

# Resurecția tragediei?

În secolul nostru, când tragedia nu mai reprezintă de mult jocul omului cu absolutul, joc în care omul pierde strivit de absolut, fiind totuși triumfător, rare spirite au înțeles mai adine ceea ce am putea numi *nevoia de tragedie* decît Antonin Artaud. Acest „profet al teatrului modern” — cum îl numește Jean-Paul Sartre — a încercat prin textele sale, adevărate manifeste, pe alocuri ezoterice, ale unei noi arte, să redea teatrului o demnitate spirituală. Poet suprarealist, într-o epocă a vieții sale, actor, regizor, dramaturg și nebun, precursor de fapt și maestru al „absurzilor”, în scrisorile sale adresate criticului Jacques Rivière, Antonin Artaud îi făcea acestuia confesiunea dramei sale. Socotindu-se victima unei „prăbușiri centrale a sufletului”, pierzînd mereu contactul cu propriul său eu, încercînd să descrie intermitențele ființei sale, cum făcuse Proust pentru intermitențele inimii, singura sa speranță, mîntuirea sa, o află în scris: „Aceasta e slăbiciunea mea și *absurditatea* mea — a voi să scriu cu orice preț și a mă exprima”.

Pentru a exprima conflictele inexprimabile, abisale care, după el, sfîșie lumea omului, Artaud imaginează un *teatru al cruzimii*, pe care încearcă — fără succes — să-l realizeze, ale cărui baze teoretice le pune însă în textele din „Teatrul și dublul său” (1938). Cu cită vehemență, cu cit patos deloc retoric pledează Artaud în aceste texte — *Teatrul și Ciuma, Teatrul alchimic, Teatrul cruzimii* etc. — cauza acestui nou teatru! El știa (în modul în care numai un

iluminat, un exaltat, un mare nebun poate să știe, adică cu toată ființa sa) că teatrul este o mare putere; că în ciuda eclipsei patosului în drama contemporană, teatrul poate să trezească toate conflictele care dormitează în noi; că e o „formidabilă concentrare de forțe care conduce spiritul prin exemplu, spre originea conflictelor”. Cuvintele, după el, nu spun totul; pe lîngă limba vorbită e nevoie de o altă limbă, ca aceea a descîntecelor arhaice, în care poezia e dincolo de text și poate exista — la limită — chiar și fără text. Acțiunea, consideră Artaud, trebuie împinsă la exces, la „cruzime”, pentru ca să acționeze magic asupra spectatorilor care, confrunțați cu imaginea propriilor lor conflicte, să se elibereze printr-un fel de catharsis de ele. Victimă a răului care-i măcina existența, Artaud a căutat o soluție taumaturgică într-un teatru care să exprime inexprimabilul.

Trebuie să remarcăm că aceea „cruzime” pe care o preconiza Antonin Artaud nu avea nimic comun cu vreo violență fizică oarecare. El însuși mărturisea: „Această cruzime nu are nimic cu sadismul ori cu sîngele... Eu nu cultiv oroarea de dragul ororii. Termenul Cruzime trebuie înțeles în sensul său cel mai larg, nu în cel material care i se conferă de obicei... Spiritual, cruzimea înseamnă rigoare, o aplicare implacabilă, decizia în acțiune, o determinare ireversibilă și absolută... Cruzimea este, mai presus de orice, lucidă, un fel de a fi direct cu rigiditate, o supunere la necesitate”. În sfîrșit, ea înseamnă conștiință lucidă.

Dar Antonin Artaud n-a fost decit una din acele voci, strigind în deșert, care au încercat revoluționarea dramaturgiei și care, toate — de cele mai multe ori fără să știe — tinneau după un nou teatru al marilor debateri, un teatru în care Sfinxul să-i pună iar omului Oedip fatalele întrebări, la care omul să răspundă și să-și asume cea mai înaltă răspundere umană.

Sîntem pe deplin conștienți, azi, că agonia tragediei, începută demult, s-a consumat. Într-adevăr, tragedia se desfășoară la intersecția unui plan al absolutului, al transcendenței, cu planul imanenței, al umanului. Or, planul transcendenței a fost abolit. De cînd a răsunat, prin vocea lui Zarathustra, cuvîntul lui Nietzsche „*Dumnezeu e mort*“, tragicul a dezertat din teatru.



