

**Correspondență  
din Paris  
de la  
GEORGES SCHLOCKER**

*Théâtre  
de l'Epée de Bois*

**ARRABAL**

# „ȘI VOR PUNE FLORILOR CĂTUȘE“

După propriile sale cuvinte, Arrabal tinde să aducă în scenă un teatru al panicii. Un teatru care presupune groaza și pofta instinctuală drept forțe motrice ale întâmplărilor. Noaptea sufletului, cu toate viziunile unui coșmar, urmează să devină experiență de viață colectivă pentru spectator. Este așadar, o consecință logică, faptul că ultima sa piesă, cu care a fost deschisă stagiunea teatrală pariziană, lasă pe spectatori să fie conduși unul câte unul, de mină, în sala afundată în beznă, a teatrului „de l'Epée de Bois”. Tinerii actori iau de mină pe cel îngrozit de urletele și țipetele unui invizibil cor extatic și îi șoptesc: veți trăi ultimul sfert de oră al vieții dumneavoastră; după care îl conduc la locul, mai bine zis la punctul lui, licărind verde-palid în întuneric. *Et ils passeront des menottes aux fleurs* (Și vor pune florilor cătușe) și-a intitulat Arrabal piesa lui de groază și blestem, care demarează în clar-obscur, după un sfert de oră de la această pătrundere în cercul cel negru de inițiere.

Ne aflăm într-o sală dreptunghiulară, tapisată în negru. Deasupra capetelor noastre sînt montate reflectoarele, care-și proiectează lumina cînd asupra unui colț, cînd asupra altui colț al patruleterului. Spectacolul se desfășoară în cerc, în mijlocul publicului. Noi spectatorii nu ședem pe scaune, ci pe niște mobile cuburi de lemn, cu care a fost pardosită podeaua, cu alte cuvinte, pe un fel de grupuri de taburete strînse în unități de spectatori, de cîte o duzină sau cel mult douăzeci. Ne uităm la ce ni se înfățișează dar sîntem și noi vizați de acțiunea ce se roțește în juru-ne. Deopotrivă cu cei patru

bărbați în veșminte de pușcăriași, sîntem și noi închiși în închisoarea lui Franco. O străveche zidire a unei temnițe, ticsite cu deținuți. Ideile fixe, obscene sau brutale, toate acele fantasmе biciuite, a căror furie și ale căror convulsii se reflectă pe pereți și se întorc asupra noastră, izvorăsc parcă din propria noastră dorință de libertate, întăritată de îndelungi ani de detenție, în clipele cînd ne părăsea teama de a fi uciși.

Arrabal izbutește pentru prima dată să-și frîneze obsesiile cu totul personale și să nu le mai lase a se învîrți în gol; dimpotrivă, de data asta le ancorează în dependența unui destin concret, suprapersonal. Acțiunea se desfășoară în Spania, spaniolă este și nemărginita cruzime cu care este orbit și castrat fărniciul preot de închisoare, ca și sălbăteca blasfemie a unui Hristos negru, cu coroana de spini pe cap, care îi restituie mutilatului slujitor al credinței lumina ochilor și atributele sexului. Dar punctul de plecare este experiența încarcerării. Precum ne amintim, Arrabal a trăit-o în urmă cu doi ani, cînd cu ocazia unei vizite în Spania a fost învinuit de difamare a patriei, și n-a fost eliberat decît mulțumită protestelor din toată lumea. Acel șoc încercat atunci, el îl transpune astăzi pe scenă, în violent scabroase viziuni, dar cu foarte precisă adresă politică. Este evocată pe scurt asasinarea lui Garcia Lorca; de la Lorca e luat și versul din titlu. Florile încătușate sînt cei pe nedrept puși în obezi, cei torturați în noaptea celei. Fîrste, alături se află femeia, acest blestemat obiect al plăcerii și totodată imboldul ei. În închisoare însă ea este aceea care îi

aștă pe călăi : „lovți-i mai tare !”. Arrabal face să știnească în văzul lumii traumatismul ce-l stăpânește din ziua în care mama lui l-a trădat pe tatăl său ucigașilor franchiști.

