

## EXPERIMENTUL ÎN DRAMATURGIA DIN SECOLUL AL XX-LEA

**Emilia TARABURCA**

*Universitatea de Stat din Moldova*

From Antiquity to the end of nineteenth century, the art of scenic representation, theoretically motivated still by Aristotle in *Poetics*, has not registered major changes. In twentieth century there is a revolution that seems to try to recover everything that has not been achieved in over two thousand years. The most obvious are the experiments of modernists, whose innovations refer not only to the modification of the content structure and to the characters reconfiguration, but also to the entire directorial conception. The article researches:

- the innovative character of the *Dadaist shows* accepted by the contemporaries as true public scandals with the aim of discrediting by means of parody traditional dramatic representations,
- the scenic experiments of *surrealism*, the theater of cruelty, which through the ritual of violence and cruelty has pursued to renounce any moral obligations and arguments in order to awaken man from emotional hibernation and to discover mystical and metaphysical surreality,
- *the Theater of Absurd* that brought the techniques of artistic experiments to the maximum degree of deconstruction, in the tragic farces simulating an anti-world populated with anti-heroes.

The experiment in the dramaturgy of twentieth century has also targeted the traditional one. In this context, *epic theater* is researched, which, announcing itself as non-aristotelian and experimental and aiming to create a synthesis art that will determine the spectator to think and take attitude, inclusively by means of the "effect of detachment", has been also included into the tendency of drama reform.

**Key words:** *theater, dramaturgy, experiment, modernism, Theater of Absurd, epic theater.*

### **Preambul**

Din cele mai vechi timpuri și până în prezent genul dramatic, spre deosebire de celelalte, nu a suportat mari schimbări, începând cu teatrul Greciei antice, gândit ca instrument de educare a cetățeanului și a mândriei naționale. În secolul al IV-lea î.H., prin *Poetica*, Aristotel, pentru care arta reprezentării scenice era mai importantă decât cea a relatării narrative, pune bazele teoriei literare: realizează o clasificare a genurilor literare, delimitând și caracterizând *tragedia* și *comedia*, propune conceptele de *mimesis* și *catharsis*, vorbește despre finalitatea educativă a artei, destinată să contribuie la corijarea omului de vicii și la ghidarea lui pe calea virtuților, etc. Pe parcursul a peste două mii de ani acest tratat rămâne un argument fundamental pentru reprezentările teatrale.

Procesul de re-gândire și re-semantizare, schimbările de amploare în câmpul artei dramatice încep la sfârșitul secolului al XIX-lea. Concomitent cu teatrul care se orientează spre păstrarea tradiției se va impune și altul care va urmări spargerea canonului, pornind de la condiția că schimbările radicale din realitatea obiectivă atrag după sine un nou spirit al artei. Inovațiile vor viza nu doar planul referențial al mimesisului, nu doar tematica și structura piesei de teatru, ci și întreaga concepție regizorală: interpretarea rolului de către actor, tehnica

limbajului, amenajarea scenei, jocul cu luminile etc. Procesul reformei dramei prin modificarea structurii fabulei și a deznodământului, prin reconceptualizarea statutului personajelor etc. începe în creația lui H. Ibsen, A. Strindberg și A.P. Cehov, dar mai radicale vor fi, puțin mai târziu, la începutul secolului al XX-lea, experimentele teatrale ale moderniștilor.

Experimentul în dramaturgia din secolul al XX-lea, care a surprins și a reprodus ”o viziune specifică asupra condiției umane, susținută de mijloacele artistice destinate și ele să revoluționeze modalitățile de expresie din teatrul contemporan”, reprezintă și o reacție a timpului față de anumite modalități artistice, considerate perimate (Munteanu, 1989: 6, 7).

