

Paris '58 și cavalerii iraționalismului

De la o vreme, publicațiile occidentale, mai ales cele franceze, ne aduc eco-ul unor vii dezbateri, în cadrul cărora creatori din cele mai diverse țărîmuri ale culturii caută, confruntîndu-și punctele de vedere, întregindu-se sau înfruntîndu-se, să deslușească nervul vital al operei de artă contemporane, să pronosticeze simptomele unei înnoiri pe care o doresc salutară. Firesc, teatrul nu putea rămîne în afara discuției. Aliaj subtil al tuturor artelor, teatrul trăiește exclusiv din comunicarea mereu reluată cu Publicul. Examenul pe care îl are a trece orice operă de artă este, în cazul lui, mai prompt și mai precis decît oriunde. De aceea, nemulțumirile manifestate în Occident din pricina bătăii pasului pe loc în teatru, curiozitatea și interesul cu care sînt urmărite acolo experiențele de orice fel în acest domeniu sînt, în sine, indicii serioase, peste care nu se putea trece. Și nici nu s-a trecut.

Toată această efervescentă, consumată, de altfel, cu precădere la Paris, a adus la suprafață spuma unei creații dramatice circumscrise la cîteva nume, în care mulți vor să vadă punctul de plecare, ba chiar mărturia unei orientări înnoitoare a scrisului și, implicit, a actului teatral. S-a conturat și o desemnare globală: „teatrul de avangardă”. Fluturat pe toate buzele, vînturat în polemici, asumat sau respins de cei în cauză — oricum termenul a cucerit drept de cetate în viața literar-artistică a Parisului. Ni se pare nimerit să poposim la această răscruce de drum, cercetînd succint ce este și ce vrea această „avangardă”.

*

Mai întîi, din cine se compune? Reprezentanții ei recunoscuți sînt un grup de dramaturgi: Jacques Audibert, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Vauthier, Jean Genêt, George Schehadé. Li se alătură curent numele lui Arthur Adamov; în ce ne privește, înclinăm să nu-l trecem aci. E drept că pînă mai anul trecut, scrisul lui a prezentat trăsături comune cu al celorlalți, dar ultimele lui luări de poziție ne îndreptățesc să tragem o linie de demarcație între el și ei.

De la bun început, precizăm că deocamdată nici unul din cei amintiți — cu excepția lui Ionesco — nu s-a arătat dispus să se manifeste ca teoretician¹. Eugène

¹ La o anchetă inițiată recent de săptămînalul „Lettres françaises” pe tema *Ce este avangarda în 1958?* a răspuns, e adevărat, la ora cînd scriem aceste rînduri, și Vauthier; există, însă, mai ales, profesiunea de credință în materie de teatru picurată de Ionesco în piesele lui, în special în „Victimele datoriei”, răspunsul lui la ancheta din „Lettres françaises” (nr. 717, 10/17 IV.1958)

Ionesco pare să fie astăzi marele preot al teatrului „nou“; așa încît, vrînd nevrînd, mărturiilor lui le atribuim valoare de manifest. Analiza operei dramatice, ca atare, a fiecăruia din acești scriitori, nu intră în obiectivele articolului de față; vom încerca doar să deslușim coordonatele comune, pentru a putea conchide asupra semnificației creației dramatice „de avangardă“, și a „perspectivelor“ pe care le deschide teatrului.

