

**GEORGE  
CHIRIȚĂ**

## Cîteva probleme ale avangardei teatrale

**C**oexistența, în universul teatrului, a unor formule estetice contradictorii (teatrul psihologic și post-avangarda, de pildă) nu produce efectul pe care l-am putea presupune: aceasta, pentru că universul teatral nu evoluează unitar spre un scop care ar face ca, automat, vechiul să fie depășit de nou; aceasta, pentru că fenomenul contradicțiilor nu este suficient înregistrat teoretic, și pentru că, în fapt, nici nu este activ; aceasta, pentru că universul teatral este celular, fiecare entitate socială celebrându-și în transă propriile tabieturi teatrale. Media, în universul teatral, este dată astăzi de „supremația regiei”; această medie, care constă în „exegeza” pe care o interpretare regizorală o face unui text, deseori clasic, trece uneori drept eveniment. Însă a concentra teatralitatea într-o interpretare regizorală dată unui text reprezintă o încercare nefericită de a spune (sau a pretinde că spui) ceva nou despre lume, cu cuvintele a ceea ce s-a spus deja. Iar dacă ceea ce spune regia nu seamănă cu ceea ce spune textul, atunci avem ocazia să asistăm la o „mimică regizorală” prin care, în timp ce textul se declamă imperturbabil (sau cu inevitabile corecții), regizorul, în postură de surdo-mut, ne îndeamnă să înțelegem altceva decît „despre ceea ce e vorba în propoziție”. (Trebuie să precizăm aici că această ierarhie pe trei niveluri, pe care o utilizăm, funcționează mai exact doar în spațiul spectacolului; extinsă asupra dramaturgiei, ea devine insuficientă.) Extrema minimă este dată, în universul spectacolului teatral, de teatrul psihologic, fortificat imbatibil de credințe ale publicului și ale unei părți a criticii. Teatrul psihologic, orientat exclusiv către înțelegerea universului uman ca act de reacție la un stimul, este total lipsit de acea atitudine cognitivă care, dincolo de relativismul psihologizării, postulează relația fermă dintre subiect și obiect, ca

act de fondare a adevărului, și nu doar ca spațiu al unui răspuns dat de subiect sub constrîngerea, psihologică sau simbolică, a mediului. Teatrul psihologic, deși abuzînd, deseori, de realism și de naturalism, este în fond lipsit de simțul realului, pentru că nu are capacitatea de a-l percepe prin teoretizare. Ce se află, însă, la polul care tensionează, paradoxal fără efect, tot aparatul teatral? Avangarda (mai precis, post-avangarda): Robert Wilson, Richard Foreman, Jim Neu, David Gordon, Georges Aperghis, Memè Perlini, Giuliano Vasilicò, Mario Prosperi, Achille Perlini, Stuart Sherman, Linda Montano, Allan Kaprow, Winston Tong, Charles Ludlam, Spalding Gray, Aldo Rostagno etc.\* (Specificăm că interpretarea pe care o dăm aici problemelor avangardei teatrale utilizează, ca domeniu de referință, texte — articole teoretice, descrieri amănunțite de spectacole, manifeste teatrale — publicate, de-a lungul timpului, în revista americană „The Drama Review”, care rezervă majoritatea

---

\* *Expunem aici cîteva date asupra reprezentanților avangardei teatrale citați (la care nu ne referim în mod special în articol):*

● Georges Aperghis — fondator, în 1975, al trupei franceze ATEM (Atelier Théâtre et Musique) din Bagnolet, produce spectacole (Sans Paroles, La tête dans la valise) care codifică muzical gestualitatea cotidiană.

● Memè Perlini — italian, debut în 1973 cu Pirandello, chi?, spectacol bazat pe relația între lumină și obiecte; spectacolele sale ulterioare (Paesaggio n. 5, Tradimenti n. 1, Tarzan) dezvoltă o topologie fragmentaristă a spațiului.