### **Spectacolul dadaist și cel suprarealist**

În dadaism, cea mai nonconformistă și distructivă manifestare a modernismului, accentul decisiv se pune pe comunicarea nemijlocită cu spectatorul, considerându-se că scriitorul trebuie să fie și un bun actor, să poată improviza și crea instantaneu, comunicând cu publicul în regim imediat, textul făcându-se în momentul când este spus, nemijlocit în fața mulțimii. Acest tip de creație, bazată pe spontaneitate și simultaneitate, oferea un rol activ auditoriului, care în orice moment se putea implica, exprimându-și impresiile. Poetul-actor, la rândul său, își transmitea mesajul (deseori – discursuri incoerente) nu doar prin voce, ci și prin gesturi și prin zgomote stridente ce serveau ca mijloc de consolidare, menit să ofere „discursului” o mai mare intensitate. Se afirma că el are libertatea de a inventa și a alterna mișcări și sunete după cum dorește. Replicile sau versurile, de regulă, erau strigate, inclusiv cu voce în ascensiune, de mai multe persoane; în timpul reprezentărilor pe scenă puteau fi aruncate diverse obiecte, toate aceste „tehnici” urmărind sfidarea bunului-simț, spargerea liniștii și a inerției. Din aceste motive, spectacolele dadaiste deseori erau receptate ca adevărate scandaluri publice cu menirea de a discredita prin parodie reprezentările dramatice tradiționale, anticipând, în felul acesta, tehnicile teatrului absurd. Crescând pe ruinele dadaismului, și suprarealismul își are manifestările în arta dramatică, aici evidențiindu-se așa-zisul *teatru al cruzimii*, ale cărui principii au fost elaborate de Antonin Artaud (1896 – 1948). În anul 1930 acesta publică o culegere de articole cu titlul *Teatrul și dublul său*, în care mizează pe experimentul inovator și anunță o mutație radicală în câmpul teatral, punând la îndoială conceptul dramatic tradițional, care, în viziunea sa, a degradat în inerție, plictis și prostie, și anunță așa-zisul „teatru al cruzimii”, care se naște din convulsiile vieții, care pornește din haos, teatru ce va urmări renunțarea la oricare obligații și argumente morale pentru a descoperi suprarealitatea mistică și metafizică. Critică teatrul psihologic și naturalist, neagă valoarea artei ca panteon al capodoperelor, descoperind în cultul pentru tradiție o manifestare a conformismului. Visează la un teatru care să aleagă subiecte și teme în concordanță cu agitația și neliniștea epocii moderne, care să reproducă realitatea și să trezească omul, însă propune o viziune deosebită despre mijloacele prin intermediul cărora acest scop se poate realiza.

Cere eliberarea teatrului de influența normelor estetice consacrate, considerând că spectacolul trebuie să se transforme într-un fel de ritual al violenței și cruzimii, deoarece doar acestea îl pot trezi pe omul contemporan din hibernarea emoțională, îi pot răscoli instinctele atrofiate, redobândindu-i gustul vieții pe care aproape l-a uitat. Astfel de spectacole trebuie să cadă asupra spectatorului

asemenea ciumei, având însă o acțiune binefăcătoare: să-l împingă să se vadă așa cum este, să-i smulgă masca, să-i descopere minciuna, nimicnicia și ipocrizia.

A. Artaud menționa că, fără un element de cruzime la baza oricărui spectacol, teatrul modern nu este cu puțință. La noțiunea de „cruzime” se recurge nu în sensul de „a cauza durere”, ci de impuls care îl aruncă pe spectator în vârtejul piesei. În *Al doilea manifest al teatrului cruzimii* anunță că acesta a fost creat cu scopul de a reinvesti teatrul cu noțiunea unei vieți pasionate și convulsive, inclusiv printr-o extremă condensare a elementelor scenice. A pretins descoperirea unui ansamblu de mijloace de expresie de dinaintea limbajului turnat în cuvinte, al unui limbaj al formelor elementare, ce se redescoperă prin îmbinarea pantomimei, mimicii, strigătelor, gesturilor, jocului de lumină, alternării senzațiilor de frig și căldură etc. Prin piesele sale, A. Artaud a încercat să readucă la viață imaginile bizare, obsedante ale descompunerii și agoniei, produse ale visului sau/și exaltării unei fantezii, eliberate de orice restricție. Pornind de la psihanaliză, care afirma că, pentru a-și domina complexele, omul trebuie să le trăiască, Artaud (care însuși a suferit de depresie și diverse boli psihice) considera că scenele de violență și brutalitate, trezind cele mai josnice pasiuni, contribuie la eliberarea lor și, respectiv, la purificarea omului. În felul acesta (chiar dacă îl nega ca principiu), în subtext, și teatrul cruzimii transmite un mesaj moral, susținând că, eliberându-și instinctele criminale în timpul spectacolului, omul nu va mai simți necesitatea de a le experimenta în viața reală. În anii 20-30 ai secolului al XX-lea experimentele scenice ale suprarealismului nu s-au bucurat de mare atenție, rămânând la periferia intereselor teatrului francez, însă puțin mai târziu, la mijlocul secolului, acestea au exercitat o anumită influență asupra dramaturgiei absurdului, promovată de către E. Ionesco, S. Beckett ș.a.

