

Mircea MORARIU

Suprarealismul românesc și teatrul

Istoriile literare românești insistă asupra faptului că la revista avangardistă *Unu* suprarealismul nu s-a evidențiat prin stricte doctrinări și că scriitori precum Ilarie Voronca, Stephan Roll sau Constantin Nisipeanu l-au practicat mai degrabă din instinct decât programatic. În volumul al doilea al amplei sale cercetări dedicate *Literaturii române între cele două războaie mondiale* (Editura Minerva, București, 1974), Ov. S. Crohmălniceanu arată că „o adevărată conștiință de sine a mișcării suprarealiste în România a apărut cu Gherasim Luca, D. Trost, Paul Păun, Gellu Naum, reprezentanții generației următoare. Momentul lor de afirmare se situează imediat după război, când André Breton le va saluta activitatea ca „mai vie decât oricare pe Glob, la ora respectivă“. Într-o carte consacrată *Literaturii române contemporane*, publicată în 1980 la Editura Academiei, carte marcată de constrângerile ideologice tot mai sufocante ce se făceau simțite în epocă, se spune că, „după 1944, au existat două *puseuri* suprarealiste, unul urmând imediat, socotit și o ultimă tentativă de reafirmare a curentului, și unul în deceniul 1960–1970, egal cu o disoluție a principiilor poetice suprarealiste“, acesta din urmă explicabil, după părerea mea, prin deschiderea postdejistă din perioada 1965–1970. În 1969, în numărul din luna septembrie al revistei *Teatrul*, apărea o intervenție a poetului Virgil Teodorescu, veteran al suprarealismului, ce făcea vorbire despre interesul pe care curentul în cauză l-a arătat teatrului. Intervenția menționată se pare că a fost factorul stimulator pentru binecunoscutul teatrolog Ion Cazaban care a pornit pe calea identificării concrete a respectivelor preocupări. Fructul concret al cercetării sale e antologia **Texte teatrale suprarealiste**, apărută către sfârșitul lui 2005 la Editura Unitex. După 1990, lumea teatrală românească a descoperit cu uimire bogata moștenire teatrală suprarealistă lăsată de Gellu Naum. Considerat până atunci „un intrus venit din poezie“ și „lăsat să se odihnească în bibliotecă“ (cf. Mircea Ghițulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, 2000), scriitorul care îi declara Simonei Popescu, una dintre exegetele sale, că a practicat „un suprarealism pe cont propriu“ a fost îmbrățișat de lumea scenei. Regizori precum Alexandru Tocilescu, Mihai Măniuțiu ori Mircea Marin au pus în scenă piesele *Poate Eleonora...*, *Exact în același timp* ori *Ceasornicăria Taus*, scriitorul devenind poate, în chip paradoxal, cea mai importantă voce afirmată în câmpul literaturii dramatice la respectivul moment. La Editura Palimpsest, avea să apară în 2003, sub îngrijirea lui Ion Cocora, volumul *Exact în același timp*. Ion Cazaban apreciază așa cum se cuvine, atât în excelenta prefață cu valoare de autentic studiu (*Suprarealismul românesc și tentația teatrului*), cât și în economia volumului, importanța creației lui Gellu Naum, din care reproduce „capcana de plăceri“, cum o numea Mihai Măniuțiu, ce se cheamă *Exact în același timp* (cu ambele ei versiuni), dar și un text necunoscut, cel puțin mie, intitulat *La picioarele Semiramidei*. Dar meritul cercetătorului e acela de a fi atras atenția și asupra altor creații suprarealiste care, într-un fel sau altul, exemplifică preocuparea pentru teatru a suprarealiștilor. Firește, ei nu vor cultiva un teatru psihologic, ci în conformitate cu estetica lor nonconformistă, „demolatoare“, cum o numea Virgil Teodorescu, nu urmăreau „atât o răsturnare sau o dezvoltare a esteticii

teatrului, cât utilizarea unor procedee de acțiune în sensul atitudinii, viziunii și obiectivelor susținute consecvent prin textele tipărite, expozițiile organizate sau prin sumarul revistei proiectate, dar eșuate, *Gradiva*". (Ion Cazaban)