Literatura dramatică franceză nu se poate plinge că, în ultimele decenii, nu ar fi avut parte de opere care să stîrnească vîlvă. Dar întîlnirea cu piesele lui Anouilh, Sartre și Camus, de pildă, cu toată noutatea lor nu provoca un șoc, nu deruta. Era ca și cum într-o casă frumos împărțită și familiară, omul descoperă dintr-o dată o ușa neștiută; curios, îi pășește pragul și se pomenește într-o cameră încă necunoscută de el, dar tot între zidurile aceleiași case. De astă dată, lucrurile decurg cam altfel: dincolo de ușa, casa încetează. Pentru că de astădată, avem de-a face cu piese (despre ale lui Beckett, de pildă, s-a scris mai pe larg într-un articol găzduit în paginile revistei noastre) care-și fac un punct de onoare din a-i da spectatorului „o lovitură de măciucă“ (preconizată de Ionesco) și a-l scoate din echilibrul lui firesc. Pe lângă aceste piese, operele celor trei înaintași amintiți par timide și stîngace zburdălnicii ale unor copii bine crescuți. Renunțînd la o seamă de elemente esențiale ale dramaturgiei curente, „avangarda“ preconizează în locul lor un scris dramatic abstractist, supraréalist. De cele mai multe ori respinge acțiunea coerentă, tematica, caracterizarea psihologică și operează cu stări și rapoarte ilogice și paroxistice. Urmărind ca în piesele lor să transpară „realitatea dinapoia realității“, acești scriitori ajung la destrămarea raporturilor firești, obiective, constatabile, sau la inversarea lor. De altfel, Ionesco ne-o spune răspicat în *Victimele datoriei*: „Visez un teatru iraționalist“; adică, mai explicit, un teatru în care viziunea onirică a scriitorului contopește printr-o insolită alchimie elemente eteroclitice, ca să sugereze ceea ce tot el numește „caracterul straniu al realului“. Absurdul devine loc și țesătură a acțiunii². Înzestrate cu o existență larvară sau de robot (la Beckett), fantastică și fantomatică (la Audiberti și Schéhádé), dominate de obsesii și svîcniri animale (Vauthier, Genêt), personajele umane circulă parcă somnambulic, drogate, prin piesele acestor scriitori; în schimb, dobîndesc personalitate corpurile neînsuflețite (soneria care sună singură, în *Cîntăreața cheală*, sau cadavrul care crește, în *Amédée* — ambele de Ionesco; mobilierul camerei în care *Personajul combatant* al lui Vauthier poposește în căutarea eului lui din tinerețe etc). Timpul nu înseamnă nimic și nu obligă la nimic, două planuri temporale pot fi oricînd reunite, oricît de arbitrar (în *Victimele datoriei* unul din personaje străbate în sens invers etapele de vîrstă ale vieții sale, ajungînd finalmente în stadiul de copil, ceea ce, concomitent, nu împiedică celelalte personaje să-și vadă de treabă, fără a se insera de fel în această retrospectivă). Consecințele acestor precepte în spectacol sînt clare: totul e îngăduit. Actorul poate înlocui textul cu pantomima, poate integra obiectele în dialog și joc la rînd cu partenerii în carne și oase, poate juca *împotriva textului*. Maniera clovnească nu e interzisă în momentele de tragism, cruditățile limbajului sau a efectelor este recomandată pentru a sublinia farmecul poetic (ca în *Răul e molipsitor* de Audiberti), dar și spre „a provoca la spectatori

și un eseu intitulat *Experiență a teatrului* (N.R.F. 2/1958). Rămîne bine stabilit că referirile la Ionesco nu intenționează o punere în discuție a creației lui, lucru care necesită un studiu aparte, ci trebuie înțelese doar ca puncte de plecare în cuprinderea fenomenului teatral denumit „de avangardă“.

² fie că e creat și subliniat prin suscesiunea unor nenumărate amănunte și coliziuni lipsite de orice logică (la Ionesco, de pildă) fie că e un dat omniprezent, planînd din prima clipă în atmosfera piesei ca un *ce* nedefinit, spongios (la Beckett), fie, în sfîrșit, că el crește din țesătura intimă a textului (Vauthier).

un sentiment penibil, o stare proastă, conștiința rușinii“ cum nu se sfiește să indice Ionesco cu privire la finalul piesei *Jacques sau Supunerea*³.

Asistînd la această dezlănțuire, ești îndemnat să te întrebi din ce izvoare tulburi pornește; nu cumva este vorba pur și simplu de fantezia excesivă sau de-a dreptul deviată a cîtorva minți morbide? Dar dacă stai puțin și te gîndești, vezi că fenomenul are cu totul altă explicație.

Tehnica teatrului iraționalist — expresia cea mai agresivă a „avangardei“ — nu e numai practică, în piese, de către unii autori; ei o și contrapun explicit realismului, despre care afirmă că e „dincoace de realitate“ (Ionesco) și prin urmare neputincios să o oglindească. Cînd vorbesc despre realism, „avangardiștii“ îi alătură de preferință calificativele „pompierești“, „plat“, sau dacă nu o fac și spun numai „realism“, îi atribuie implicit toate acele trăsături, le pun la un loc, în aceeași oală și scot de acolo o noțiune arbitrară. Realismul în opera de artă ca și în literatură e, după ei, „insolită“, adică anacronic, și monocord. Asta deși numai în ultimele decenii acest realism, pe care ei îl proclamă caduc și vlăguit, a dat teatrului pe un Maiakovski, Lorca, O'Casey, Brecht, Vișnevski. Nu le putem face injuria să bănuim că nu ar ști acest lucru. Adevărul e un altul: la adăpostul ostentativelor încercări de a înnoi expresia dramatică și scenică, atacul țintește de fapt substanța însăși a creației: *prezența realității* în opera de artă și exigențele pe care le impune oglindirea ei.