### **Teatrul absurdului**

Teatrul absurdului, cu scepticismul său în fața oricărei încercări de obiectivitate, cumulează și dezvoltă tehnicile experimentelor artistice de până atunci până la gradul maxim al deconstrucției. Se impune ca manifestare a antiliteraturii, însuși E. Ionesco, care considera cuvântul ”absurd” destul de vag pentru a nu mai însemna nimic și pentru a defini totul, calificându-și piesele ca antipiese, pseudodrame, farse tragice. Reprezentanții acestui fenomen în dramaturgie consideră că în antilume, populată cu antieroi, tentativa de a evada din anonimatul cotidian este sortită eșecului. Automatismul existenței și dominația stereotipurilor au determinat automatismul comportamental, iar în consecință – dezarticularea, dislocarea limbajului.

Acest tip de reprezentare teatrală reproduce o lume convențională, fără o structură unitară, fără consistență, fără cauză și determinism, o lume golită de realitate, în care căderea valorilor a coincis cu „moartea lui Dumnezeu”, adică cu dispariția raportării omului la un centru care îi poate asigura stabilitate și siguranță. Existența, așa cum o percep autorii pieselor, este lipsită de repere, de sensuri superioare, este o existență banală, în care totul e relativ, ambiguu, convențional, fără legături; acțiunea, atunci când există, ipotetic poate reîncepe la infinit. În *Cântăreața cheală*, de exemplu, totul este absurd, pornind de la titlul piesei: în varianta tradițional acceptată, titlul unei opere trebuie să fie sugestiv, să concentreze ceva important din esența acesteia. După cum afirma chiar E. Ionesco, unul dintre motivele pentru care piesa a fost intitulată astfel constă în lipsa

personajului ca atare – cântăreața cheală nici nu-și face apariția (sensul – în lipsa sensului). Titlul se înscrie perfect în familia absurdului: a fost descoperit din întâmplare (de către autor) și este un rezultat al greșelii spontane (a actorului); exprimă un personaj absent, fără identitate și sens. De altfel, purtătoare de semnificații nu sunt nici celelalte personaje, prezente fizic. În piesă lipsește acțiunea, lipsește conflictul, totul se reduce la prezentarea anumitor situații care reproduc clișee banale. De exemplu, domnul și doamna Martin locuiesc în aceeași casă, însă nu se recunosc: în scena IV ei trăiesc tragica farsă a regăsirii, reconstituind, pas cu pas, unele momente din viața lor, ca să descopere, în final, că sunt soț și soție. În locul lor însă ar putea fi soții Smith, fără ca conținutul piesei să suporte schimbări esențiale, deoarece personajele-fantoșă sunt lipsite de personalitate și pot fi ușor confundate și/sau substituite. Repetarea cu insistență a calificativului „englezesc”: familie englezească, interior burghez englezesc, fotoliu englezesc, seară englezească, papuci englezești, ziar englezesc etc., parodiază, chiar anihilează, orice semnificație. Faptul că o mulțime de oameni poartă numele Bobby se include în același câmp semantic, demonstrând că lumea nu este altceva decât o masă uniformă, în care individualitatea lipsește. Repetitivitatea duce spre minimizarea sensului (dacă a existat cumva), spre degradare și banalizare; existența și omul au degenerat până la nivelul zero al semnificațiilor.

În farsa tragică, de regulă, conflictul tradițional și deznodământul lipsesc; evenimentul este substituit de situație, care, la rândul ei, se poate transforma într-o nesfârșită așteptare și repetare a unor evenimente presupuse, care însă nu se realizează, ca, de exemplu, în *Așteptându-l pe Godot* de S. Beckett (1906 – 1989). După cum s-a menționat, reprezentanții acestui fenomen consideră repetarea unul dintre semnele distinctive ale existenței: se pot repeta aceleași situații, nume, replici, cuvinte etc. Reluarea parcă la nesfârșit a acelorași segmente sugerează imaginea vieții asemenea unui ecou sau poate doar ecou al ecoului în care omul absurd, prizonier al unui timp și spațiu nedeterminate, este prins într-o mișcare ciclică, lipsită de perspectivă.