● Giuliano Vasilicò — italian, debut în 1968, studiază corporalitatea

spațiului său, teatrului de avangardă. Avangarda nu opune minimei și mediei teatrale o anumită ideologie, ci doar o stare de fapt. Uneori întâlnim, în spațiul avangardei, aceeași suficiență empirică precum în zona minimei teatrale (e cazul, de pildă, al lui „Living Theatre”). Ceea ce unifică însă diversitatea valorică și formală a avangardei este în primul rând o situație perceptivă nouă în raport cu lumea. Numai în deformările sale (psihoza de la „Living”, naivitatea pedant-sociologizantă de la „Campesino”, calofilia lui Grotowski etc.), avangarda (sau fosta avangardă) își permitea să prelungească în spațiul său simbolistici de mult epuizate în alte contexte culturale. În esență, însă, avangarda este suficiență sieși. Ea deține o simplitate ireductibilă care este aceea a purei ființări în fața unui orizont empiric (și prin aceasta epistemologic) de o nouitate tăcută și neliniștitoare. Teatrul devine, în spațiul avangardei, o experiență autonomă a datului uman imediat, o epistemologie a empiricului eliberat din stagnarea fabulatorie în narațiuni etico-psihologico-simbolice-etc. Avangarda mizează totul pe o reducere (așa cum a făcut la vremea ei fenomenologia), obținând un univers concret, în care e posibilă o viziune corect construită asupra experienței imediate. Ieșit de sub controlul direct al contextelor culturale, universul concret obținut în avangardă pare, și uneori este, bizar și fără sens; importanța lui rezidă însă în acel cîmp minimal cognitiv pe care îl produce. Uneori, oamenii avangardei preferă să se rezume continuu la acest cîmp minimal, pe care îl prelungesc pînă și în atitudinea „teoretică” față de propriile lor experimente. De pildă, Robert Wilson își permite (preferă), într-un interviu, luat în timpul organizării spectacolului *Ka Mountain and Guardiania*

*Terrace*, să rămână în spațiul creației sale, oferind reporterului doar niște biblii și niște incoerențe. Alteori, atitudinea teoretică a avangardei rămîne activă doar ca situație, ca o prelungire a originalității producțiilor ei. Așa, de pildă, în manifestul teatrului său („Ridiculous Theatre”), Charles Ludlam introduce, ca primă axiomă, următoarele: „Ești o batjocură vie a propriilor tale idealuri. Dacă nu este așa, înseamnă că ți-ai pus idealurile prea jos”.

Bizareria și chiar (pentru unii) aberanța spectacolelor avangardei, este la fel de evidentă ca și severa atenuare, în standardul epistemologic al producțiilor avangardei, a posibilității de a reveni în universul tradițional al teatrului. Iată, de pildă, ce conțin cîteva dintre cele mai neobișnuite experimente teatrale ale avangardei. În *Manoeuvres*, un happening realizat de Allan Kaprow, participanți aflați în diferite locuri deschid uși și își cer unul altuia scuze, invitîndu-se reciproc și recurent să treacă. În *Routine*, produs tot de Kaprow, participanții aranjează diverse oglinzi în care se privesc, iar apoi, în diverse locuri, își telefonează reciproc. După ce, timp de mai multe zile, realizează, pe muntele Ka spectacolul *Ka Mountain and Guardiania Terrace*, Robert Wilson își propune (fără a reuși, căci i se refuză fondurile) să arunce în aer virful muntelui. Linda Montano produce un spectacol care durează o săptămînă și constă în a primi vizite la domiciliu; un alt spectacol al său consta în locuirea secretă într-un parc, iar un altul în retragerea pentru zece zile în deșert; un alt spectacol consta în prezentarea hainelor pe care le va purta într-o excursie. Stuart Sherman oferă, în *First Spectacle*, acțiuni derivate din manipularea unui toc, cu care scrie, examinîndu-l apoi cu atenție; recitește ce

teatrală; pune în scenă la „Beat '72” (centrul postavangardei italiene): Proust, Misiune psihopolitică, Cele 120 de zile ale Sodomei.

