

Ion CAZABAN

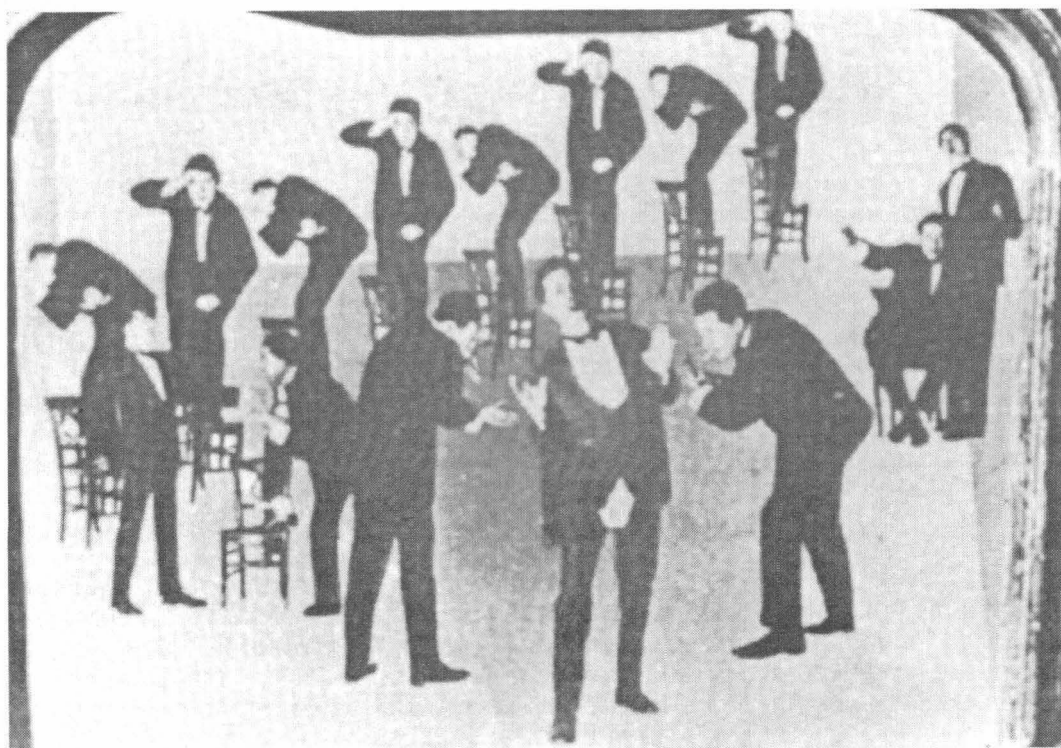
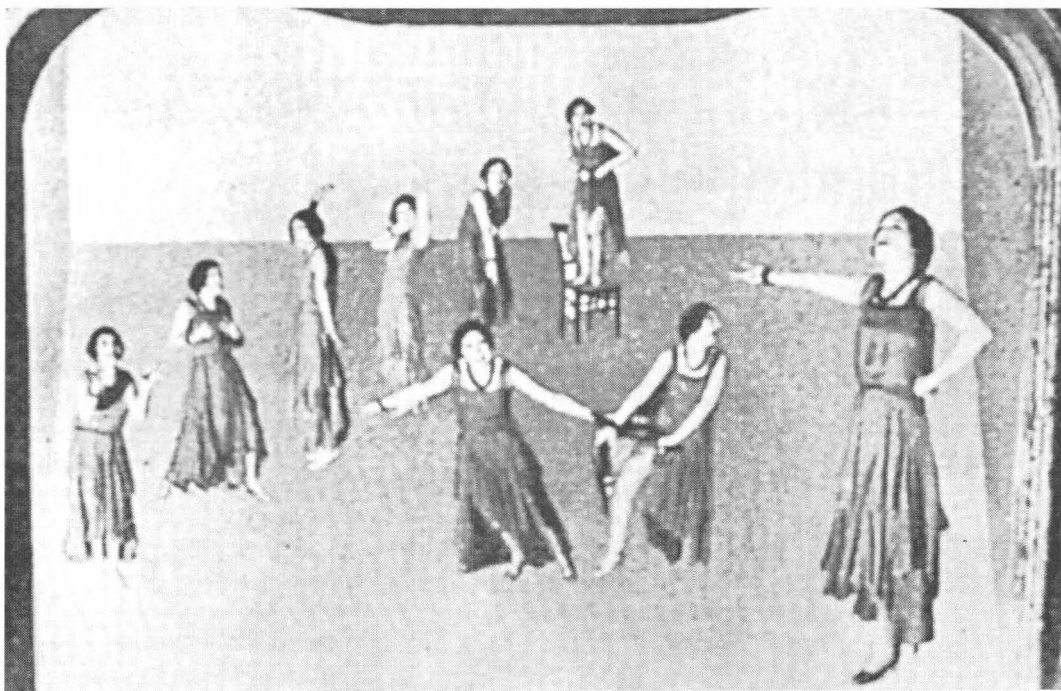
RESTITUIRI

