, prin intermediul lui Frantz, personajul principal.

Cea de-a doua direcție este reprezentată de așa numitul teatru al „*situației existențiale*,”¹⁶ care pune personajele, deopotrivă pe spectatori, în fața unor probleme existențiale. Dar această formă de teatru se rupe de mecanismele tradiționale ale acțiunii, iar limbajul la care apelează, consacrat de Beckett și de Ionescu, nu respectă canoanele limbajului obișnuit, astfel că spectatorul se trezește într-un mediu străin și se confruntă cu absurdul.¹⁷

Teatrul absurdului, căci despre el este vorba, este un gen, nu o școală, deci nu are nici o doctrină, nici măștii filosofi. Criticii i-au atribuit inițial această etichetă, Martin Esslin fiind cel care a consacrat expresia în volumul *The theatre of the absurde*, apărut în anul 1961. Să mai notăm și 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 condiției umane sau teatru apocaliptic, teatru al noului limbaj.¹⁸ Dacă folosim azi prevalent formula *teatrul absurdului* este și fiindcă alternativele propuse de critici nu au avut aceeași rezonanță în rândul celor neinițiați. Oricum l-am denumi, în esență el rămâne teatrul

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

¹⁵ Jean Paul Sartre, *Sechestrații din Altona*, în Idem, *Muștele. Cu ușile închise. Morți fără îngropăciune. Diavolul și bunul Dumnezeu. Sechestrații din Altona*, București, Editura Rao, 2004.

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

¹⁷ Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, București, Editura Unitext, 2009, p. 21.

¹⁸ Emmanuel Jacquot, *Le théâtre de dérision*, Paris, Editura Gallimard, 1974, p. 38.

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

Teatrul absurdului prezintă caracteristici diferite de cele ale teatrului de reflecție. Personajele, neputincioase în fața lumii, ilustrează divorțul dintre om și mediu. Și acțiunea ia cu totul altă formă în teatrul absurdului, fața de teatrul tradițional. Adesea, ea pare că nu evoluează, de exemplu în *En attendant Godot*, sau că o face at t de puțin  nc t pare că între situația de la începutul și cea de la sfârșitul piesei nu există nici o semnificație reală.

Spectatorului i se prezintă atitudini, comportamente, personaje, plasate în situații de care ele nu sunt responsabile. Noutatea cea mai frapantă este în cazul limbajului, căci frazele sunt scurte, ele exprimă adesea emoții, sentimente sau impresii, dar se constituie arareori într-un discurs care să expună o viziune asupra lumii, argumentele politice sau judecățile raționale fiind de cele mai multe ori absente. Dar oare nu putem găsi rădăcinile acestui nou limbaj și printre alte formule artistice din trecut? Cu siguranța, în forma stilizată a limbajului propusă de simbolisți, care a permis eliberarea imaginației spectatorului și a deschis teatrului noi perspective.¹⁹ După cum transformarea limbajului nu este o ambiție 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 percepția pe care omul o are asupra sinelui, deschiz nd accesul spre inconștient.²⁰

Oricum i-am vedea rolul în dramaturgia secolului XX, este cert că teatrul absurdului este mai mult dec t o simplă modă, cum a demonstrat și Martin Esslin, fiindcă a contribuit la îmbogățirea autentică a vocabularului formelor dramatice.²¹

¹⁹ Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Iași, Editura Institutului European, 1999, p. 7 și 53.

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

²¹ Martin Esslin, *op. cit.*, p. 384.