Nu că avangardiștii n-ar avea și ei „realitatea“ lor! Ar fi nedrept să le-o contestăm. Dar despre ce realitate e vorba? Despre „realitatea ficțiunii“ totdeauna preferabilă realității concrete, care „nu e decît ceea ce e“, ne asigură Ionesco. Și tot el precizează că „realitatea își plantează rădăcinile în ireal“, adăugînd ca un argument menit pe semne să fie zdrobitor: „oare nu murim?“ (îndrăznim să-i amintim domniei sale că înainte de a muri, *trăim*). Ei propun o realitate scoasă din timp și din istorie și care le „transcende“; o realitate arbitrară, concepută independent de raporturile concrete din viață și plasată în întregime sub semnul nefinalității, al absurdului, al imanenței.

E locul să arătăm aci că „avangarda“ nu se prezintă ca o formație absolut unitară. O piesă de Audiberti nu i se poate atribui lui Beckett, stilul lui Schéhérazade nu se aseamănă cu acela al lui Ionesco. Dar aparenta diversitate a registrelor nu poate să înșele decît un ochi neatent și o ureche neexersată. Înrudirea există, e lesne de stabilit și se datorează unei aceleiași filiații spirituale care îi subordonează pe toți tezelor de Existenzphilosophie, de la Karl Jaspers citire („Prin gîndire ne dobîndim noi oamenii posibilitățile maxime, dar tot gîndirea ne duce la Neant“), și — mai aproape de ei — în primul rînd, lui Camus. Acesta a ilustrat în propria lui operă dramatică convingerea sa fundamentală despre absurditatea existenței, ca și a morții, despre neputința individului, absorbit și anihilat de colectivitate și depășit de stări de fapt care se sustrag explicării. Omul cotidian, spune el, comite greșala de a „crede că în viață ceva poate fi dirijat“⁴, de asemenea „ideea asta că există... este dezmințită de absurditatea unei morți posibile“⁴. Nu e prea greu să regăsim ecoul acestor precepte în pozițiile „filozofice“ ale avangardei⁵.

³ Pentru lămurirea deplină a cititorilor reproducem un fragment din acest final de spectacol: „Pe scenă, actorii articulează niște miaunări nedeslușite, gemete bizare, croncănesc. Obscuritatea e din ce în ce mai densă. Perechile... mișună în scenă. Se aud gemetele lor... suspinele, apoi totul dispare...“ etc.

⁴ Vezi *Mitul lui Sisiph*.

⁵ Învederarea caracterului fatal al contradicțiilor (răul e în om, nu în rînduilele unei anumite societăți), a caracterului iluzoriu al oricărui progres (deci și a inutilității efortului de a-l realiza), neputinței omului de a comunica cu semenii lui (în scenă, personajele își vorbesc, se mărturisesc unul altuia, dar nu se aud) etc.

E evident că într-o astfel de optică, absurdul și incoerentul devin printr-o fatală ironie, logice și coerente; apare logic (mai exact: justificat) iraționalul, incredibilul expresiei dramatice alese.

Numai că variațiunile pe teme existențialiste nu sînt decît un prim înveliș. Dacă-l dăm la o parte și căutăm să privim mai adînc, vom face o constatare, ciudată doar la prima vedere. Conținutul pieselor „de avangardă” nu e izvorit din preocuparea de a îmbrăca în haina dialogului dramatic adeziunea la o anumită filozofie. El reflectă, de fapt, îngrijorarea, teama, în fața evoluției istorice a rînduielilor omenești, care impune tot mai stăruitor în artă o problemă și o poziție cu finalitate socială. Privind lumea global, ca un dat imuabil, o scurgere nediferențiată și lipsită de finalitate — în fond ca un dat amorf și stagnant — „avangardiștii” își permit să nu despică planuri sociale și să nu stabilească demarcații istorice. Totala dezlănțuire formală, fără limită și fără țel aparent, ca și gustul echilibristicii pseudofilozofice, au pînă la urmă o explicație și un țel foarte precis: refuzul de a învedera o realitate istorică supărătoare și, de aci, sustragerea de la real, eludarea sau răsturnarea lui; mai departe, năucirea spectatorului prin scoaterea textului, a spectacolului, deci și a lui de sub imperiul coordonatelor istorice raționale, care în ultimă analiză determină totdeauna creația în artă.