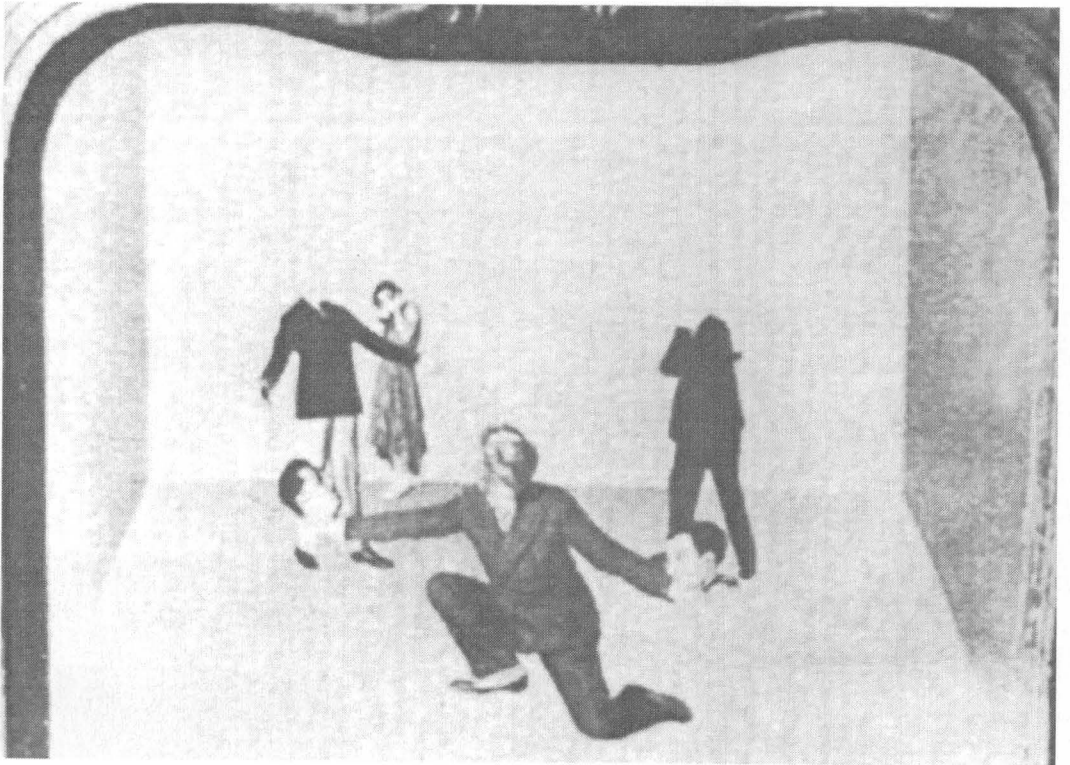
B. Fondane: de la poemul dramatic
la poezia scenică

