

AVATARURILE ABSURDULUI

Aparențele vorbesc în marile centre apusene ale noutăților teatrale despre o oarecare abulie în inițiativele creatoare. Noutăți în înțelesul strident zgomotos al cuvîntului nu lipsesc, ce-i dreptul. Dar explozivul și insolitul, izvorite, pînă mai ieri, din intenții marcat atașate de cauza artei, și-au secătuit, pare-se, puterea de rezistență și de șoc. Ici și colo, ambiții încă setoase de „altceva”, și mai ales de „altcum”, se păstrează nerodnice, la nivelul ambițiilor ori, în cel mai bun dintre cazuri, mai degrabă ca propuneri pentru dezbateri teoretice, privind starea și drumurile posibile, adecvate, ale dramei și teatrului actual. O seamă de „inițiatori” din anii imediat postbelici se văd, împreună cu multe din lucrările lor, intrați pretimpuriu în matca valorilor „teșite”, dacă nu chiar în aceea a celor ieșite din uz. Aceasta, deși realizările lor, iscate de aspre și răscolitoare întrebări ale zilei, erau mișcate de dorința de a le da răspuns, și sorbeau în acest scop adevărurile existențiale maxime, ultime, absolute. Demonstrațiile lor nu și-au irosit, e adevărat, pe de-a-ntregul, cu scurgerea anilor, temeiul interesului (și îndreptățitelor opoziții) cu care au fost, rînd pe rînd, sau laolaltă, întîmpinate. Ei nu încetează să comunice. Vocea lor este însă mai scăzută, mai văduvită de ecou, mai puțin acceptată ca definitivă. Mulți dintre ei și-au abandonat singuri, ori și-au împropățat „arme” și și-au îndreptat spre alte orizonturi sau surse de investigație — unii, de-a dreptul, convingerile; alții, deocamdată privirile —, anulînd ori amendînd ceea ce socoteau cîndva descoperiri, și înlocuind cu noi rezultate, ori măcar perspective, vechile rezultate. În orice caz, ei încetează să mai fie astăzi ceea ce se voiau ori se proclamau a fi, ieri: avangardă. Ei se văd azi, fie troienii de o grea spuză epigonă, fie „continuați” prin exacerbarea afliărilor și instrumentației lor tehnice și expresive, pînă înspre limanuri extreme, în care însăși ideea de teatru (chiar reversul ei — antiteatrul) e pusă sub semnul întrebării. Ne gîndim bunăoară la „viziunile estetice” ale grupului Teatrul Galeria din Gdansk (1964), care ambiația, pe măsura plasticii abstracte, să ofere un teatru abstract-tașist, construit din proiecții și ritmuri coloristic-acustice, însoțite de jocul pantomimic al unor „nonfiguri”; ne gîndim la reprezentarea *Pas de cinq* a lui Mauricio Kagel (din München, 1965), construită și ea pe o țesătură coregrafică de mișcări corporale plastice, cromatice (ale decorației scenice), luminescente, sonore și verbale (în care cuvîntul nu era însă o emanație actricească, ci o emisie autonomă, mecanică, de vocabile)... Să trecem însă peste aceste exerciții excesive de „teatru fără piesă” — de altfel lipsite din fașă de sortii unei recepții publice cit de cit notabile. (Cu toate că despre ispita abstracției în teatru va mai fi de vorbit.) Să trecem și peste acele încercări care, nu mai puțin discutabil, dar din unghiurile opuse, ale concreteții imediate, apropie actul teatral de veleitățile „pop” și „op-art”-ului plastic ori de justificările muzicii concrete și-l „eliberează” așadar de orice sprijin arhitectonic, de orice inca-

drare, organizare și rigoare spațial-temporală, lăsându-l (aparent) în seama spontaneității și hazardului evenimential: *shapening-ul*. Sînt încercări de dezagregare a imaginii teatrale care își găsesc, în altă extremă, riposta concentrației în esențe — în corporalitatea și gestică ritualizată, inițiatică (Living Theater, Grotowski). Ele nu sînt lipsite de o anumită semnificație simptomatică, traducînd instabilitatea și o stare de impas la care se simte ajuns, după douăzeci de ani de avataruri, teatrul „avangărilor”.

