



CRONICĂ LA CRONICĂ

de B. ELVIN

teatrul erotic

Prin 1960 o religie abia înfiripată se răspindea fulgerător în rîndurile tineretului american. Reîntoarcerea urgentă la inocența pierdută, superioritatea (ca putere de foc) a florii contra mitralierei și încrederea în virtuțile regeneratoare ale dragostei erau cele trei iluzii propagate de noua credință. Profeții ei se arătau hotărîți să scuture conștiința atrofiată a societății de consum și mentalitatea ei achizitivă. Ei optaseră pentru un inconformism în care se împleteau tendințe retrograde (spaima de progres, revocarea cuceririlor tehnicii, elogiul vieții primitive) cu altele înaintate (protestul contra războiului, necesitatea reechilibrării bunurilor acestui pămînt), toate topite într-un fel de nihilism pasiv și surîzător, putînd trece chiar drept angajament politic dacă n-ar fi fost pe deasupra și speranța de a converti sexualitatea în candoare conform paradoxului lui Diderot că morala face viciul și legea creează culpabili. Filozofia acestor prooroci fără ură și fără minie era pe cît de naivă pe atît de confuză. Ea avea să aibă drept consecință imediată constituirea unor triburi revenite la nomadism și care aleseseră un mod de existență refractar civilizației, un erotism galopant, agrementat cu droguri (se aliau paradisul natural cu cel artificial) și serbări unde muzica și îmbrățișarea unanimă o deținea forța de amăgire a unei juisări generale a inimilor. Din cînd în cînd, erucații nevinovăției și ai nonviolentei, care flirtau cu absolutul prin intermediul anarhismului, al marijuanei și al orgiilor, se revărsau pe drumurile țării în acele manifestații caracterizate de romancierul american Norman Mailer ca saturnaliile societății de consum.

Ca de atîtea ori în acest veac literatura anunțase furtuna. Barzii rătăcitori ai lui „Beat generation” pe urmele marelui lor precursor Dylan Thomas, proclamaseră patetic, încă din deceniul al VI-lea, nevoia de frumos împotriva nevoii de prisos, cravașindu-și himerele sub soare, în plin aer și tîlmăcind dificultatea de a fi în cadrul unei sensibilități

aparte, amestec exploziv de revoltă și de senzualitate, de exasperare și nostalgie. Trubadurii lui „Beat generation” scriseseră de fapt preludiul acestei mișcări. O mișcare care nu-i de loc străină de celebrele spectacole *Hair*, *Dyonisos '69*, *Oh, Calcuta!*, și celelalte.

Nu-i mai puțin adevărat că însuși dinamismul lăuntric al teatrului pregătea, la rîndul lui, dezvoltarea a ceea ce s-a numit — nu fără abuz — teatrul erotic. Căci era ceasul cînd scena redescoperea sub umbra fascinantă a lui Artaud, „poetul absolutului corporal” — cum îl definea cineva, forța de șoc a gestului, expresivitatea trupului și capacitatea de a acționa asupra simțurilor. Căci, era ora cînd Julien Beck și Grotovski, urmăriți de visul unei solidarități între scenă și sală, între realitate și reflecția ei, mădăduiau să realizeze — prin intermediul unor fapte de viață fundamentale și comune tuturor — mult rîvnita fuziune. Opuindu-se cu o egală înverșunare contrafacerilor simțirii, pledînd cu o aceeași pasiune pentru autenticitatea ei, Beck și Grotovski profesau un teatru al despuierii, al nudității, al autenticității. Evident, „Living”-ul nu trebuia nici o clipă confundat cu „Laborator”-ul. Mai întîi, pentru că Beck urmărea să sfideze spiritul conservator și să scandalizeze — începînd cu însăși felul de viață al trupeii sale — iresponsabilitatea colectivă, iar Grotovski țintea să regăsească în spectacolele sale intimitatea pierdută a omului cu el însuși. Și apoi, fiindcă primul dorea să-și exercite presiunea printr-o dezlănțuire pătimașă și necontrolată, iar cel de al doilea încerca să captiveze printr-o disciplină a corpului, eucerită prin exerciții și menținută prin antrenament. Dar oricît de marcate ar fi deosebiri între cele două ansambluri (după opinia mea distincțiile fiind mai curînd de tehnică decît de obiectiv), Julien Beck, spunînd că spectacolele sale caută „să accentueze caracterul sacru al vieții, să lărgească mult cîmpul conștiinței și să distrugă zidurile și barierele”, se întîlnește cu Grotovski care declară

că a sperat ca prin spectacolele sale „să abandoneze tot ceea ce ne apără, să renunțe la tot ce ne acoperă, să combată tot ce ne ascunde”, întrucât „creația e un act al sincerității umane”.