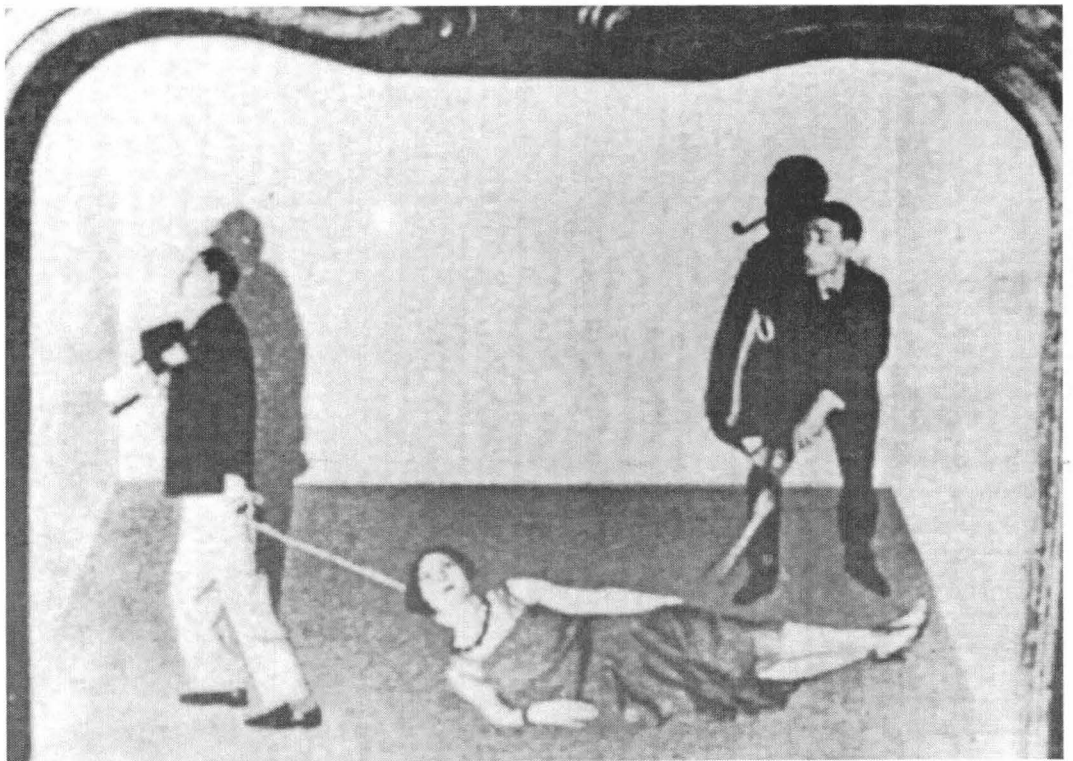
O scrisoare a lui B. Fondane (Fundoianu) către Antonin Artaud ne poate reține oricând interesul. Chiar dacă împrejurările nu ne-au permis să o cunoaștem imediat, la prima sa publicare, în revista franceză *Europe*, din noiembrie–decembrie 1984. Explicabil pentru că, în momentul apariției, se sistaseră abonamentele pe valută la numeroase periodice culturale tipărite în Occident. Cel care a descoperit scrisoarea într-o copie dactilografiată de 8 pagini și o prefătează în revistă, Michel Carasson, se ocupă mai ales de câteva aspecte ale activității lui B. Fondane în Franța, unde se afla din 1923. Este remarcată poziția independentă a poetului față de mișcarea suprarealistă de atunci, dar și continuitatea preocupărilor sale pentru teatru, semnalate cu ani înainte, din România (vezi *Restituiri*, în *Teatrul azi* nr. 6–7–8, 2003). Nu lipsesc, însă, unele inadvertențe privind spectacolele grupării „Insula”.

Scrisoarea fusese adresată lui Artaud – și Carasson presupune că originalul i-a parvenit – după lectura broșurii-program *Teatrul Alfred Jarry și ostilitatea publică*, apărută în 1930. Acest teatru, înființat în 1926 de Artaud, Roger Vitrac și Robert Aron, prezentase patru premiere, una în 1927, cu *Ventre brulé ou la Mère folle* de Artaud, *Les Mystères de l'Amour* de Vitrac și *Gigone* de Max Robur, alte trei în 1928–1929, cu *Partage de Midi* de Paul Claudel, *Le Songe* de Strindberg și *Victor ou les Enfants au Pouvoir* de Vitrac – premiere la care asistase și Fondane. Nu asistase doar, ar fi fost imposibil, când mai toate provocaseră reacții zgomotoase, incidente fierbinți, încăierări puse la cale de adversarii suprarealiști. Din scrisoare, aflăm că Fondane participase la scandalul premierei lui Strindberg, ca și la altul, ulterior, de la cabaretul „Maldoror”. Broșura făcea un bilanț al intențiilor și rezultatelor Teatrului Alfred Jarry, boicotat permanent, înfruntând tot felul de obstacole, de la cele financiare sau de colaborare până la cele datorate cenzurii, lipsei de receptivitate a publicului și criticii. Din manifeste, dar și din puținele spectacole, reiese totuși o direcție teatrală consecventă, premergătoare concepției lui Artaud despre „teatrul cruzimii”. Afirmățiile sale arată un anumit stadiu al căutărilor și incertitudinilor, nevoia de a se desprinde de practica scenică obișnuită cu „supunerea la text”, dar și de „reteatralizarea teatrului”. După Artaud, „teatrul trebuie aruncat în viață”. Spectacolele sale vor să se adreseze nu numai simțurilor sau spiritului, ci „întregii existențe” a actorilor și spectatorilor, deopotrivă. Primul manifest (1926) vorbea de „angoasa” ce va cuprinde publicul. Vecinătatea suprarealismului, dar și aluviunile târzii ale expresionismului, îl fac pe Artaud să susțină pe scenă „fascinația magnetică a viselor”. Manifestul la care se referise Fondane în introducerea volumului său *3 ciné poèmes* (cu o copertă de Alexandru Brățeșanu) – manifest (1928) pierdut și găsit apoi în arhiva lui Tristan Tzara – preconiza un teatru care nu va mai fi „ceva închis, cuprins în spațiul restrâns al platoului”, ci un act viu, eliberat