Personajul farsei tragice nu depinde de un timp concret-istoric, diacronic, liniar și succesiv, fiind aruncat într-un „timp” ce se caracterizează prin fracturarea determinismului, ce este eliberat de constrângerea încadrării în paradigme rigide. Acesta se transformă într-o durată interioară, depinde de receptarea fiecărui subiect, deseori e lipsit de consistență și conținut, este elastic, are capacitatea de a se dilata și comprima, se poate dezintegra în imaginar. Într-o astfel de „structură” a timpului oricând e posibilă revenirea la oricare eveniment/situație. Bunăoară, în *Cântăreața cheală* timpul curge împotriva tuturor regulilor. De fapt, aici timpul propriu-zis nici nu există: pendulul poate bate în gol și la întâmplare, la început de 7 ori, apoi de 3 ori, apoi de 5, de 2, poate, în genere, să tacă ori să bată în ritmul replicilor personajelor. Este deosebită perceperea scurgerii timpului și în piesa *Regele moare* de E. Ionesco, unde Omul, Timpul și Spațiul sunt hiperbolizate la maximum, reprezentând Universul și Existența. Regele numără o vârstă mitologică de 14 veacuri, a domnit o împărăție de 9 miliarde de supuși, a purtat o sută optzeci de războaie, în fruntea armatei a participat la două mii de bătălii, la început, pe un cal alb, apoi, când și-a modernizat armata, în picioare pe un tanc sau pe aripa avionului de vânătoare din fruntea escadrilei, a fost un erou, viața i-a fost o succesiune de glorie și plăceri. Într-un moment dat însă, această sărbătoare a Vieții ia sfârșit, vine apocalipsa, Universul se stinge, Omul fiind cuprinși de îmbătrânire

(degradare, decădere) bruscă și neașteptată. Timpul, considerat cândva etern, stabil, pe neașteptate se uzează și se prăbușește în neant. Din perspectiva timpului concret, nici nu se poate înțelege care a fost momentul de început al sfârșitului: acum câteva decenii sau acum câteva zile, sau doar acum câteva ore. În această operă, ca și în *Așteptându-l pe Godot*, existența este divizată în Ieri și Azi, doar că acum delimitarea este și semantică, nu doar formală: Ieri semnifică gloriile, plăcerile vieții, puterea, viața însăși, Azi – ruinele și dispariția, moartea, dar în același timp și o percepere mai acută a fiecărei clipe a trăirii, a micilor mari plăceri ale vieții.

Regele: ”Îți dai seama că te trezești în fiecare zi? Să te trezești în fiecare zi... Ne naștem în fiecare dimineață... Deasupra, cerul! Poți să-l privești... Respiri. Nu-ți trece niciodată prin minte că respiri. Gândește-te. Adu-ți aminte. Sunt sigur că nici nu-ți dai seama. E un miracol... E minunat... să-ți ieși din minți și să nu-ți ieși din minți, să fii nemulțumit și să fii mulțumit, și să te resemnezi și să bați cu pumnul în masă. Lumea se-agită, vorbim și ni se vorbește, atingem și suntem atinși. Totul e-o feerie, o sărbătoare fără sfârșit.” (Ionesco, 2014: 205-207). Încă un atribut al absurdului ce aprofundează dimensiunea tragică a existenței este invocarea insistentă a morții. Obsesia morții, care presupune descompunerea, dezagregarea, întoarcerea în haos, permanenta vulnerabilitate umană, este unul din motivele centrale ale pieselor. Inevitabilitatea și, în același timp, neexplicitatea ei determină, în mare măsură, comportamentul personajelor. Omnipotența morții este un aspect esențial al dramei existenței. Și piesa *Scaunele* are un deznodământ tragic: bătrânii se sinucid, iar pe scenă rămân doar scaunele ca semn al absenței omului. Supremația morții, mitologia neantului, moartea valorilor, a relațiilor sociale și de familie, a gândirii și a limbajului reprezintă un laitmotiv al pieselor teatrului absurdului. Realitatea, așa cum au perceput-o autorii pieselor, reprezintă o existență claustrată, care nu mai poate și nici nu mai dorește să găsească soluția depășirii crizei, o existență în care, de fapt, nici tragicul nu trebuie înțeles în sensul comun al acestei noțiuni. Este o tragedie latentă, estompată, care abia-abia mocnește (însă din această cauză nu încetează să fie tragedie), deoarece omul din societatea de consum s-a epuizat spiritual și nu mai este capabil de pasiuni. Tonalitatea tragică deseori nu vine din confruntări, conflicte, ci din absența lor, din inactivitate.