Epigonicul și pastașa (chiar autopastașa) lor nu fac decît să întărească simptomul. Epigonicul este cel puțin ambiguu: el devalorizează punînd în valoare, dezavuează apolo-gînd, descalifică și compromite consacînd. Nu faptul mimării degradate a modelelor îi este caracteristic. Aceasta e latura aspectelor. Ci indicația unui „sfîrșit de partidă” pentru modele, pe care o poartă cu sine. În cazul nostru, un conformism și un exclusivism al (să le zicem) ticurilor teatrului ce imită — un conformism al angoasei, al incomunicabilității, al solitudinii, al automatismului, al logicului și paralogicului — se plachează stereotipic și anihilant peste ceea ce s-a vrut și a fost inițial, în bună măsură, strigăt de alarmă, luciditate rănită în pornirea anticonformistă și anticonvențională, în actul de cenzură și de denunț cu care modelele priveau și tratau plasa mitificărilor și mistificărilor de tot felul, de pînă la și de după război, existente în societate și în istorie.

Degradînd, epigonicul este totuși un act util: de selecție și de subliniere. El scoate în relief (chiar dacă în copie proastă), îngroașă și familiarizează (banalizează) ceea ce, la „sursă”, a fost surprinzător și revelator și, prin aceasta, cucerire în universul valorilor măcar expresive, dacă nu totdeauna și în acela al ideilor. Pe o cale întoarsă, epigonicul marchează astfel și consacrarea și momentul depășirii lor. Și, din perspectiva acestei depășiri, el stimulează meditația: cel puțin meditația privind cauzele care au putut favoriza, ieri, vigoarea penetrantă, azi, senzația apăsată de ostenire, a „avangărilor” teatrului occidental contemporan.

E limpede că această avangardă s-a născut — după al doilea război mondial, după a doua „mare iluzie” — din deziluzie și insurect față cu domnia iluziei și a amă-girilor, deopotrivă în viață și în artă. Ordinea postbelică, precară și incertă din chiar clipa organizării ei, apoi în continuă tensiune și continuu contorsionată, s-a arătat lipsită de răgaz ori de puțință, parcă și de interesul, de a privi și de a rezolva problemele mari ale omenirii dinspre și în funcție de problemele — mărunte pentru ea — ale omu-lui de rînd. De aici, reacția *individului* de a se întoarce către sine și în sine însuși, cu sentimentul unei frustrări. Elementar, firesc, actul acesta de cufundare în sine era, în același timp, și un gest al derutei și dezgustului în fața realităților diurne sau istorice, de abstragere din ele, de tăgădă a lor și a tot ce le-ar susține: de la convenția limba-jului la convențiile instituționale, etice, civice, politice. Gest de cruntă descumpănire și de răzvrătire, el purta mai degrabă pecetea bravadei decît a unei înțelegeri efective a celor ce se petrecuseră și se petreceau în lume. Ideea de a cerceta *cauzele reale* ale stă-rilor de lucruri era socotită, în cel mai bun caz, un gratuit și gol prilej de discursivitate, dacă nu unul temporizator, de angajare ideologică, așadar de delimitări și de noi expe-riențe de viață în numele unor noi — naive și deșarte — iluzii. Dezangajarea și refu-zul de „literatură” (în sfera „literaturii” intrînd tot ce înseamnă „explicație” — anecdoti-că și fabulație, dialectică pe marginea relațiilor vieții și istoriei) erau atitudini și decizii de principiu, mai cu seamă în acea parte a lumii în care cumpletele ravagii ale expe-rienței războiului n-au însemnat și schimbări de orizonturi sau de perspective, ci sfîrși-seră — repede și frivol amnezic — printr-un recul la vechi și scîrbite așezări și habi-tudini. Aici, îndeosebi, *individul* se simțea devastat de sentimentul, acum mai pătrunzător decît oricînd, al unei dependențe, silnice și sarbede, de sentimentul înstrăinării și sus-pensiei în gol, de sentimentul unei trăiri clausturate într-un orizont sterp de sensuri sti-mulatoare. Era sentimentul unei vaste dezolări, care, prin gestul impasibilității, masca o „revoltă surdă” (dar și conștiința sterilității revoltei) în fața imposibilității (necesare) a unui atare context existențial. „Mitul lui Sisif”, proclamat, încă în anii grelelor încer-cări și marilor speranțe, de pana tînără dar de pe atunci dezabuzată a lui Camus, ca dominînd strădaniile, nădufurile și aspirațiile omului, se extinsese dincolo de marginile oricăror experiențe concrete de viață, pentru a invadea tărîmul *situațiilor pure*, ieșite din timp, indiferente și refractare spațiului, străine de determinări și deci de transfor-mări posibile, certate cu, și considerînd impuritate înșelătoare, orice ar aminti și mai cu seamă ar reproduce sau ar încerca să ia drept argument existența configurată, complexă, încîlcită și frămîntată, dar dinamizată de visul schimbărilor, neistovit hotărîtă să iște și să cucerească schimbările — *schimbarea*.

