

Escalada noului

În „1001 de nopți“, fiecare zi de viață se cumpără cu un subiect și se păstrează cu un „suspens“. Existența eroinei atîrnă de capacitatea ei de a fantaza. Astăzi însă, Șeherezada pare din ce în ce mai puțin convinsă că-și va salva capul, grație talentului ei de a relata ingenios. Pentru a supraviețui, cea dintîi autoare a unui serial, a ales o tactică abilă, făcută din substituirea permanentă a unei forme de expresie cu alta și dintr-un dialog cu regele, dialog menit mai curînd să-l surprindă decît să-l captiveze, mai curînd să-l neliniștească decît să-i adoarmă dorința de a răzbuna prin moarte ceea ce socoate a fi destînlul omului în lume și anume acela de a se înșela și mai ales de a fi înșelat. Iată de ce ea deschide, seară de seară, capcana unor întrebări care sînt deopotrivă o subversiune a realului și a imaginariului, antrenîndu-l într-un joc de provocări îndrăznețe. Șeherezada nu mai narează. Șeherezada întrebă, protestează, cere răspuns, demonstrînd că viața și ficțiunea sînt paralele insolente care se întîlnesc.

Dacă artiștii s-au decis să-și cucerească auditoriul prin intimidare și să-l domine prin teroare este fiindcă mulți dintre ei au sentimentul că relațiile umamității cu produsele spiritului s-au instituționalizat, atrofiîndu-se, iar cultura s-a transformat într-un organism care și-a uitat obiectivele, luînd propria ei ființă drept scop suprem și funcționînd în gol. În adevăr, de aproape șapte decenii, un strigăt de alarmă este reluat din generație în generație, amplificîndu-se necontenit: „Cărțile au devenit agrementul cotidianului, spectacolele — reuniuni mondene, muzeele — itinerarii turistice! Creația a încetat să mai fie o convorbire între ceea ce e mai secret între un om și altul, ora solemnă a revelațiilor, minunea după care tînjim... Ce înseamnă de pildă în anii noștri o vestită operă a trecutului decît prilejul unui pelearaj pios și plictisit? Acoperită de stratu-

rile admirațiilor succesive și de suitele de exegeze, care au îmblînzit-o și i-au amortizat țipătul ei inițial de oroare, de panică, de revoltă, opera trăiește existența rece, depărtată, indiferentă a unui obiect. Încă și mai primejduită e calea unei opere noi, neinvestită cu nici un prestigiu. Îndată după ce s-a născut, ea intră într-un circuit, fiind asimilată, catalogată și practic anihilată, înainte de a fi izbutit să stabilească un contact cu cei cărora le era hărăzită. Uneori frivolitatea, alteori plictisul, mai totdeauna indiferența o expulzează în afara dezbaterilor conștiinței, catapultînd-o în sfera superflului, a inutilului. Martorii acestei zădărnici sînt chiar cronicile de specialitate, moneda măruntă a unei istorii, care nu se scrie decît tîrziu și fals sau niciodată“. Există vreun drum care să dea o șansă creației de a redeveni — firește în planul ei specific — ceea ce fusese odinioară, adică o necesitate tot atît de imperioasă ca setea și ca foamea? Și ce ar putea readuce arta la punctul ei originar, la acel pact tainic între două întîmîlăți, sudate prin mărturisirea nemărturisibilului și prin aspirația de a înțelege și poseda universul?



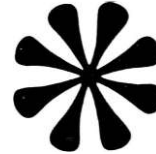
Cei dintîi care s-au încumetat să propună o soluție acestor probleme, optînd pentru o reprezentare a lumii care să zdruncine conveniențele, să tulbure inerția și impenetrabilitatea publicului, luîndu-l prin surprindere și guvernîndu-l prin șoc, au fost pictorii. Ei, cei dintîi, au acreditat teoria că arta trebuie să fie în veacul nostru o acțiune în afara regulii și o perpetuă indoială asupra semni-

ficațiilor ciștigate și a instrumentelor de expresie aflate în uz. Ei, cei dinții, au lansat ideea că a fi pe măsura unei lumi nemăsurate înseamnă a inventa neconținut, nu numai sub raportul structurilor economice, al utilajului tehnic, dar și al modalității de a te tâlmăci altfel decât pe un drum învățat și devenit, de pe o zi pe alta, arhaic. Ei, cei dinții, au pledat pentru o creație aptă să-și redobândească eficacitatea, să „funcționeze”, să-și reia rolul de punte a suspinelor și a extazurilor împărțășite, constituind un oficiu de celebrare a unei comunități. Și astfel, permanența și inactualitatea, cele două adjective ale valorii, au fost înlocuite cu însușirea de a cuteza, de a înnoi.