Personajul antiteatrului, ca și realitatea, al cărei produs este, nu e prezentat în paradigme sociale concrete. Chiar dacă uneori în operă se pot descoperi accente de această rezonanță, ele nu sunt decât convenții generale, menite să creeze iluzia normalității. Fiind deposedat de context, nefiind determinat de un cronotop concret, personajul nu mai are fizionomie individuală, fixând condiția umană în genere: trăsături similare se pot întâlni la toți oamenii în toate timpurile. Acesta reprezintă omul fără identitate, angoasat de existență, care deseori nici nu mai este acela cine se crede că este. În acest context, este semnificativă replica Bătrânului, personajul fără de nume propriu din *Scaunele*: „Eu nu sunt eu. Eu sunt un altul” (Ionesco, 2003: 117). Personajele teatrului absurdului se lasă dominate de conjuncturile existenței și de criza identitară, nu atât își trăiesc viața, cât o suportă. Nu au biografie și destin propriu, nu posedă conștiință unitară, nu evoluează psihologic, se caracterizează prin sciziune spirituală, impersonalitate, deseori nu au nici măcar nume, autorul generalizându-l cu convenții de tipul: El, Ea, Bătrânul, Bătrâna, Oratorul etc. Soții Martin și Smith (nume comune, care ar trebui să reprezinte „englezescul”) din *Cântăreața cheală* se includ în același registru semantic. În

cazuri aduse până la limite, personajul poate fi și absent: cântăreața cheală din piesa cu același nume, Godot, despre care nu se știe nimic (și al cărui nume de asemenea este adus în titlul operei), oaspeții din *Scaunele* – nevăzuți și neauziți de nimeni, cu excepția bătrânilor. Există însă și excepții. La Ionesco acesta ar fi, în primul rând, Berenger. Personajul cu acest nume se întâlnește în mai multe piese și reprezintă omul care încearcă să ia atitudine, să se contrapună dezagregării și haosului. Personajul central din *Rinocerii* este unicul care nu acceptă rinocerizarea, adică dizolvarea identității în mase, însă este neputincios în fața stihiei iraționale ce-i asimilează pe toți ceilalți.

Într-o lume în care devine tot mai evidentă deconstrucția individualității și dezagregarea ei în nimic criza valorilor marchează un semn distinctiv al raportării omului la realitate. Dar, posibil, anume prin prezentarea acestei situații aduse până la absurd s-a urmărit îndreptarea spectatorului spre reculegere și renaștere. În piesele teatrului absurdului în locul cuvintelor ar putea vorbi tăcerea, absența, simbolul, imaginea etc. Într-o operă a antiteatrului de cele mai multe ori mesajul este doar exprimat, nu și explicat (cel puțin – nu în mod direct), fapt ce nu-l poate împiedica pe spectator/cititor să-și formuleze propriile atitudini, deoarece, în realitate, dramele teatrului absurdului reprezintă parabole ale existenței, demonstrează un caracter deschis din punctul de vedere al interpretărilor și uneori sensul poate fi descoperit tocmai în lipsa sensului, totul este un exercițiu de gândire care depinde de gradul de informare și de receptivitate al fiecărui om.

### **Teatrul epic**

Este de remarcat că experimentul artistic din secolul al XX-lea a vizat nu doar dramaturgia de factură modernistă, ci și pe cea numită tradițională. În acest context se evidențiază teatrul epic, care, pornind de la denumire, se opune purității genurilor literare, provocând conlucrarea lor pentru a crea o artă de sinteză. E sugestiv că B. Brecht își intitulează lucrările teoretice în felul următor: *Teatrul experimental*, *Noua tehnică a artei dramatice*, *Despre o dramaturgie nonaristotelică* ș.a. Pornind de la premisa că, dacă se schimbă realitatea, trebuie să se schimbe și mijloacele de a o exprima și considerând că teatrul tradițional a ajuns la limitele sale, teoreticianul teatrului epic se pronunță pentru depășirea canoanelor printr-o confruntare productivă cu teatrul dramatic.

