

# TEATRUL SECOLULUI XX

## Preambul

*Trăim într-o epocă a marilor reconsiderări critice ale trecutului. Cele trei pătrare din secolul XX care au trecut ne îngăduie să privim în urmă, să deslușim mai bine unele linii directoare ale veacului, să clasăm, să ierarhizăm valorile. Sint — îndeosebi în lumea teatrului — opere ce merită să fie judecate din nou, cu ochii prezentului. În lumina operei lui Brecht au fost revăzute dramele lui Büchner și Wedekind. Dar sint încă multe spații ale unui theatrum mundi de explorat. Este ceea ce vom încerca în schițele critice care urmează.*

## Teatrul expresionist

„Spune-mi: unde este omul? Când se va ivi el oare — și își va striga numele: om?... Când va înfrunta el blestemul — și își va realiza noua creație, pe care a stricat-o: — omul?! — Nu l-am și zărit oare, nu mi s-a arătat oare limpede cu fiecare semn al plenitudinii sale, stăpîn pe o mare forță, recules într-un glas sonor, care rostește: — om?!... Nu trebuie oare să sosească — mîine și iar mîine — și în răstimp de ceasuri?!... Să mai deznădăjduiesc?!“ Pendulînd între deznădejde și nădejde, eroul piesei *Gaz* de Georg Kaiser, își clama, pe scenele germane din 1918, spre sfîrșitul unui război dezastruos, sfișierea. O uriașă revoluție se petrecea în lume pe care spiritele sensibile la seismele veacului nu puteau să o ignore. Eroi reduși la simple structuri simbolice, la statutul unor voci ale unei conștiințe impersonale din piesa lui Georg Kaiser, reprezintă răzvrătirea condiției umane împotriva automatismelor, a mecanismului înrobitor al unei societăți, al unei civilizații. Omul nou pe care-l speră, pe care-l așteaptă conștiința dramatică din această piesă, nu apare însă. Dimpotrivă. Peste doi ani, în 1920, în partea a doua a dramei *Gaz*, Kaiser își îngroapă umanitatea sub ruinele unei apocalipse. „Strigătul“ expresionist era doar un strigăt de agonie?

Miscare literară-artistică eruptivă care a canalizat, în preajma anului 1910, entuziasmul ca și revolta pasionată a unei tinere generații, în Germania, expresionismul a trecut de mult în istoria literaturii și a artelor. Fără să ajungă să se academizeze, fiind jugulată

încă în fașă prin izbucnirea primului război mondial, apoi prin urmările acestuia, mișcarea expresionistă reprezintă — printre altele — o avangardă artistică violent antiburgheză, dirijată conștient împotriva filistinismului moral, social și cultural al Germaniei wilhelmine. Acest caracter militant apare cu claritate în manifestele, în proclamațiile ca și în textele teoretice ale protagoniștilor mișcării. Era firesc ca dinamismul esențial al expresionismului să-și cante și să-și găsească modalități dramatice, forme de expresie scenică specifice. Retrospectiv, caracterul teatral al acestei mișcări ni se pare evident. Chiar acel „strigăt“ — der Schrei —, tipătul existențial pe care-l preconiza estetica expresionistă (nu numai pe tărîmul dramatic, ci și al liricii și al artelor în genere, îndeosebi în plastică) reprezintă o tendință esențială a acestei mișcări spre dramatizarea mijloacelor sale de expresie. Extazul expresionist își găsește pe scenă locul privilegiat al desfășurării sale. De aceea, chiar dacă, în scurtă vreme după apariția zgomotoasă a manifestelor și a primelor creații expresioniste (1909—1912), a început deruta, agonia mișcării, pe scenele teatrelor piesele lui Walter Hasenclever, Carl Sternheim, Georg Kaiser, ca și cele ale lui Ernst Barlach, Fritz von Unruh și Ernst Toller continuă — chiar în anii '20 — să propage temele și tehnicile expresionismului. „Noul patos“ care-și croia drum pe scena germană și în lume va fi curmat brusc și brutal abia prin apariția regimului nazist. Hitlerismul va arunca asupra expresionismului

nedreptul opoziții la „artei degenerată“, și va acuza pe literați și artiști mișcării de „bolșevism cultural“. Poeți, dramaturgi, pictori, muzicieni aparținând curentului vor fi persecutați, vor lua calea exilului. Să nu amintim decât faptul că cei mai de seamă dramaturgi, Walter Hasenclever și Georg Kaiser, mor în emigrație și că Paul Kornfeld este ucis în 1942.