Raporturile dintre pictură și teatru sînt de mult verificate. Toate manualele nu ezită să stabilească o corespondență între drumul impresionistilor spre priveliștile banale, necontrafăcute, și căutările regizorului Antoine de a înlătura de pe scenă emfața și trucul, ori între acuzațiile aduse de Gauguin celor ce se mărginesc la înregistrarea percepțiilor vizuale și aspirațiile lui Stanislavski de a recrea pe scenă nu numai fidelitatea adevărului concret, dar și cea a psihologilor. Ilustratorul lui Ibsen, Edvard Munch, cu galeria sa de ființe prăbușite sub propria lor solitudine, închise în obsesii care le contorsionau trupurile și în spaime care urlau din privirile exorbitale, colabora mai puțin poate la înțelegerea marelui dramaturg al Nordului, cît anticipa teatrul expresionist. Nu încapе vorbă că pictura lui Matisse, realizată în spiritul convingerii că pînzele sale nu există decât dacă privitorul ia parte de fiecare dată la recrearea lor, ori credința (eretică) a lui Kandinski că în fiecare epocă o civilizație creează o artă care nu va mai renaște niciodată, ori cubismul lui Vassareli, care se dorește o conversație a omului cu lumea obiectivă, ori hotărîrea lui Picasso de a sparge viziunea statică, de a sfîșia contururile rigide, aveau să influențeze tendința teatrului de a constitui o reprezentare sintetică, globală a lumii, evitînd o transpunere poate exactă în detalii, dar deformată în ansamblul ei, de a fi mereu altceva decât fusese și, în același timp, de a sili o participare, o fuziune a publicului. Și poate că nici pictura lui Chagal, plină de metafore culese din biblie, din visele ascunse în memoria comună a umanității, pictură în care spațiile se amestecă, îndrăgostirii planează deasupra orașelor, reverberele merg, casele lăcrîmează, drumurile șoptesc o rugă, de ele singure auzită, nu e străimă de această dorință a teatrului ca eul actorului să găsească eul spectatorului pentru a realiza pe „noi“.

Că de-a lungul veacului nostru teatrul a contestat perpetuu și într-o mișcare tot mai accelerată formulele artistice, de îndată ce ele fuseseră admise, rămîne un fapt de neîntregit. După cum incontestabil e și că el s-a îndreptat neconținut spre toate zările în căutarea noului, socotînd că un adevăr ac-

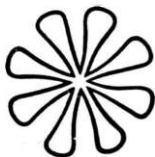
ceptat nu-i altceva decît o conveniță, un contract social care se cere urgent denunțat. Explorînd neobișnuitul în nădejdea că poate, cine știe, în reziduurile lui va descoperi necunoscutul și oricum va împiedica instaurarea unei asfixii progresive, a unei letargii cronice, el s-a dorit — de altfel în consens cu întreaga mișcare artistică — cel ce răstoarnă prejudecățile și zguduie comoditățile intelectului și ale sensibilității.



Evident, studiul periodicelor rebeliuni de pe scîndurile scenei trebuie să se însoțească neapărat și cu analiza modificărilor intervenite în gustul public. Pentru că, dacă teatrul a tins mereu să constituie o abatere de la definiția anterioară, aceasta se explică într-o măsură și prin modificarea intempestivă a structurilor economice, sociale, politice. În adevăr, ele au sprijinit, au protejat și chiar au stimulat atît tendința artei de a ciștiga atenția, prin puterea impactului, cît și tendința ei de a antrena spectatorul în crearea spectacolului. Căci în sălile de teatru nevoia de autonomie, de spontaneitate, de originalitate se putea iluziona printr-un scurt circuit de natură să întrerupă o clipă monotonia unei civilizații întemeiată pe cuplul om-mașină (și în care legile eficacității cer o riguroasă planificare), oferînd maselor un ersatz de creație. Pe de altă parte, însuși publicul cerea teatrului să se reinnoiască, răspunzînd întrebărilor unei lumi în care mutațiile din ordinea socială, din cea științifică au răsturnat o parte din vechile repere și în care acele diferitelor aparate de bord ale umanității vibrează neliniștite. Cînd în depozitele subterane există echivalentul cîtorva milioane de tone de exploziv, cînd fenomene extrem de complicate fac ca uneori arbitrarul să se recomande abuziv ca ad-interimul divinității, cînd Neil Armstrong a demonstrat că-i mai ușor să pășești pe lună decît să faci un om fericit, frumosul nu mai poate fi sedativ, iar arta nu se poate cufunda în real pentru a reveni apoi la suprafață senină, ca un pescăruș din apele mării.