Teatrul epic se include în tendința, populară în dramaturgia din acea perioadă, de intelectualizare a mesajului transmis, evidentă în creațiile lui L. Pirandello, B. Shaw, J. Jiraudoux ș.a. Se consideră că drama nu trebuie doar să comunice trăiri, să genereze catharsis, ci și să determine aprecieri, atitudini, luare de poziții. *Drama de idei* provoacă exercițiul de gândire; conflictul încetează a fi unul de acțiune exterioară sau de acumulare a tensiunii psihologice și devine unul de opinii, de concepții. Transformarea spectacolului într-un dialog cu spectatorul, atunci când acesta nu se implică emoțional, ci se transformă în participant la discuția care va continua și după sfârșitul spectacolului, devine una din modalitățile principale ale artei scenice, practică și de teatrul epic. În studiul său critic *Bertolt Brecht*, R. Munteanu menționează diferențele esențiale dintre teatrul tradițional/aristotelic și cel epic (Munteanu, 1966: 71-72).

Teatrul epic adoptă o atitudine de critică constructivă față de problemele contemporaneității cu scopul de a le soluționa. Fiind un teatru nonaristotelic, experimental, nu încetează să fie și un teatru realist, pentru că se inspiră din

realitatea obiectivă și slujește acestei realități prin încercarea de a instrui și educa contemporanii. Scopul principal al teatrului epic constă în crearea *efectului de distanțare*, a distanței dintre spectator și scenă, pentru a-i permite spectatorului să-și păstreze luciditatea, provocându-i o atitudine polemică față de situațiile prezentate, și pentru a demistifica scena ca substitutor al realității. Pe scenă actorul „joacă”, și nu „trăiește” rolul. Actorul nu se identifică cu rolul, nu se implică spiritual (așa cum se procedează în teatrul tradițional, aristotelic), ci doar îl interpretează, îl prezintă, exprimându-și chiar atitudinea față de el, astfel încât spectatorul e conștient de distanța dintre actor și rolul pe care acesta îl interpretează. În teatrul epic modalitățile de realizare a efectului de distanțare se referă nu doar la condiția personajelor, tematica și structura operei, ci și la specificul montării spectacolului, la jocul actorilor, la decor și muzică, la amenajarea scenei și folosirea sunetului, a luminii etc. În așa mod se distruge iluzia realității, se sugerează celor din sală că ceea ce urmăresc pe scenă nu e viață, ci spectacol, operă de artă.

Un rol esențial în această ordine de idei se acordă songurilor: în spectacol – cântece, în varianta lecturată – versuri, în care se concentrează, deseori în mod ironic, chiar paradoxal, idei esențiale ale operei. Songurile sunt interpretate de către actori sau cor și ajută la înțelegerea mesajului; pot fi prezentate ca adresări directe ale actorilor către spectatori și nu întotdeauna se încadrează nemijlocit în derularea concretă a fabulei. Servesc pentru a crea încă un plan exterior, un contrapunct ce evidențiază polifonia unghiurilor de vedere. Separând un episod de altul, songul distruge unitatea liniei de subiect, modalitate ce încurajează receptarea spectacolului ca supleant al realității. În consecință, procedeu principal de structurare a operei devine montajul sincron (vertical), ce duce spre fragmentarea elementelor și servește pentru o mai reușită epicizare a dramei. Argumentând acest mod de lucru, B. Brecht apela la pictura chineză, menționând că chinezii nu acceptă urmărirea realității dintr-o singură perspectivă: în picturile lor coexistă mulțimea de fragmente, detalii, imagini, așezate astfel încât, interacționând, ele reușesc în același timp să-și păstreze autonomia. Într-o operă a teatrului epic, de regulă, evenimentele nu decurg liniar, fiecare parte concentrând mesajul său. În consecință, spectatorul e interesat nu atât de linia generală de subiect, cât de derularea concretă a acțiunii. Totuși, montajul scenelor separate face trimitere nu doar la caracterul variat al realității, ci permite, în această polivalență a vieții, să se observe și unele legități: prin intermediul corespondențelor și analogiilor în diferențe se descoperă tangențele.