Departate de a se constitui ca o artă blazat-alexandrină ori „degenerată“, expresionismul se vrea de la început purtător al unui „stil nou“. Este ceea ce observa tânărul Lucian Blaga, în timpul șederii sale la Viena, în timpul primului război mondial. În estetica sa de tinerețe, el încearcă adeseori să surprindă, în linii fugare sau în tablouri cu amănunțite caracterizări, chipul polimorf al „noului stil“ pe care îl descoperise în cărțile poetilor germani, pe scena teatrelor sau în expoziții. Într-unul din capitolele opusculului *Fețele unui veac*, ne sînt înfățișate, într-un amalgam care denotă entuziasmul mai mult decît discernămintul tînărului poet și cugetător, caracterele „noului stil“. Caractere, în dublul sens al figurilor și al trăsăturilor. Figuri reprezentative pentru acest *dolce stil nuovo* (care, desigur, numai „dulce“ nu poate fi numit) sînt — după Blaga — Van Gogh, Strindberg, Nietzsche, care, fiind la interfeța tuturor stilurilor secolului al XIX-lea, și-au „rezumat veacul retrăindu-l violent“. Alături de aceștia, sînt — tot după Blaga — Claudel și Werfel care năzuiesc spre o respiritualizare a teatrului, pe cînd — pe același tărîm al dramaturgiei — Strindberg și Wedekind încearcă să redea esențele naturii umane. Mișcîndu-se pe alte direcții, dar nu mai puțin reprezentativi pentru „noul stil“, sînt Shaw și Pirandello care aduc pe scenă problematica vieții moderne.

Ceea ce este interesant pentru noi, azi, în aceste reflecții privitoare la „noul stil“ pe care (în *Fețele unui veac* și mai apoi în *Filosofia stilului*, din 1925) Blaga îl identifică cu expresionismul, este faptul că ele relevă corespondențe, corelații între formule dramatice diverse, precum cele ale lui Claudel, Wedekind, Shaw și Pirandello. Desigur, nu-i vom numi pe acești dramaturgi expresioniști, dar putem descoperi în opera lor numeroase din trăsăturile aceluia „nou stil“ dramatic care, apărut în primele decade ale secolului nostru, și-a găsit în teatrul expresionist o formă — adeseori exacerbată — de manifestare.

În perspectiva blagiană, expresionismul reia năzuința romantică de a crea o artă prin care să nu te simți doar mișcat ci și crescut, înălțat, cu alte cuvinte de a dobîndi prin artă o „conștiință mărită“. De fapt, drama expresionistă își propune o renovare spirituală a omului. Programul mișcării pornește de la necesitatea unui „nou patos“ umanitar. Se glosează în asemenea „texte programatice la nesfîrșit asupra „tipătatului suferinței fără margini“, asupra „chemării la fraternitate și umanitate“. Nu putem înțelege patosul expresio-