Descărnată de formele ei aparente, amăgitoare, viața se desena și se cerea înfăți-șată în esența ei — oriunde și oricînd — absurdă. Iar universul existențial al omului, de asemenea absurd, apărea ca un univers tragic, cu atît mai deprimant cu cît era mo-

bilat, în toate compartimentele lui, de grotesc : și cu atât mai iremediabil, cu cât grotescul — în psihologii, în atitudini și reacții, în „aparatura” semnelor și semnificațiilor lui — nu se lăsa sesizat, nu trezea pe om la realitatea vieții sale artificiale, confecționate, himerice, la realitatea vieții sale, în care o singură coordonată ar fi autentică : singurătatea ; un singur sentiment îndreptățit : teama : un singur raport de neocolit : cu neantul. A trezi pe om la „realitate”, la *această* realitate a existenței sale tragice, grotesti, absurde : iată programul „avangărzii” teatrale imediat postbelice. Un program al armelor depuse, al renunțării la luptă, stors de orice altă veleitate („Nu vreau să mintui lumea” mărturisea Eugen Ionescu), decit poate aceea de a naște sentimentul irealității în spectatorul care asistă — amuzat, uluit, scandalizat, nepricepător — la demonstrarea „falsei” realități în care, în viața cotidiană, se mișcă automat și se lasă automat mișcat.

* * *

Refuzindu-se istoriei și „contingentului”, cu tot ce acestea relativizează, interzicind absolutizarea, fixitatea, uniformizarea ; *teatru* al situațiilor „esențiale” și al demonstrației prin reducerea la absurd și grotesc, acest teatru a fost totuși — repetarea e necesară — un teatru născut dintr-un aprig ferment polemic și în numele nobilelor năzuințe ale omului de a fi om. A fost un nemărturisit proces intentat „contingentului”, sistemului și mecanismului social, celor aflați în secretele acestui sistem, răspunzători de sumbrul curs al istoriei și de apăsătorul climat de devastare și de impasuri ale vieții umane. Viziunea acestui teatru se vrea globală, conceptuală, categorială, metaforică, fiindcă *sistemul* nu poate fi individualizat, psihologizat, fără riscul irelevanței cazuiste. Fiindcă individualizarea limitează, anecdotizează mărunț, se văduvește de forță parabolică, se risipește în fețe și valori cu semnificații derutante. Dar accentele lui poartă amprenta unei agresivități și ostilități cu adresă limpede, chiar dacă cernită de o senzație, kaffkiană, a vanului. De altă parte, cifrul polemic, protestatar, se istovește aici, prăbușit în el însuși, pecetea grotescului și a tragicului înecat în absurd neîngăduind satisfacția vreunei sancțiuni justificiare. Ar fi altfel să se contrazică în termeni, să pătrundă în plasa istoricizării, a cauzelor și determinărilor și să se dezică de orgoliul și scutul dezangajării. Firește, o atitudine fals înțeleaptă, fals precaută, minată de însăși filozofia chemată s-o susțină ; aceasta nefiind în stare nici să se desfășoare în sferile realităților obiective, practice, curente, nici să reziste prezenței lor insistente, inevitabile, copleșitoare, și îngenunchind, de aceea, străpunsă, la cea dintâi confruntare cu ele.