Tablouri vivante, exprimând spiritul Teatrului „Alfred Jarry”, realizate de Antonin Artaud. Roger Vitrac și Josette Lusson, fotografiate de Eli Lotar.







de restricțiile textului și ale scenei, „ascultând de toate solicitările și deformările circumstanțelor, unde hazardul își recapătă drepturile“. Urmând un scenariu elaborat în colectiv, „sinteza tuturor dorințelor și frământărilor“, spectacolul se va modifica liber, imprevizibil, în fiecare seară. Este un teatru care încearcă să aducă pe scenă „actualitatea“ stărilor psihice, „umorul sub toate formele“ (influențat de *Ubu rege*), modalitatea unei „noi pantomime“ – cum vor să ne arate și ilustrațiile broșurii-program din 1930 (realizate de fotografii Eli Lotar, fiul lui Tudor Arghezi).

Pentru noi, scrisoarea trimisă de Fondane lui Artaud coincide cu interviul dat de acesta în același timp, declarând că dorise să continue pe malul Senei cele începute la „Insula“, dar „cu alte forțe, cu altă tehnică, cu altă orientare“ (*Rampa* nr. 3623, 19 februarie 1930). În paginile scrisorii, se întrevăd laolaltă schimbările ce au intervenit, ca și preocupările constante. Dacă, în țară, Fondane nu neglijase, dar nici nu era prea satisfăcut, de aportul regizorului (după montările expresioniste ale lui Karl Heinz Martin), menționându-i „arta ciudată“ – în Franța, se alătură unui „teatru teatral“, dependent de „miracolul modern care este regia“. Îi numește ca mentori ai săi pe Gordon Craig, Copeau, Tairov, dar nu omite posibilele influențe fertile ale filmului mut (pentru care redactează scenarii irealizabile) și nu întâmplător, ci pentru că filmul este „un aparat de lirism prin excelență [...] capabil să fortifice misterul realității, oricât de josnică ar fi“.

Totuși, Copeau rămâne principalul său reper, animatorul unui teatru unde „se face antrenament, nu educație; experimentare, nu realizare“ (cum scrisese în *Contemporanul* nr. 21, 9 decembrie 1922). Pe această filieră, vom înțelege observațiile și propunerile făcute lui Artaud. Deși diferiți în esența opțiunilor teatrale, amândoi vor să se scuture de obsesia textului. De altfel, ca și Copeau care vroia o dramaturgie dezvoltată din improvizație, sesizând „substanța întregului univers“.

Valoarea repetițiilor se păstrează intactă în concepția sa, ca și la „Insula“, Fondane fiind adeptul unui teatru de căutare și de experiență. La „Insula“, repetiția era momentul „când ne-am neliniștit și am meditat“, consemna el. Nu spectacolul finit este scopul mult dorit, ci procesul de creație ca unul de cunoaștere, în care se regăsesc imaginația, sensibilitatea, viața lăuntrică a tuturor creatorilor. Scena devine locul unui mod special de a fi, al unei experiențe de viață distincte, nerepetabile, memorabile. Aici este verificată vitalitatea autentică a unui personaj, pus într-o multitudine de situații, imaginată de creatorii ce nu se mai limitează la cele din piesă. „Nu putem fi interesați decât de om și de ceea ce-l distruge“ – citim în prefața la *3 ciné poèmes*. Fondane se apropie, fără să se identifice, de cele spuse de Artaud în favoarea spectacolului unic, irepetabil, neprevăzut, „ca orice act al vieții“ (primul manifest al Teatrului Alfred Jarry, 1926).

Atras de teatru, poetul B. Fondane evoluează de la cele afirmate în favoarea poemului dramatic la o mai completă opțiune, pentru poezia spectacolului. Spectacolul necesar va fi cel în care recunoaște „lirismul spaimei și, dacă se poate, o frumusețe convulsivă, cu dorința de a surprinde pe când se formează, nu deja săvârșită, moartă“ (*Unu* nr. 14, iunie 1929). Artaud trebuie susținut pentru lirismul scenic foarte personal, dar și pentru eforturile sale stăruitoare în mijlocul ostilităților publice, care îi amintesc lui Fondane de propriile eforturi și dezamăgiri.