Din grupul suprarealist bucureștean făceau parte, alături de deja menționații Gellu Naum și Virgil Teodorescu, Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost. Gherasim Luca a ilustrat atât latura „socială” a suprarealismului, prin piesele *Atelier de cizmărie* și *De la orele douăsprezece noaptea femeile încep să spună anumite cuvinte murdare*, cât și suprarealismul pur exemplificat în volum prin „dansul intrauterin” *Ocean* (cu minuție comentat de autorul antologiei), cât și prin *Amphitrite*, căruia Horațiu Mihailescu i-a relevat printr-un spectacol remarcabil valențele teatrale. Ceilalți reprezentanți ai suprarealismului românesc au scris, conform diviziunii operate de Ion Cazaban, deopotrivă „texte teatrale” și „texte cu potențial scenic”. Ele dovedesc că, preocupați de gesturi și de cuvinte, nu atât de dialoguri, suprarealiștii români au scris piese-joc, „texte oculare”, așa cum e, bunăoară, *Diamantul conduce mâinile*, cinepoeme, adică ceea ce am numi azi *script-uri* a căror cunoaștere cred că le-ar fi cât se poate de utilă regizorilor preocupați de teatrul experimental, de teatrul conjugat cu multimedia, de teatrul alternativ. Suprarealiștii împărtășeau opinia lui Lautréamont, în conformitate cu care „poezia trebuie făcută de toți, nu de unul”. Au extins-o și în domeniul teatrului. Pentru *Doi canari fără mamă*, Ion Cazaban își asumă riscul de a stabili, prin intermediul unor expertize grafologice căruia dintre cei trei autori (Paul Păun, Virgil Teodorescu, D. Trost) le aparține paternitatea fiecărei replici. Împreună cu Dan Stanciu, semnatarul antologiei a realizat și traducerea din limba franceză a unor texte colective (cu doi ori trei autori), cu scopul de a-și împlini dorința de a oferi „o restituire necesară a textelor existente, prea puțin sau deloc cunoscute, răspunzând interesului manifest, în ultimii ani, pentru avangardă în general și, tot mai vizibil, pentru suprarealism”. Ilustrând „iubirea în acțiune” sau „visul în acțiune”, textele selectate de Ion Cazaban pot oferi premisele unor valorificări scenice viitoare care, cu investiție de talent și inteligență, ar avea șansa de a deveni plăcute surprize în domeniul teatrului-imagine. Le așteptăm cu justificat interes.

Texte teatrale suprarealiste, antologie de Ion Cazaban, Editura Unitext, București, 2005.

Teatrul ca literatură, teatrul ca spectacol

Se știe, teatrului îi este specific conflictul. Iar unul dintre conflictele născute de dezbateră de idei din jurul specificităților sale este cel al raporturilor lui cu literatura. Spirite mai radicale îl văd a întreține cu aceasta raporturi mai mult decât încordate, uneori chiar conflictuale, de excomunicare reciprocă. Firește, teatrul, înțeles în accepțiunea sa fundamentală, de *spectacol*, nu este literatură, așa după cum bine spunea odinioară Caragiale. E mai mult decât atât. Dar este valorizare superioară a unui text căruia, spre a fi valid, nu-i poate lipsi *poeticitatea* (sau, mai bine spus, teatrul nu poate exista în absența funcției poetice). Chiar și acele forme de spectacol ce reduc la maximum numărul de cuvinte rostite pe scenă nu exclud textul care se prezintă sub forma scenariului dramatic sau, mă rog, a *script-ului*. Un *script* care, pentru a putea fi cu succes edificat scenic, trebuie să conțină deopotrivă însemnele teatralității, dar și pe cele ale literarității, fie ea și una nu tocmai explicită,