Așa se explică — în felurimea greu de adunat într-o formulă definitorie unică a teatrului abstracției și absurdului — „respirația” scurtă, mimo-dramatică, a exemplarelor lui, obsedate de efectele nemijlocit și uluitoare operante asupra simțurilor. Așa se explică cantonarea lor în situații cu pretenții axiomatic revelatoare și, îndeobște, evitarea așezărilor în ecuație, a polarităților, a procesualului, a demonstrațiilor relaționale și raționale. Așa se explică însă — în marea lor zestre expresivă și stilistică — și presiunea (germinativă la unii, la alții mustind în substanța dramelor sau făcându-și exploziv apariția) condițiilor și contradicțiilor concret-obiective ale acestor drame. Ba, mai mult și mai limpede : a poziției potrivnice, dezvoltate de „eroi” (și de autori) în raport cu aceste condiții. O poziție potrivnică, nu doar senzorial arătată și nu doar senzorial fructificată. Ci, una stîrnită evident de fiorul realului și rațiunii ; fiorul rațiunii o străbate și o coboară, ca să zicem așa, pe pămînt, o colorează și o localizează și-i împrumută rezonanțele logicii, lucidității aprinse și demnității militantismului civic. Poate că Béranger ar fi aici un exemplu neconform. (Eugen Ionescu e categoric în acest sens.) Cu toate acestea, Béranger (și apoi, peste propria profesiune de credință a autorului piesei, *Setea și foamea* de eliberare, justițiară a omului) *șparge*, cu voia sau fără voia lui, *sistemul*, vorbește despre dreptul și posibilitatea și datoria la rezistență, la speranță, la luptă, așadar despre o seamă de virtuți ce barează (aici, la Ionescu, e drept, încă la modul platonice) calea destinului tragic, absurd și grotesc al omului. Dar ceea ce se petrece în viziunile lui Brendan Behan : ceea ce s-a petrecut în gîndirea și atitudinea lui Adamov de la *Paolo Paoli la Primăvara '71* și *Politica rămășițelor* sau *Sfînta Europă* ; ceea ce respiră în „absurdul” aparent (instrumental-stilistic) al încîncinării Arrabal, poetul care nu se sfîșie să umble îngrețoșat și înfricoșat printre ordinele concrete ale civilizației și eticii ordinii în care trăiește (*Guernica, Cîmîtură mașinilor*) ; ceea ce se petrece la ei, și nu numai la ei, nu e doar speranța într-un sistem deschis — în *posibilitatea* deci a unor transformări a realităților — ci o convingere, un act, de data aceasta angajat, vecin cu politicul, stăpînit de *necesitatea* acestor transformări.

Văd aici o culminare în maturitate și un moment de răscruce în dezvoltarea „avangărilor”, greu de profunde semnificații și de nebanuite perspective, așa îndrăzni să afirm: și pentru teatrul contemporan ca atare. Nu atât datorită joncțiunii pe care — venind dintr-un pol de adversitate radicală (s-ar zice, alergică) la „viața cea de toate zilele” și la ternele ei convenții „spre ființă” — „avangarda” o face cu filonul tematic major care a trasat caracteristic drumul mișcării teatrale mondiale a acestor două decenii postbelice: cât datorită chipului în care avangarda realizează joncțiunea: ea nu renunță la viziunea ei (în esență și în categorial) asupra lumii, și nici, firește, la tot ce a cucerit și și-a verificat ca instrumentație „de lucru”, pe planul stilisticii, al expresiei, al forței demonstrative. Mai mult, ea își impune această viziune și această instrumentație (mai departe alergică la experiența diurnă a vieții, ca și la modul diurn de a o trata artistic) ca singure în măsură să facă față deopotrivă dimensiunilor și complexității problemelor existențiale, cum se înfățișează ele în zilele noastre, ca și dimensiunilor complexității problemelor legate de eficiența înfățișării lor la public.