În direcția potențării efectului de distanțare, reprezentanții teatrului epic recurgeau la fabule deja cunoscute, preluate din creația altor scriitori, atât contemporani, cât și clasici. În acest sens, s-au revalorificat linii de subiect sau situații din opera lui Sofocle, Marlowe, Shakespeare, J. Swift, F. Schiller, M. Gorki ș.a. Nu este original nici subiectul dramei *Măicuța Courage și copiii săi* de B. Brecht, acesta fiind inspirat din *Vagabonda Courage* de Grimmshausen, scriitor german din secolul al XVII-lea. Brecht a împrumutat nu numai numele personajului central și timpul acțiunii (Războiul de Treizeci de Ani: 1618 – 1648), ci și unele aspecte ale personalității lui, precum și accente din concepția despre război. Însă chiar dacă este păstrat timpul acțiunii, secolul al XVII-lea, cititorul și spectatorul din secolul al XX-lea descopereau în istoria din trecut analogii cu starea de lucruri din prezent. Astfel, datorită confruntării trecutului cu prezentul,

problemele prezentului se observau mai bine. Piesa care prezintă războiul cu fața sa reală, cu mizerie, lipsuri, suferință și moarte, a fost scrisă în 1939, în ajunul celui de-al Doilea Război Mondial, și trebuia să fie interpretată ca avertisment pentru toți cei ce credeau în efectele pozitive ale acestuia. Astfel, intertextualitatea, solicitarea subiectelor cunoscute servește pentru a lărgi cadrul de interpretare, pentru a căuta geneza unor situații din prezent, pentru a releva, prin comparație, esența unor fenomene actuale, precum și în calitate de exemplu (negativ), ca preîntâmpinare, pentru a nu repeta greșelile.

Personajul teatrului epic nu este transparent și unidimensional. Efectul de distanțare se impune și aici, acesta parcă cumulând toate ipostazele, încercând toate măștile, fiind și „pozitiv”, și „negativ”, în realitate însă depășind orice încercare de încadrare în paradigme valorice concrete. Comportamentul său uneori pare illogic și nu poate fi determinat de mersul acțiunii sau al circumstanțelor sociale; intențiile bune pot finaliza cu un rezultat lamentabil, iar ceea ce la prima vedere s-a văzut ca rău, se dovedește de fapt a fi masca după care se ascunde virtutea.

Maica Courage, mamă și negustoreasă, fire ageră și întreprinzătoare, nu învață nimic din lecția dură pe care i-a dat-o viața: nici pierderea tuturor copiilor (deși crede că fiul cel mai mare e viu), nici ruina care nu o determină să-și schimbe părerea despre război. Așa cum considera la început, când avea toți copiii lângă ea și căruța plină cu marfă, că e bine să fie război, deoarece acesta constituie unica ei sursă de existență, așa consideră și la sfârșit, când e nevoită să tragă căruța singură. Este un final ce decepționează: în mod normal, după canoanele artei dramatice tradiționale, Ana ar fi trebuit să învețe din lecția pe care i-a dat-o războiul. La Brecht însă lipsește evoluția interioară a acestui personaj. Un astfel de final decepționează, dar în același timp avertizează pentru a nu repeta aceleași greșeli. După cum precizează autorul, fiindcă Mutter Courage nu a învățat nimic din catastrofele prin care a trecut, publicul trebuie să învețe multe privind-o, distanțându-se de ceea ce s-a întâmplat cu ea și analizând calm cele văzute în scenă. Un astfel de final provoacă luare de atitudine, judecată critică.