Știm că problema tragicului și a conștientului a preocupat pe mulți dramaturgi și esteticieni din timpul nostru. În *Problemele teatrului* (1955), Friedrich Dürrenmatt arată că tragedia, care presupune o lume structurată, unitară, nu e posibilă în lumea „informă“ contemporană. Această lume se poate transpune scenic doar prin mijloacele comediei. Omul contemporan (și, aici, Dürrenmatt face eroarea, pe care Marx și Engels o demascau, de a vorbi despre om, neînțelegînd însă prin el „pe nimeni altul decît pe burghez“) e lipsit de luciditate și simț al răspunderii. Ca atare e incapabil de tragedie. De aici părea lui Dürrenmatt după care realitatea lumii în care trăiește poate fi exprimată doar prin folosirea grotescului sau a șocului. „Nouă nu ni se potrivește decît comedia“ — afirmă el. Totuși „tragedia e încă posibilă, chiar dacă tragedia pură nu mai e posibilă“. Asemenea tragedii „posibile“ sînt frecvente chiar în opera lui Dürrenmatt, dar și a altor dramaturgi contemporani. Cu toții recurg la diverse modalități ale unei estetici pe care o putem numi a șocului sau a violenței (chiar dacă nu în sensul folosit de Antonin Artaud). Folosind mijloace de șoc, Arthur Adamov a introdus, de pildă, și el, în teatrul său, tendința spre excesiv. Piese sale, îndeosebi cele din prima perioadă, vădesc o tehnică paroxistică. Eroul din *Invazia* e năpădit de un număr tot mai mare de manuscrise și trebuie să ducă o luptă sisifică cu ele. În *Marea și mica manevră*, ordine misterioase obligă un muncitor să meargă iarăși și iarăși la mașina care îl mutilează membru cu membru. Personajelor din *Ping-Pong*, un joc fără sens le devine conținut de viață. Între logica absurdului și estetica paroxistică a acestui dramaturg există, așadar, numeroase contingențe. Știm că teatrul absurdului, teatru al crizei, nu preconizează ieșirea din

criza pe care o socotea fundamental umană, ci trăirea crizei pînă la ultimele sale implicații. Istoricul Arnold Toynbee vede două simptome ale crizei, ale dezintegrării unei civilizații — schisma organismului social și schisma suflutească. Într-o lume sfîșiată de contradicții interne, teatrul absurdului consemnează o asemenea dublă sciziune.

Dar teatrul contemporan occidental care a stat un timp (îndeosebi în anii '50) sub semnul absurdului, a căutat și găsit formule dramatice noi. Totuși, încă în anii săi de glorie, acest teatru care prin „antipiesele“ sale s-a constituit drept o mișcare „antilitereară“, a întîmpinat rezistențe din partea unor dramaturgi care nu s-au lăsat seduxi de noile formule ori mai exact, de noua manieră. Dialogul dramatic ține de esența teatrului. Un dialog asemănător, putem spune, s-a stabilit între partizanii și adversarii absurdului în teatru. Adversarii sînt, îndeosebi, acei dramaturgi care, pe de o parte, nu vor să se situeze filosofice în interiorul unui univers absurd, pe de altă parte, nu părăsesc unele modalități tradiționale ale genului dramatic. Astfel, un Tennessee Williams, un Jean Anouilh, un Fritz Hochwälder continuă să creadă în necesitatea intrigii, a conflictului, să considere că acțiunile motivate, personajele bine caracterizate, dialogurile coerente țin de o natură a teatrului pe care nu vor să o trădeze. Reprezentanți ai unui teatru care s-ar putea numi pe drept cuvînt *teatral*, ei sînt în opoziție cu antiteatrul absurdului, fiind, am putea spune, într-un continuu dialog dramatic cu el.

Fritz Hochwälder se revindică în multe privințe de la tradițiile Teatrului Popular vienez (*Wiener Volkstheater*), avînd printre strămoșii săi pe Raimund și Johann Nestroy; el preconizează un teatru al șocurilor, în care spectacolul dramatic primează asupra dramaturgiei. Acolo unde teatrul începe ca literatură, „nu mai rămîne multă vreme ca teatru“ — declara el socotind că, în perioadele sale de strălucire, teatrul a fost întotdeauna „mai aproape de cîre decît de seminar, de clovnerie decît de odaia de studiu“. Cu timpul, însă, ca o patină care se depune pe ea, piesa izbutită dobîndește un caracter literar, se face citită, devine literară. E ciudat cum, în acest punct, Hochwälder se aropie de estetica anti-literară a dramaturgilor absurdului. Una, cel puțin, din sursele teatrului unor „absurzi“ se poate recunoaște și în teatrul lui Hochwälder. E vorba de forma și personajele dramei populare baroce pe care le regăsim în misterul său dramatic. *Joi*. Dar nu e vorba doar de asemenea predecesori comuni. Încercarea lui Hochwälder de a constitui un teatru neliterar corespunde acelei tendințe din teatrul străvechi de a prezenta neliteraturizat (pe cît e posibil) nemijlocit, personaje, acțiuni, lucruri.