nist decît considerîndu-l în contextul crizei spirituale și culturale din preajma primului război mondial. Între răsturnarea nietzscheană a valorilor și declinul spenglerian al Occidentului, o conștiință apocaliptică bîntuie numeroase cugete din Germania. Nietzsche clamase un amurg al idoloilor, un *Götzen-dämmerung*, antologia liricii expresioniste va purta titlul *Menschheits-dämmerung* (Amurgul omenirii). „Cei mai buni, mai pătimași dintre acești poeți — afirmă Kurt Pinthus, în prefața acelei antologii — nu lupă împotriva împrejurărilor externe ale omenirii, ci împotriva situației omului denaturat, chinat, rătăcit“. Pentru o asemenea conștiință erpusculară, criza e mai puțin un proces economic-social, condamnînd o societate în descompunere, și mai curînd dezagregarea spiritual-morală și culturală a omenirii. În acest sens, se poate spune că expresionismul consemnînd o criză este el însuși un fenomen de criză. Dar dacă dramaturgia expresionistă își propune combaterea răului moral-spiritual, revolta împotriva statutelor social-economice ale unei societăți nedrepte nu e mai puțin evidentă în opera unor dramaturgi. Ceea ce urmărește expresionismul este, în cele din urmă, o depășire a crizei de care e conștient, o străpungere spre „esența existenței“ (Kurt Pinthus), o reînnoire a omului printr-o transfigurare a realului. Dincolo de apocaliptism, el tinde spre un nou început, disperarea căută să se absolve într-un patos mintuitor. „Omul reînnoit va iubi ceea arăta prin care se simte regenerat. O nouă unitate a vieții și artei poate să triumfe. Această unitate nu va lua naștere ca în epocile trecute printr-o determinare a artei prin natură: creația artistică trebuie să devină o creare a vieții“. Cuvintele acestea ale expresionistului minor A. Wolfenstein sînt tipice pentru ceea ce putem numi marea speranță expresionistă. Într-adevăr, această literatură cu tragismul ei manifest, „strigînd“ sfîrșitul, pustiirea, este, în același timp, purtătoarea unui mesaj regenerator, proclamînd o triplă reînnoire necesară: a omului, a lumii și a cuvîntului poetic sau dramatic. Teatrul expresionist, plin de ambivalențe (ținînd de un complex al crizei): pesimism nihilist și activism transfigurator, conștiință nfericită a omului însingurat și clan spre iubire, spre fraternitate universală, extatic și grotesc etc., a propus formule dramatice pentru renovarea omului ca și a teatrului.

Noul stil dramatic nu reprezintă, bineînțeles, o creație *ex nihilo*. Strindberg și Wedekind au fost spiritele tutolare ale teatrului expresionist. Iar înapoia lui Wedekind, se aflau strămoși mai depărtați, dar încă prezenți: Lenz și Büchner. O estetică a obsesiei, îngemănarea patosului și ironiei, reducerea moralei burgheze prin grotesc, voința subiacentă sau manifestă de a reforma moral și spiritual omenirea, iată cîteva elemente ale lecției înaintașilor care au fost asimilate de dramaturgii expresioniști. Aceștia vor căuta să dea dramei o nouă expresie a unui patos

dus la extrem, să găsească o nouă gramatică a scenei pentru un mesaj pe care-l voiau răscolitor. Ei încep prin drame extatice — precum cele ale lui Paul Kornfeld (*Die Verführung* — *Isptata*, 1913; *Himmel und Hölle* — *Cer și infern*, 1918) — pline de imagini parabolice, de mari confruntări pasionale. În curând, însă, aceiași dramaturgi va deveni un susținător al unei „neue Sachlichkeit“, al unei noi obiectivități. Căci, paradoxul expresionist este acesta: voină să reformeze spiritual omul, ignorând condiția concretă, reală a acestuia, este obligat — prin implicațiile artei sale — să se aplece asupra acestei condiții. De aici trecerile frecvente, în operele dramatice expresioniste, de la modalitățile eterat-simbolice la cele brutale-realiste.

Căci toți dramaturgii aceștia se vor taumaturgi deopotrivă ai morbului spiritual și ai răului social. În 1917, Walter Hasenclever scandalizează oficialitățile germane prin pleoarea sa antirăzboinică, din versiunea modernizată a *Antigonei*. Un an mai târziu, drama sa *Die Menschen (Oamenii)* propunea o viziune redemptoare a umanității prin eliberarea conștiinței din angrenajele unei vieți alienate. Carl Sternheim — cel care își va intitula ciclul pieselor sale satirice de denunțare ironică a ipocriziei sociale — *Aus dem bürgerlichen Heldenleben (Din eroica viață burgheză)* se declară „medic al trupului epocii sale“. Teatrul expresionist abundă în înfățișări ale morbidului — de la viciile curente ale societății conformiste, de la minciunile convenționale, până la tenebroasele patologii constituționale ale spiritului. Toate formele teatrului — de la farsă la tragedie — adeseori conjugate între ele, sînt aplicate în procesul revelării și vindecării ipotetice a diverselor sindromuri.