● Achille Perlini — fondator, în 1973, al trupei „Altro” din Roma, experimentează în spectacole precum ICS codificări reciproce ale vizualității și ale limbajului.

● Jim Neu — american, regizează la trupa „Squat Theatre” din New York, în 1979, spectacolul *Him or me*, bazat pe reflexivități lingvistice, pe suprasaturări ale unor oglindiri reciproce ale datelor comportamentului empiric.

● David Gordon — american, produce la „American Theatre Lab” în 1978, spectacolul *What Happened*, preocupat de ambiguități rezultate din

suprapuneri ale structurilor teatrale.

● Winston Tong — american, practică solo-spectacole (A Rimbaud, The Wild Boys) cu păpuși fără sistem de comandă a mișcărilor, pe care le așază, în diverse poziții și relații, producînd un efect vizualist codificat senzual.

● Spadling Gray — american, produce la „Performance Group” în 1978 trilogia *Three Places in Rhode Island*, bazată pe interferări spațiale, evocări autobiografice, mixaje de înregistrări sonore, finalizînd o oscilare între incertitudine și claritate.

● Aldo Rostagno — italian, fondator în 1975 al trupei „Cfr”, orientată spre o abordare structuralist-antropologică a mediului (în spectacolul *Ostal* — locuința).

a scris, cade de pe scaun, reia actul scrierii etc. În *Ermione*, Mario Prosperi se produce împreună cu maimuța sa, căreia îi citește propriile sale poezii autobiografice; spectacolul sfârșite prin urcarea maimuței în copacul montat în scenă, urmată îndeaproape de însuși Mario Prosperi. În *Sans Paroles*, al trupel ATEM, spectacolul derivă dintr-o coordonare strictă a sunetelor și cuvintelor pe care le emit actorii așezați la mesele unui restaurant cu autoservire la care iau prînzul. În *Street*, al trupei „The Theatre of Mistakes”, materia spectacolului se constituie din acțiunile spontane care rezultau din interacțiunea actorilor cu trecătorii de pe o stradă etc.

Cînd avangarda depășește nivelul necesar al cimpului minimal cognitiv și își teoretizează propria complexitate, abia atunci devine, de fapt, intermeiță; acesta este cazul lui Richard Foreman, cu al său *Ontological-Hysteric Theatre* din New York. În contextul excentricității enumerate mai sus, Foreman apare drept un clasic; în fapt, el este unul dintre cei mai radicali și mai justificați ideatic reprezentanți ai post-avangardei: spectacolele sale (*Vertical Mobility*, *Sophia* = *Wisdom*, *Pain(t)* etc.) sînt un happening al actului teatral însuși. Ideea de ontologie devine, în cazul lui, necesară, și nu rămîne doar un lux explicativ. Michael Kirby, teoretician și editor al influentei „The Drama Review” din New York, îl indică pe Foreman (căruia îi rezervă în paginile revistei sale un interes special) drept preocupat de „o ontologie a gîndirii”. Din fericire, spre deosebire de alte prezențe ale avangardei (și la fel cu cei de la trupa franceză „Signes”, care practică un teatru puternic semiotizat), Foreman are capacitatea teoretizării. Deși atît de concrete, spectacolele sale sînt, într-un fel, nimic mai mult decît o teoretizare. Să urmărim, în continuare, cîteva dintre tezele formulate de Foreman, în *Third Manifesto*, un manifest teatral publicat de „The Drama Review”, T68, din decembrie 1975.