De altfel, e semnificativ că teatrul s-a precipitat spre un limbaj dinamitar, contestîndu-se pe sine însuși și respingînd itinerariile acomodării, odată cu primul război mondial, adică într-un moment de supremă înclăstare pentru milioanele de ființe înrolate sub toate steagurile. Mai toate curentele care

refuzau normele tradiționale ale esteticii și voiau să facă din artă o acțiune ofensivă, purtată cu mereu alte arme, se nasc și se răspindesc în clipa de derută și de panică în care omenirea, purtând pe cap o cască de oțel murdară de noroi, se tirăște prin tranșee în zgomotul asurzitor al bombardamentelor și, ținându-și răsuflarea, așteaptă cu fața lipită de pământul cleios explozia fatală. De atunci încoace, exceptând scurte perioade de acalmie, teatrul refuză, tot mai îndrăjit, să fie un somnifer contra insomniei, un tranchilizant contra neliniștei, un euforizant contra simțămîntului de oboseală și de inutilitate. Și tot din acea epocă, o formulă artistică a început s-o dezmințită și s-o acuze pe cea precedentă, iar publicul s-a deprins să asiste la funeraliile diverselor sisteme de comunicare, însuflețit mai puțin de regrete pentru cei învinși, cit de curiozitate pentru învingători și nu fără a-și da seama că ceea ce putea trece prima dată drept un miracol, devenise o obișnuință și apoi un mecanism. Un mecanism straniu după ale cărui legi revolta e datorită legală și unanimă, iar a nu te revolta e un fel de a te revolta.



Printre consecințele acestei stări de lucruri — care a transformat inconformismul, dintr-un fapt de excepție, în piunea de fiecare zi a teatrului, inversînd relațiile dintre grăniceri și artiști (înainte operele erau suspectate că introduc prin contrabandă un mesaj de rebeliune, acum ele sînt bănuite că fac trafic cu elemente tradiționale și ca atare, prin definiție, alterate ale scenei) și determinînd ca minoritarii tolerați să fie cei ce nu aparțin avangărzii, iar delictul să-l constituie recurgerea la mijloacele de expresie intrate în circulație — cîteva se cer semnalate. Așa este, bunăoară, opinia destul de răspîndită că în artă, ca și în știință, progresul înseamnă drumul de la o aproximație mai mare la una mai mică. De aici, greșeala de a considera că cea mai recentă dintre școli e neapărat și cea mai valoroasă. (Livingstone, exploratorul Africii, consemnează undeva ca o trăsătură a mentalității primitive că anumite populații din Africa ecuatorială dau dreptate, în dezbaterile lor, celui ce ia cel din urmă cuvîntul. Din nefericire, acesta pare a fi și terenul de gîndire din care au crescut puzderia de curente artistice ale vea-

culii. În orice caz a celor ce omît că poziția noului față de vechi în teatru nu e aceeași cu a adevărului față de eroare, că realizarea de astăzi nu o detronează pe cea de ieri, pentru că, dacă o cultură se face în colaborare cu timpul, ea se face cu acel timp în care lov are totdeauna șansa de a fi contemporanul lui Beckett.) Așa este, de pildă, credința că frumosul coincide cu pionieratul, neavînd nimic comun cu împlinirea, cu perfecțiunea. De aici, instaurarea confuziei dintre artă și laborator. Așa este, de exemplu, înlocuirea emulației purtată sub deviza „cine pătrunde mai adînc în aflarea cauzei cauzelor“ cu concursul intitulat „cine îndrăznește mai mult în sfidarea canoanelor“. De aici, iluzia că a face contrariul e altceva decît a face la fel.

Dacă e exact că arta reprezintă transfigurarea unui acord între sentimentul de condiționare a omului și cosmos, o imagine unitară a universului concepută după un plan propriu și deci un plus adăugat lucrurilor de forța creatoare a conștiinței și talentului, de capacitatea lor de a conexe și sintetiza fenomenele, atunci pricepem foarte bine de ce fuga după expresia-șoc traduce mai mult chiar decît frica artei de a se roti în vid și de a fi devenit zidul indiferenței, traduce exasperarea în fața fragilității sintezelor propuse, a viziunilor artistice.