Expuse adesea cu abilitate și strălucire, tezele „avangardei” se reduc, în fond, la dorința de a elimina din teatru *actualitatea*, nu numai ca un dat concret, dar și ca unghi de perspectivă. Dramaturgia trebuie eliberată de „adevărurile și obsesiile temporare ale istoriei”, spune Ionesco, introducîndu-se în schimb un „afară-din-timp” transcendent⁶. Corolarul acestei tendințe este, în primul rînd, pretenția la o „libertate de creație” anarhică, lipsită de simțul răspunderii („Tare îmi place să merg de unul singur...” mărturisește Vauthier, care, de asemenea, refuză să-și precizeze poziția față de actul de creație, pentru că prin asta „ar fixa limite proprii libertății”!) În al doilea rînd, discreditarea dramaturgiei cu substanță tematică mărturisită („nu știu ca o operă, pentru a merita această denumire, să se ceară a fi ilustrarea unei teze” — Vauthier); discreditarea sau dacă nu pervertirea sensului ei. Pe această linie, se înscriu răstălmăcirea lui Shakespeare, ca și a lui Cehov sau a lui Brecht. De pildă, afirmă Ionesco: drama lui Richard II, această „poveste a altuia”, ne mișcă în măsura în care prăbușirea lui echivalează cu prăbușirea mereu repetată a propriei noastre ființe, a valorilor, a civilizațiilor; *Mutter Courage* este numai în subsidiar o piesă împotriva războiului — în principal, e tema vremelniceii omului sub semnul eternității; Cehov n-a zugrăvit agonia unei anumite societăți, ci inconsistența în timp, fragilitatea ființei umane, efemeritatea destinului ei ș.a.m.d. Cu alte cuvinte, perenitatea acestor scrieri nu se datorează faptului că autorii lor au știut să deslușească esențialul în mozaicul unui anumit moment istoric și prin prisma unui anumit punct de vedere istoricește determinat, ci faptului că dînd în lături „crusta actualității”, ar fi zugrăvit pasămite procese eterne, de ordin metafizic!

Ni se pare că aici „avanganda” se dă singură în vileag. Artificiile de text și montare, experimentările senzaționale, licențele ispititoare și aparent îndrăznețe sînt, în ultima analiză, un bluff. Nu că mînuitorii lor ar fi lipsiți de talent și de meșteșug. Dimpotrivă. Și faptul e cu atît mai grav. Sub masca unor „înnoiri” mai mult derutante decît noi, se inoculează spiritelor vulnerabile o viziune care, supra-

⁶ „...regăsesc o unică situație, o actualitate permanentă în actualitățile schimbătoare, care sînt parcă limbajuri variate ale unei gândiri invariabile” (Ionesco).

dimensionînd individul cu „obsesiile“ lui în raport cu colectivitatea umană și plasîndu-l într-un univers absurd, înnoadă firul cu cele mai demoralizante construcții filozofice existențiale, neantiste, metafizice ale timpului nostru.

*

Pomeneam, la începutul acestui articol, numele lui Arthur Adamov, ca pe al unuia la care bunul simț și conștiința răspunderii sociale a actului de creație au determinat o modificare a opticii, deci, a conținutului operei. Nu ni se pare de prisos să reproducem aci un fragment dintr-o declarație mai veche a lui⁷: „Nu-mi mai plac de loc piesele astea („de avangardă“ — *n. n.*) — ale mele sau ale altora — care nu se petrec nicăieri și prea potrivesc bine lucrurile pentru acei care pun la cale ticăloșii... cu obiective precise“.

Lăsînd la o parte, pentru moment, aspectul politic al fenomenului de „avangardă 1958“, aspect pe care Adamov ni-l arată cu degetul într-un chip lipsit de orice ambiguitate, și asupra căruia vom mai reveni, ne oprim-deocamdată la acel „nu-mi mai plac de loc“ al lui Adamov. Într-adevăr, se petrece un fenomen îmbucurător. Chiar și acolo de unde a pornit „avangarda“, numărul adeptilor ei — de la bun început nu prea mare — scade simțitor. Se face mai mult caz de ea prin colțurile cafenelelor și saloanelor literare, unde snobismul intelectual constă adesea tocmai în a te plictisi, decît la casa teatrelor — de cele mai multe ori „de buzunar“ — care îi reprezintă produsele. Nu lipsit de interes amănuntul că la începutul acestei stagiuni nimeni altul decît Jean-Louis Barrault a înregistrat un eșec răsunător: „un four“ — „un cuptor“ — cum se spune în franceză, cu... *Povestea lui Vasco* de Georges Schehadé. Piesa nu a trecut rampa, cu toate că a beneficiat de prestigiul companiei actricești și talentului personal al unui artist atît de răsfățat de parizieni. În aceeași ordine de idei, ni se par grăitoare părerile unor dramaturgi germani, cărora revista vieneză „Maske und Kothurn“ le-a cerut să se pronunțe asupra confrăților lor de la Paris care stîrnesc atîta vîlvă. Firește, opiniile exprimate au fost diverse. Dar, cu puține excepții, ele au consemnat rezerve serioase atît în privința formei, („...astfel de poteci lăturalnice ispititoare nu pot duce, pînă la urmă, decît într-un impas“ — F. Bruckner, Berlin), cît și în privința cunoașterii lumii și înțelegerii resorturilor ei, aflate la baza creației dramatice de „avangardă“. Vienezul Friedrich Schreyvogel spune despre piesa *Sfirșitul partidei* de Beckett că reprezintă „...o prelegere asupra dezgustului de a trăi, acel *taedium vitae*. Cel ce cunoaște acest dezgust, va înțelege piesa, cel ce nu cunoaște încă, îl va resimți!“ Iar H. Rossmann (Württemberg) răspunde că „...atunci cînd Neantul e presupus să fie conținutul unei opere de artă, rezultatul final inevitabil e destrămarea în mocirla haosului“.