Dacă, de regulă, în teatrul aristotelic deznodământul, determinat de logica acțiunilor și de natura caracterelor, generează catharsis, eliberarea emoțiilor, și este așteptat, în cel epic deznodământul, în sensul tradițional al noțiunii, lipsește, iar finalul spectacolului nu răspunde la întrebări, ci provoacă noi discuții și polemici. Opera teatrului epic nu impune anumite șabloane de gândire sau/și soluții, acordându-i spectatorului (cititorului) posibilitatea de a reflecta de sinestător, de a-și crea opiniile proprii. Din acest motiv rămâne atractivă, libertatea gândirii și a exprimării, tendința de a depăși canoanele, cercetarea permanentă a noilor modalități de cunoaștere, spiritul polemic fiind calități ce-l determină și pe omul secolului XXI. Astfel, în dialog și în polemică cu tradiția, teatrul epic, ca și alte forme de teatru din secolul trecut (teatrul poetic, teatrul plastic, teatrul mitic, teatrul politic ș.a.), s-a înscris în procesul de căutare a noilor modalități de promovare a mesajului, de experimentare a procedeelelor dramatice, lansând perspective inedite în dramaturgia universală contemporană.

### **Încheiere**

Spiritul experimental este și cartea de vizită a dramaturgiei postmoderne. Odată cu dezvoltarea noilor tehnologii și apariția societății de consum cu cerințele pieței care au dus spre volatilitatea principiilor morale fondatoare și supremația



valorilor practic-utilitariste, atunci când criteriu principal de apreciere, inclusiv a artei, nu mai este cel estetic, ci comercial, modul de exprimare se eliberează și mai mult de convenții, simțindu-se liber să jongleze cu toate posibilitățile, desacralizând tradiția, parodiind canonul, amestecând stiluri, alternând fragmente, jucându-se cu sensul etc. Jocul este procedeu fundamental în teatru, iar postmodernismul îl conține în esența sa: jocul cu sensurile, alternarea perspectivelor, deconstrucția ironică și critică, împrăștierea întregului pe mai multe direcții, inducerea în eroare a spectatorului/cititorului, deformări de percepție ș.a.

În procesul de căutare a valorilor alternative postmodernismul depășește hotarele stabile dintre arta elitistă și cea de masă și, în felul acesta, fenomene culturale devin teatrul alternativ și teatrul de stradă, cu un stil de comunicare și relație dintre personaj și public noi, un teatru neconvențional, experimental, care se declară actual și independent. Într-un astfel de teatru, unde scenă poate deveni orice spațiu: strada, cafeneaua, clădirile vechi, subsolurile etc., arhitectura lor fiind inclusă în mesajul piesei, unde se mizează mult pe improvizație, "adaptare" și "actualizare" (în special când se lucrează cu texte cunoscute), publicul poate interveni direct, uneori chiar luând locul actorilor, cu propriile replici și acțiuni. În alte variante, teatrul alternativ chiar se dezice de atributele consacrate ale prezentării unui spectacol: fără scenă, fără decor, fără cortină, fără culise.

Dramaturgia postmodernă urmărește deschiderea spre noi modalități de reprezentare, inclusiv prin răsturnarea valorilor consacrate, ridicând obișnuitul la nivel de artă și (re)aducând arta în stradă (atunci când strada în sine reprezintă o scenă de teatru unde zi de zi se joacă tragedii, comedii și farse tragice), considerând că teatrul este liber să-și transmită mesajul sub cele mai diferite forme. Iar în ultimele decenii este tot mai evidentă interacțiunea "teatru – TV", inclusiv prin aplicarea noilor tehnologii, a proiecțiilor, a efectelor video pentru a spori receptarea mesajului.

## Referințe bibliografice

- Berghaus, Günter. *Theatre, Performance, and the Historical Avant-Garde*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Dachy, Marc. *Dada, revolta artei*. București: Editura Univers, 2007.
- Ionescu, Eugen. *Teatru. Cântăreața cheală. Lecția. Scaunele. Regele moare*. București: Humanitas, 2014.
- - - . *Teatru. Vol. II*. București: Humanitas, 2003.
- Jean-Blain, Marguerite. *Eugène Ionesco: mistic sau necredincios?* București: Curtea Veche, 2010.
- Jean, Marcel. *Autobiographie du surréalisme*, Paris : Éditions du Seuil, 1978.
- Lalou, René. *Le théâtre en France depuis 1900*. Paris : Presses universitaires de France, 1968.
- Munteanu, Romul. *Bertolt Brecht*. București: Editura pentru literatura universală, 1966.
- - - . *Farsa tragică*. București: Univers, 1989.
- Taxidou, Olga. *Modernism and Performance: Jarry to Brecht*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007.
- Vattimo, Gianni. *Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă*. Constanța: Editura Pontică, 1993.