Respingerea teatrului ca gen literar, declarată de Hochwälder, nu înseamnă însă substituirea prin gest și pantomimă a cu-

vinutului. Pe cind, în teatrul absurdului asistăm la o dramă a cuvîntului, la descompunerea sa, uneori, pînă la bîguiuala incoerență (Niklaus Gessner a numărat zece forme de dezintegrare verbală în piesele lui Beckett: neînțelegeri, ambiguități, clișee, repetiții de sinonime, neputința de a găsi cuvîntul just etc.) teatrul lui Hochwälder e o apologie a dialogului. Pentru el — chiar dacă nu afirmă explicit — existența umană este un dialog. Am putea spune că Hochwälder — *anima naturaliter dramatica* — dă cuvîntul părților adverse să se exprime fiecare și să exprime, toate împreună, ceea ce el însuși are de exprimat, pînă cînd într-una din ultimele sale piese, cu numai două personaje (1003), ajunge să se despartă pe sine în dialogul dintre eroul-dramaturg și personajul dramatic. Căci cuvîntul este necesar, cuvintele se dispun firesc într-un dialog, dialogul ține de condiția însăși a omului.

Dar dialogul e, în mod esențial, dramatic. Valmont, eroul dramaturg, din piesa 1003, îi spune lui Bloner, personajul dramatic pe care-l plămăse: „drama este luptă, conflict sufleteș cu sine însuși, cu adversarul, cu omul vinovat“. Așadar, luptă și vină. Apologie a dialogului, teatrul lui Hochwälder prezintă dialogul ca luptă, luptă cu vinovăția. În această problematică centrală a dramaturgiei sale, Hochwälder se apropie mai degrabă de tragicul antic, decît de contemporanii săi „absurzi“. Nu putem fi de acord cu părerea unuia din comentatorii săi (Paul Hühner) după care, în teatrul său, Hochwälder ar împărtăși atitudinea lui Samuel Beckett ori a lui Eugen Ionescu, ale căror piese comentatorul le consideră dramele „fiecărui în fața neantului“. Oamenii din teatrul lui Hochwälder nu se află în fața neantului, ci a propriei lor vinovății. Dacă, după Beckett, „nimic nu se întîmplă vreodată în existența omului“, după Hochwälder, dimpotrivă, fiecare gest uman e o întîmplare unică și definitivă, cu ecouri și urmări la nesfîrșit. Dacă Dürrenmatt arată, în *Probleme*

de teatru, că „nu mai există vinovați și responsabili; nimeni nu poate nimic și nimeni n-a dorit cele ce se-ntîmplă“, Hochwälder prezintă omul ca ființă eminamente responsabilă. Oricît ar fugi de răspunderea pentru actele sale, el trebuie să răspundă. Răspunderea joacă oarecum rolul destinului din tragedia antică. Drama omului e dialogul cu propria sa vinovăție.

Omul trebuie să răspundă chiar dacă vrea să scape de urmările actelor sale, pretextînd că e o unealtă a destinului, a istoriei. Astfel, făcînd, desigur, aluzie la procesele criminelor de război naziști, la încercarea acestora de a scăpa de răspunderea crimelor săvîrșite, în piesa *Acuzatorul public*, Fritz Hochwälder prezintă sub chipul procurorului Fouquier — Tinville, singeroasă figură istorică, modificată însă în economia piesei, pe cel care caută să evite răspunderea. Dar, am văzut că responsabilitatea joacă rolul destinului din Antichitate. În zadar, asemenea acelor tehnicieni ai lagărelor de exterminare, Fouquier se apără declarînd că a fost doar un birocrat al morții: „ce am fost eu? Un sclav al funcției mele, nimic altceva! Or, eu am fost întotdeauna doar securea! Decapitezi oare o secure?“ Singerosul procuror care a trimis la ghilotină și răi și buni, fără alege-re, care a clădit un aparat al morții nu are scuză în faptul că a fost „doar o parte a acestui aparat“. De altfel, în piesa lui Hochwälder (cu sens parabolic care nu se acoperă în întregime cu realitatea istorică), Fouquier face tocmai ceea ce trebuie pentru ca să cadă în propria sa cursă, devine propriul său acuzator, se pune pe sine însuși în aparatul pe care l-a făurit, și, ca acel personaj din *Colonia penitenciară* a lui Kafka, se nimicește pe sine. Piesa e o tragedie autentică, răspunderea neasumată acționînd ca o capcană fără ieșire a destinului.

Vom asista oare la o resurecție a tragediei? Ar fi o încununare purificatoare a unui secol de mari cataclisme și tragice încercări ale condiției umane.