După Foreman, esența creativității constă în dislocarea a „ceea ce se află în posesia mentală a cuiva, pentru a face loc noului”. Tipul de teatru la care se raportează critic Foreman produce contrariul, adică „dă privitorului SENTIMENTUL că într-un fel POSEDĂ aspectele vieții care sînt evocate”, căci el și le poate însuși prin memorie. Iar în spațiul memoriei, „experiența se diluează astfel încît RIGOAREA nu mai posedă date imediate și exacte asupra cărora să se aplice”. Scopul declarat al teatrului lui Foreman este altul decît această luare în posesie, prin memorie, și anume: „a înțelege și a vedea lucrurile, așa cum sînt ele, în modul lor instantaneu și unic de a fi prezente”. Foreman evită să se

raporteze la opera de artă, așa cum se face îndeobște, ca la un lucru aparținînd memoriei, adică într-o manieră „relaxată, receptivă”; dimpotrivă, el alege un „mod de percepție intențional, direcționat, organizat”.

Foreman respinge teatrul orientat spre a produce o experiență „izomorfică cu un ALT eveniment-experiență”, căci în acest caz experiența funcționează ca un tip de recunoaștere, în spațiul memoriei. Actul teatral teoretizat de Foreman este un act de comprehensiune, de înțelegere (*understanding*); el vizează ceea ce „stă sub” (*stands-under*) experiență. Acest *stands-under* sînt legile de constituire a lumii și a cunoașterii. Ceea ce stă sub experiență nu poate fi obiect al experienței, spune Foreman (iar noi ne putem întreba totuși: era nevoie aici de o reconstituire a filozofiei?...). Totuși, scopul teatrului lui Foreman este în continuare acela de „a face să funcționeze o structură izomorfică cu acele legi”. Remarcăm deci cursul argumentației lui Foreman: el respinge izomorfismul între experiența teatrală și o altă experiență, dar susține izomorfismul actului înțelegerii cu obiectul ei (poziție care, filozofic, prezintă unele limitări; nu e locul a le discuta aici). Efortul teoretic al lui Foreman continuă: ceea ce stă sub experiență, deci ceea ce teatrul său vizează să recupereze prin izomorfism, este un proces pe care Foreman îl indică printr-o teză sugerată de teoria fizică a lui Paul Dirac asupra antielectronului: transformarea instantanee a unei idei, apărute ca noutate în fluxul gîndirii, în element reprezentabil integrat acestui flux, care, asimilîndu-i noutatea, o anihilează, transformînd-o din act care se întîmplă în semn a ceea ce s-a întîmplat. Astfel, o piesă concepută în sistemul lui Foreman nu mai cere spectatorilor să recepteze o realitate „POSTULATĂ” și în același timp „să ignore și să treacă cu vederea partea reală a evenimentului”. Dimpotrivă, intenționalitatea teatrului lui Foreman este orientată tocmai spre însuși „efortul de a face piesa”, căci numai aici publicul intră în posesia șanseii („o desperat de mică șansă”, exclamă Foreman) „de a opera cu o rigoare reală”, căci acest efort însuși este singurul lucru real care se întîmplă în actul teatral. Subiectul, conținutul unei piese este deci însuși actul de a face această piesă. Numai orientarea către acest subiect poate să evite, după Foreman, dezastrul limbajului care deformează accesul la obiectul la care se referă, pentru că îl evocă doar, fiind altceva decît el. Orientarea actului teatral asupra lui însuși oferă publicului posibilitatea unei clarificări a actului său perceptiv (receptiv) însuși.

Deși „ontologic”, teatrul lui Foreman este deopotrivă „epistemologic”. Mecanis-

mul generativ al spectacolelor sale este o recurență a actului cognitiv tot ceea ce există „pe scenă” nu apare a fi real ca existând, ci ca fiind cunoscut ca existând. Actele „personajelor” nu sînt decît acte epistemologice pure: indicații, rememorări, constatări, autoreflexivități ale actului cognitiv, puneri în paranteză ale datelor obținute despre real. Pe unul dintre multe panouri cu inscripții folosite în spectacolele lui Foreman scrie „ceasul spune: nu mă poți vedea. Chiar dacă nu poți vedea ce oră este, privește-mă, oricum”. Aceasta este și condiția teatrului practicat de Foreman: realitatea pe care el o vizează poate fi cunoscută; paradoxal, însă, nu i se poate acorda și o semnificație.