Ne aflăm, neîndoios, sub aceste noi raporturi, încă într-un stadiu de taionări. Cînd rezultatele sînt încă ipoteze. Și cînd răsunetul lor, mai puternic sau mai vătuit — pe scenele lumii și în forurile restrînte de creație —, este obiect de cercetare, de discuție.

Cercetările și discuțiile au în fond în vedere două aspecte. De o parte, stăruința cu care politicul (mai deschis sau mai învăluit) s-a instalat, ca loc geometric, în dramaturgia vremii noastre, deîndată după război, lăsînd, dinspre el, să se lumineze starea și perspectivele de devenire ale umanității. De altă parte, contururile pe care le-a cunoscut, și pragurile pe care a călcat teatrul politic pentru a ajunge de la evocări, ficțiuni, dezbateri de idei — de la Miller, Dürrenmatt, Frisch, Sartre, Walser, Wesker — la soluțiile mai parabolic sau mai deplin cunoscute, la care fenomenul atitudinal inexorabil și cel mai caracteristic, legat de actualitatea imediată, se arată a fi acela al protestului. Nu al unui protest orb și inefficient, reacție față de o adversitate implacabilă dar fără nume, ci al unui protest dublat de necesitatea cunoașterii și *pe cît cu puțință* a cunoașterii practice, palpabile. *Pe cît cu puțință* într-o ordine socială-istorică al cărei prim pilon de susținere este tănuirea manevrelor și mobilurilor ei, prin draparea — înscădarea, falsificarea lor — în aparente. Pătrunderea în arhive și utilizarea nudă (neodulcorată de glosări postoperatorii, justificative, idealizante și idilizante) a documentului s-au dovedit a avea o forță revelatoare șocantă, căptușită cu o deosebită substanță și tensiune dramatică. Aceasta, mai cu seamă cînd revelațiile arhivelor (inaccesibile în miezul evenimentelor și mult timp chiar după stingerea lor) sînt confruntate cu efectul lor în conștiințe, pe pielea, în existență, în convingerile, în întrebările chinuitoare ale oamenilor. Actul protestatar pornește de la datele documentului și denunță, fără puțință de tăgadă sau de fofilări cazuistice, condițiile reale și interesele reale ce au străjuit la nașterea armei atomice (Kipphardt), sau care au animat tăcerile celor în stare și îndatorați să vorbească, în anii genocidului concentraționist (Hochhuth, Weiss), sau care inspiră astăzi — prin asasinat lașe (Aimé Césaire: *Une saison au Congo*) ori prin nu mai puțin lașe războaie și pustiiri genocide — obstacularea emancipării la demnitate și libertate a popoarelor lumii (cel mai recent, al poporului vietnamez: Peter Brook, Peter Weiss, Gatty etc. etc.). Actul acesta protestatar — *documentat* — nu se limitează informațional la afișarea realităților dezvăluite lapidar în el, ci se încarcă firesc de un stimul, precis orientat, al violenței. Al unei violențe actuale, operative, mult diferite de aceea stîmrită de revelațiile ori de amintirea trecutului, ori de dezbateri socratică a omului și a destinului său.

Harta dramaturgică a acestor ani postbelici este vastă, după cum se vede, și, stilistic și valoric vorbind, pestrîță. Se recunoaște, la o privire panoramică, o treptată dar vădită trecere de la obsesia trecutului imediat — prin ruinele și în cenușa căruia omul, căutîndu-și buimac și prăbușit rosturile pierdute, căuta în același timp să descopere, să denunțe și să imoleze vinovațiile și vinovații, greșelile și greșiții — la nu mai puțin obsesiva stare de răvășeală și de nedumerire a omului față cu atîtea noi prăbușiri ale prezentului, față cu negurile viitorului.