Indiferent însă de separațiile sau apropierile dintre „Living” și „Laborator”, celor două echipe le-a fost dat să trăiască o dublă înfrângere : nu numai că au constat eșecul tentativelor lor de a înfăptui prin mijlocirea unor ceremonii provocatoare, a unor ritualuri, fuziunea actorului cu a spectatorului (și aceasta printre altele fiindcă ceea ce-i numai teatru ucide teatrul), dar au fost siliți să ia act de modul cum programul lor artistic a fost utilizat în scopuri contrarii lui însuși. În adevăr, nuditatea a facilitat terenul obscenității și a fost tîrită de valul general de opere pornografice devenind o marfă. Beck și Grotowski care năzuiau să inițieze, fiecare cu alte mijloace, o artă unde totul să fie simțit de public direct, pînă la rădăcina de nervi și de sânge a dramei, și unul și altul militînd contra conveniențelor scenei, pentru o sinceritate fără impudoare, s-au văzut puși față în față cu o serie de subproduse artistice, destinate excitării și intrate pe scenă prin poarta deschisă de experiențele lor. Dacă Georges Bataille are dreptate cînd definește erotismul ca punctul unde inima e absentă, aceste spectacole erau erotice. Dar numai în acest sens, întrucît nu doar inima era absentă, dar și talentul, dar și dorința de a spune realmente ceva. Nimic din ceea ce pentru o conștiință contemporană este acut și esențial nu intra în cuprinsul lor, aflat foarte departe de neliniștile și căutările timpului nostru. Oricum ar fi fost însă ele, se adeverea versul lui Mallarmé „carnea e tristă”... Zadarnic se prefăceau unele dintre aceste re-

prezentării a convoca marile întrebări ale existenței printre nuduri ; de prisos încercau cîteodată să dea imaginilor scabroase aparența unei concepții (universul prezentat, de pildă, ca un imens lagăr de represiune, unde pînă și raportul erotic este cel dintre călău și victimă) ; inuțil se revendicau de la aspirația de a întretine cu realul, cu visul, cu vocabularul, cu gesturile, raporturi de nevinovăție și puritate ; zadarnic obțineau cîte un premiu contestabil într-un palmares iute uitat. Ele nu pătrundeau nicidecum în sfera artei. Obscene ca un bordel, și lungi ca o căsnicie ratată, ele aveau să sfîrșească prin a se legitima ; nu erau altceva decît o marfă vîndută drept o obsesie autentică, erau un surogat de la cap la coadă, chiar și un surogat de erotism. Erau impostură și trișare. Atunci a devenit perfect limpede că aceste spectacole nu însemnau nicidecum o ofensă adusă prejudecăților și confortului intelectual (cum se întîmplase cîndva cu *Florile răului* și cu *Madame Bovary* ori cu *Ulysse* cel acuzat de procuror de a fi atît de lubric și atît de ignobil, încît numai citirea unor pasagii ar jigni curtea de judecată), ci pur și simplu o neguțătorie. O neguțătorie care pretindea că aprofundează problemele de la centură în jos, și trăia de fapt din absența oricărei probleme. O neguțătorie care susținea că se ridică împotriva ipocriziilor și cenzurilor pseudo-morale, dar reducea una din cele mai complexe, mai tîrănice și mai secrete chemări ale omului (niciodată numai bucurie a corpului), sursă de exaltare și de suferință, la o sumară ațîțire a unor priviri concupiscente. Și era astfel încă un mod al producătorilor cu urechea ciulită la cererile pieții, de a frustra individualitatea de o reală cunoaștere a naturii ei.