Dramaturgul expresionist participă, așadar, intens, la fenomenul contemporan. Dacă naturalismul implica o atitudine protestatară anti-burgheză, expresionismul radicalizează această atitudine. Carl Sternheim recurge la formele extreme ale caricaturii și grotescului în proiecția dramatică a micului burghez (*Bürger Schippel* — *Cetățeanul Schippel*), a marelui bogătaş (*Der Snob*), a birocratului (*Die Hose* — *Pantaloni*). Alienarea socială este supusă la analiză ce presupune o imagistică teatrală violentă, mergînd până la o alunecare de pe planul realității concrete în absurd, în oribil sau în fantasticul sumbru. Interesul naturalist pentru patologie se accentuează aici devenind uneori atracție a morbidului, chiar complacere în dezagregare. Chiar și atunci cînd se apleacă asupra unei pagini de istorie (ca și Georg Kaiser în *Die Bürger von Calais* — *Cetățenii din Calais* — 1914) dramaturgul expresionist transcende

faptele, caută tîlcuri spirituale ori morale parabolice. Înaintea generațiilor mai noi de dramaturgi (precum „tinerii furioși“ englezi), înaintea contestatarilor din anii '60, expresionistii au protestat împotriva constringerilor unei civilizații dezumanizante. În marea sa dramă epică, *Von Morgens bis Mitternachts* — *Din zori pînă la miezul nopții* (1916), Georg Kaiser urmărește periplul unui om în metropola modernă, tragedia unui ins care se revoltă în zadar, victimă a unui mecanism monstruos.

Același Georg Kaiser va da viziunii dramatice expresioniste o definiție clară: „De ce natură e viziunea? Există una singură: aceea a înnoirii omului“. A căuta și a găsi o viață autentică umană, iată aventura dramatică a eroilor acestui teatru și a autorilor săi. Toate conflictele, ororile, întreg macabru pe care îl acumulează pe scenă acești dramaturgi nu are drept ultim sens decît o — adeseori disperată — nădejde a eliberării și purificării. Omul expresionismului cu ambivalențele sale, sfîșiat de puteri antagonice, se vrea întreg, umil cu semenii săi și cu sine însuși. Acesta este sensul dramelor lui Ernst Barlach, care mărturisește că vrea să înfățișeze „situația omului între cer și pămînt în toată nuditățile ei“. Același patos renovator în piesele patetico-lice ale lui Fritz von Unruh (*Ein Geschlecht* — *Un neam* — 1918, *Stürme* — *Furtuni* — 1922). Desigur, de cele mai multe ori, în piesele acestea, e în cauză individul, eul torturat, scîndat antagonic, dar adeseori conflictele sînt urmărite în proiecția lor socială în corpul însuși al unei umanități fracturate. Astfel, îndeosebi, în dramele lui Ernst Toller, pline de un patos dramatic în care se pot recunoaște certe accente revoluționare. Piesa *Masse Mensch* (1920) pe care Toller o definea „o piesă ruptă din revoluția socială a secolului al XX-lea“, va oferi un model pentru „teatrul politic“ al lui Erwin Piscator ca și pentru Bertolt Brecht. De altfel, nu putem înțelege semnificațiile operei dramatice brechtene, fără să cunoaștem implicațiile rădăcinilor ei expresioniste.

Disoluția pretimpurie a expresionismului își are motivele obiective ce țin atît de structura mișcării cît și de unele condiții exterioare. Un fapt rămîne cert: drama expresionistă reprezintă una dintre primele încercări susținute, din acest secol, de a reinnoi limbajul scenei. Totodată, dincolo de propensiunea prea marcată a dramaturgilor expresionisti pentru morbid, dincolo de complacerea lor în macabru oribil etc., rămîne o, încontestabil, valoroasă străduință spre realizarea unui teatru care nu face doar să înfățișeze spectacolul umanității, ci încearcă să transforme omul.