Speranța, fără încetare umilită, de a realiza o sinteză durabilă, insatisfacția provocată de ceea ce se dovedea de fiecare dată precar în tentativele de explicare a universului sint, probabil, cauzele cele mai profunde care au împins teatrul să aleagă itinerariul deconcertant făcut din brutale încalcări de pacte abia semnate și dramatice lupte cu el însuși. Și tot pe seama acestei exigențe și acestei nemulțumiri și iritarii, decurgînd din perisabilitatea extremă a soluțiilor, trebuie pusă și pornirea de a nega, de a sfida, de a lua în deridere ambițiile sale de cunoaștere. Mărturisindu-și în toate felurile nădejdea și disperarea înaintea propriei conștiințe, jucîndu-se pe sine cu intenția de a descoperi secretul lumii (și pentru a se afirma cel puțin în acest mod), teatrul începe să fie obsedat de imaginea sa. În fața oglinzii, el își pipăie substanța, își caută granițele, își cercetează identitatea. Constatînd că are mai multe chipuri, și fiecare din ele reprezintă o ipoteză de destin, lacom să le cuprindă pe toate, măgulit și în același timp îngrozit de această diversitate, el își schimbă mereu expresia, iar discursul său interior devine un festival al artificiei. Cercetîndu-se printre posturi și imposturi, despuindu-se și deghezîndu-se (travestiul fiind, după cum se știe, o altă formă de narcisism), el se îndreaptă spre un dialog solitar. Așa începe totdeauna aventura îndrăgostiților, care, prinși de propria lor iubire, sînt gata să uite realitatea. Dar realitatea nu-i uită. Realitatea amintește astăzi scenei că raporturile cu ea însăși au devenit pasionante, dar și primejdioase, că publicul

fuge din sălile de spectacol pentru că scena nu le spune adesea nimic, că e incapabilă să ofere soluții din propriile sale resurse, că înainte de toate e datoare să reflecteze lumea, că e chemată să cuprindă întreaga ei sferă și că, dacă nu o cuprinde în întregime, nu o cuprinde de loc.

Mai e nevoie să spunem că însușirea artei de a dura e tot una cu cea de a se înnoi? Inovația nu-i un lux, ci o nevoie. Mai ales într-o epocă în care nimeni nu mai trăiește de la naștere și pînă la moarte sub acoperișul aceluiași cer. Atît mai mult într-un timp în care totul tinde să devină un spectacol. De neînchipuit altfel într-o vreme în care tot ce se întîmplă a doua oară — oricît ar fi de fantastic — își pierde din acuitate (a trebuit să existe amenințarea unui naufragiu spațial ca să privim cu ochi proaspeți zborul lui Apollo 13). Dar niciodată zgomotul pricinuit doar de modificarea instrumentelor de expresie, niciodată războiul fulger contra obișnuințelor somnoroase, oricît ar fi el de spectaculos (și de necesar), niciodată acest gen de efervescentă a spiritului — pe care iluminatăii scenei îl împart cu aventurierii ei — nu va acoperi glasul omului, cerînd teatrului să-i sugereze sensul trecerii

lui prin lume. E ceea ce a înțeles de curînd un dramaturg foarte tînăr, dar de pe acum mult jucat și stăruitor discutat. Întrebîndu-se — în cadrul unui interviu pe care și l-a luat lui însuși — de ce literatura sa nu cunoaște, în primul rînd, ambiția ineditului formal, refuzînd să propună și să depună în contul posterității căutări artistice și tehnici distinse de cele tradiționale, el a dat un răspuns demn de atenție. Dacă trecem peste ceea ce e excesiv de orgolios în declarația sa (aparent cum nu se poate mai modestă), atunci trebuie să-l aprobăm cînd afirmă: „tot ce am mai bun de făcut e să spun ceea ce s-a mai spus, să cheltuiască din nou ceea ce s-a mai cheltuit, fără teama că voi repeta, cu nădejdea că talentul și pasiunea vor răscumpăra în cele din urmă lipsa de «noutate» a procedeeleor stilistice. Oare soarele nu e în fiecare zi nou și vechi?”

Numele acestui scriitor, pe care unii critici îl consideră reprezentantul noului teatru al cruzimii, alții ca exponentul celei de a doua generații de tineri furioși, iar foarte mulți ca un posibil urmaș al lui Eugen Ionescu, merită reținut. El e William Shakespeare și declarația a fost făcută în sonetul LXXVI.

FOTOCRONICĂ

*Zsoldos Arpad în „Amurgul lui Bolyai Ianos” de Kocsis Istvan,
la Teatrul de Nord — Satu Mare, secția maghiară.*