Cum să descifrezi, în ceea ce se petrece azi și în ceea ce pregătește ziua de mîine, adevărul? Problemele existențiale ale individului nu se mai lasă izolat tratate, indiferente la climatul și ambianța generală (incalcită și apăsătoare) în care se pun. O anumită dramaturgie a conștiințelor, un „realism al conștiințelor” care se propun și care se străduie să se marcheze drept unice, adecvate momentului, sînt totuși tot o ipoteză. Adevărul e în afara conștiințelor și le străpunge, e deasupra lor și le apasă. E vorba de adevărul *sistemelor și mecanismelor* dominante astăzi. Numai că fața lui este

mobilă, diversă, prismatică, și deci greu de surprins, chiar și atunci când i s-au smuls vălurile și măștile. Unghiurile de vedere trunchiază această față multiplă când sînt izolat folosite; pentru sesizarea ei integrală e necesară captarea ei simultană din toate unghiurile de vedere: ba chiar dinspre felurile plauri — în timp și în spațiu — în care ea se arată. Dimensiunile acestei fete a adevărului nu pot fi cuprinse doar cu măsurătorile obișnuite — ale simțurilor și părerilor — și nici dintr-o prea mare apropiere, care anulează, de asemenea, întregul, ori în cel mai bun caz îl proporționează fals și încărcat de detalii rătăcitoare. (Marele păcat al tratărilor naturaliste și, în genere, al realismului reproductiv acesta a fost.) Un estetician al cubismului îndreptătea cîndva geometrizarea imaginilor lumii în artele plastice, printre altele, și prin efectul distanței, care, nu numai că șterge asperitățile și informalul întîmplătorului și arbitrarului, dar realizează ordine în haos, surprinzînd formele generice și genetice ale realității. Mutatis mutandis, distanța utilă pentru cuprinderea dimensiunilor și formelor reale ale lumii de astăzi (ale lumii care stăpînește lumea) ar fi distanța care conceptualizează fără să anonimizeze, care împrumută și din bagajul cognitiv al metaforei și din cel expresiv al cunoașterii științifice. Măsurătorile acestea ale integralității dimensiunilor nu fac abstracție de măsurătorile de sondaj în conștiințe, unde mișună microdimensiunile — trăirea în accepția ei actuală, corporalitatea în accepția ei cea mai totală, mai real, mai tulburător și mai semnificativ vie. Realitatea înfățișată cu atare mijloace de cuprindere, în care analiticul se interferează cu sinteticul, aparența cu esența, individualul cu supra- și antiindividualul; în care e folosit orice instrument în măsură să-i releve o trăsătură, o latură, o culoare, o vibrație, este o realitate care abia încearcă să pătrundă în arhitectonica artistică a teatrului. De la ea se revendică experiențele teatrului total. Și, în cele mai recente și mai reprezentative demonstrații, pe scenele lumii (demonstrații acute politice: colajul *US* al lui Peter Brook; *Paravanele* lui Genêt; *U ca Vietnam* — Gatty, *Momiia lusitană* sau *Discursul vietnamez* al lui Peter Weiss), așa încearcă să se manifeste, să se exprime, să convingă, să alarmeze. Regăsim în ele din plin, și cu un sens și stimul constructiv, modalități, ipoteze, cuceriri ale avangărzii. Dramaturgii și oamenii de teatru în genere au — mărturisit sau nu — conștiința totuși a unei ineficiențe, ale cărei rădăcini o caută și care, în structurală măsură, o descoperă în absența ori în incerta prezentă a unei metode eficiente. În căutările lor, trece, chemată ori obsesivă (chiar cînd respinsă) — umbra lui Brecht. A privi momentul teatral de acum dinspre complexitatea lui istorico-politică și dinspre felul în care Brecht socotise că se cuvine a fi introduse istoria și politica în teatru a fost, unanim recunoscut ca binevenit, rostul colocviului „Brecht-Dialog 1968”, organizat la sfîrșitul iernii, la începutul acestei primăveri, la Berlin. Cele schițate cu ael prilej — într-o săptămîină de dezbateri la care au participat mulți slujitori ai teatrului din toată lumea —, ca și ecoul (inclusiv polemicele) acestor dezbateri în lume se cuvin neîndoios mai pe larg înfățișate. Eventual dezvoltate. Pe altă dată.