Răspunzînd anchetei inițiate de „Lettres françaises“, Cocteau afirma recent că astăzi „nimeni, în vastele întinderi ale artei, nu s-ar încumeta să-și mărturisească o poziție de dreapta“. Răspicată recunoaștere a uriașului cîștig de teren realizat de ideile progresului de la război încoace, sub impulsul luptei proletarietului și a biruințelor socialismului, cuvintele lui Cocteau, alăturate mărturisirii lui Adamov, ne dau o cheie de înțelegere a fenomenului de care ne ocupăm. Nici vorbă nu poate fi aci de o creație dramatică „de avangardă“, în nici un caz nu i se poate recunoaște calitatea de înaintemergătoare. Dimpotrivă! Este vorba, pur și simplu, de un nou (și totodată răsuflat) diversionism literar; de o literatură escamotistă, de prestidigitatie. Ca atare, printr-o ironie a raporturilor dintre coordonatele oricărei creații în artă, este, în fond, vorba de o formă mascată și pervertită a dramaturgiei

⁷ În „Lettres françaises“, nr. 705, 16/22 I.1958.

cu teză, respinsă cu atîta virtuoasă, dar făţarnică indignare de domnii din „avangardă“. De altfel, Ionesco se trădează singur cînd spune (în *Victimele datoriei*): „De vreme ce lumea modernă este în descompunere, poţi fi martorul descompunerii“ (în accepţia sa „transcendentală“, societatea capitalistă este, prin urmare, tot una cu „lumea modernă“ luată în întregime!). Privită de la izvoarele ei, „avangarda“ teatrală a Parisului are, fără îndoială, în anumite limite, valoarea unui document autentic: e înregistrarea seismografică a unui cutremur adînc ce s-a produs în aşezarea capitalistă.

Curăţată de „crustele“ — ca să fim în ton — pseudofilozofice, această dramaturgie dă la lumină simburile ei. Şi aci ţinem să spunem, că nu pe Beckett & Co., personal, îi vizează constatările noastre, ci poziţia pe care ei, cu sau fără voie, o apără. În definitiv, cît priveşte pe fiecare din ei în parte, nu e imposibil ca buna credinţă şi bunul simţ să-i aducă la o altă perspectivă a lucrurilor. Cazul lui Adamov e un precedent grăitor. Nu-i mai puţin adevărat că dincolo şi independent de reprezentanţii ei de moment, mult trîmbiţata dramaturgie de „avangardă“, aşa cum se prezintă în complexul ei, este literatura unei clase muribunde într-o societate desfăcută din încheieturi. În haosul pe care singură l-a făurit, această clasă închide ochii şi încearcă să se încinte pe sine — şi pe ceilalţi — că totul e în cea mai perfectă ordine, tocmai pentru că totul e strîmb şi nefiresc.

E de la sine înţeles că această literatură nu poate răspunde la nimic din ceea ce formează substanţa creaţiei artistice la noi. Pentru noi, nu e nici nouă, nici ispititoare şi mărturisim cu satisfacţie că nu avem motive să figurăm printre iniţiaţii acestei literaturi ezoterice. Alta este calea pe care dramaturgia noastră înţelege să-şi caute împlinirile. Dacă treptele suişului ei nu sînt totdeauna lesnicioase, în schimb, ele pornesc din realitatea zilei noastre şi duc la realitatea viitorului pe care îl voim. Aceasta îi dă cuvîntului ei greutate, şi gîndului ei înaripare. „Senzaţiile tari“ le lasă altora — căci realitatea construcţiei socialiste e neasemuit mai omenesc şi înălţător senzaţională decît orice poate oferi farsa artei decadente.