Ce se ascunde, deci, sub acest amalgam

de empirism filozofic, cugetări artistice, inventivitate discursivă și imaginativă? Același cîmp minimal specific avangardei. O reîntoarcere la punctul inițial? Paradoxal, da, căci pe măsură ce realitatea teatrală este supusă analizei, ea se îndepărtează, pentru a reveni ca obiect de drept investigației filozofice. Deci, nu un teatru ontologic, ci un teatru care trimite la ontologie (adică la filozofie). Meritul demersului avangardei este acela al emancipării de limitele fără șansă ale antropomorfismului promovat de viziunile clasice și pseudo-moderne; este acela al inscrierii teatrului sub axioma că sensul esteticului nu este exhibarea unui conținut antropomorfic dat spre a fi exprimat, ci un raport cognitiv cu lumea.

**ALEXANDRU  
MARTIN**

## O spectaculoasă întoarcere la realism

După ce, începînd cu deceniul al cincilea, și pînă nu de mult, în Occident, arta de avangardă, teatrul absurdului, teatrul cruzimii etc. erau ridicate în slăvi, în timp ce arta realistă era înmormîntată „pentru totdeauna”, asistăm, de vreo doi ani încoace, la o nouă răsturnare de valori, anunțînd reînvierea realismului în artă.

John Russel, unul dintre adepții modernismului, scrie într-un articol intitulat „Realismul (adevărat sau fals) e pretutindeni”, apărut în „New York Times”: „Realismul, așa cum a înflorit el în secolul al nouăsprezecela și în prima parte a celui de-al douăzecilea a reintrat în grațiile artei internaționale”. Astfel, menționează el, una dintre expozițiile-cheie din ultimii cîțiva ani a fost aceea de plastică realistă din secolul al nouăsprezeclea, organizată la Muzeul de Artă din Cleveland. Pînă și Centrul Pompidou din Paris, recunoscut drept „cartierul general al artei europene de avangardă”, joacă, din anul 1980, rolul de gazdă a realismului.

Se pune însă întrebarea: ce i-a făcut pe unii dintre artiști și critici, ca, o perioadă, să privească cu dispreț realismul? Răspunsul ni-l dă tot John Russel: „Aceasta ar putea fi neliniștitor pentru cei crescuți, ca și mine, în credința că realismul a fost o falsă zeitate, povară

pentru artă. Veșnic nesigur de identitatea sa. Ceva destinat a-i năuci pe ambițioși, a face să lîncezească orice conversație și a stîrni controverse lipsite de semnificație, menite doar a despărți prieten de prieten”. Și, ca să nu persiste vreun dubiu asupra a ceea ce a însemnat realismul pentru el, precizează: „Scrișnesc din dinți cînd sînt numite realiste realizări ce exprimă o viziune pompoasă asupra vieții, și, cînd, tot în numele realismului, se formulează mari revendicări, în lucrări ce nu merită să fie citite, ascultate sau văzute. Dar (...) aceasta nu înseamnă că sînt indiferent la triumful adevăratului realism (...) Cînd lucrurile se spun pentru că e nevoie să fie spuse, și n-ar putea fi spuse în nici o altă modalitate, realismul nu numai că are o forță morală, ci este unul dintre multe elemente menite a coopera... Adevărata artă, prin însăși natura sa, depinde atît de existența contrariilor, cît și de armonizarea exclusivismelor (...). Realismul, izolat, nu va putea să producă niciodată o artă durabilă”. Dar, dacă realismul izolat este îngust, o artă care exclude realismul este, prin definiție, slabă și lipsită de substanță. Acest adevăr a fost formulat încă din secolul al nouăsprezeclea, de către Ralph Waldo Emerson: „Hai să înlocuim sentimentalismul prin realism, și să cute-