Mai este conjurat și un alt caz concret al cruzimii lui Franco : executarea frunțașului sindical Guimiau. Nici un protest, de-ar veni el de la papă sau de la președintele Americii, nu poate îndupleca furia asasină a acestui stăpînitor.

În aceste pasaje, lumea coșmarurilor aștate la culme ne apare ca o ciupercă otrăvitoare, distrugătoare a umanității, care crește din solul jilav al desperării celor întemnițați. Acolo unde omul este supus unor asemenea torturi, demonul din el nu e în stare de altceva, decît să se întrupeze în imagini ale unor sîni gôii și ale unor pintece avide, încît acești avortoni ai fanteziei sălbăticită să caricheze în chip inuman înseși victimele.

Arrabal vrea să șocheze. Unei lumi care îl înjosește zilnic în modul cel mai crunt, Arrabal nu-i poate răspunde, din spirit de autoconservare, decît pălmuind-o. Palme sînt toate obscenitățile și blestemele. Niciodată n-a mers încă atît de departe ca acum, cînd a încercat să fie și regizorul propriului său text.

De la o vreme încoace apariția neînveșmîntată a actorilor face parte din teatrul modern. Din acest punct de vedere Parisul a fost mult mai puțin „avansat” decît Londra sau New-York-ul. Arrabal ajută de data aceasta teatrul parizian să recupereze decalajul. El oferă drept spectacol pînă și actul urinării ; orice act, în măsură să pleznească în față bunul-gust convențional, îi pare un mijloc binevenit pentru a dezvălui inumanitatea într-un teatru al transi. Fără îndoială, atari mijloace extreme diluează mai degrabă impresiile, nu le intensifică. Fără îndoială de asemenea, că Arrabal nu este regizorul ideal pentru febrilele sale viziuni. Spectatorul își amintește continuu soluțiile lui Victor Garcia pentru acel exemplar *Gimitir de mașini*, în care ritualul, blasfemia și implorarea unei umanități mai pure fuseseră realizate scenic mult mai convingător. „Comunitatea teatrală” (acesta este numele trupei) „joacă” : cu actori tineri, bineînțeles, care abia de și-au învățat meseria, și înainte de toate, rostirea. Regizorul ar fi trebuit să-i grupeze cu o mîină mai sigură, să le înlesnească exprimarea. Acest teatru al panicii suferă de stîngăcie scenică, uneori chiar de diletantism actoricesc. Ceea ce diminuează forța sa de convingere. Păcat, căci de data aceasta, în ciuda atîtor grosolanii, el avea șansa de a convinge mai mult decît altă dată.

## ACTORI CELEBRI IN MARI ROLURI



*David Garrick (1717—1779) în Macbeth. (După un desen de Parkinson)*



*Alt Macbeth : Kean (1787—1833)*

Cine nu e lipsit de un anumit simț pentru grandoare istorică, își poate lesne oferi luxul unui mic fior de plăcută spaimă, gândindu-se la personajele ilustre al căror destin artistic e legat de trecutul orașului Weimar și al teatrului său. Astfel, venerația pentru grava Clio adaugă ceva la admirația pentru cele două surori contrastante, Thalia și Melpomene, cărora le împrumută din vestimentele ei cu falduri, fără a o uita nici pe Euterpe, căci la fel ca azi, același templu al muzelor — ca să rămănim în ton — adăpostea spectacolele de teatru și pe cele muzicale pe vremea cînd domnul ministru și consilier intim Goethe se ocupa și de direcția teatrului, conferindu-i prin creația sa dramatică și prin cele de maturitate ale lui Schiller rang de înțietate în Germania; iar după dispariția de pe scena istoriei a marilor clasici, pe atunci avangardă a spiritului, activitatea de dirijor al lui Liszt, care aici îl impune pentru prima oară pe Wagner, apoi a lui Richard Strauss, mențin, în pofida eclipselor trecătoare, strălucirea acestui centru artistic despre care cu greu s-ar putea spune prin urmare că ar fi un teatru de provincie între altele. În fața gloriei trecute — moștenire cu pondere, deci și împovăraătoare, căci „noblesse oblige” — și în fața spiritului și tendințelor prezente, spectacolele date în România de ansamblul cu tradiții atît de prestigioase a stîrnit legitime așteptări.

Ne-am bucurat că teatrul de la Weimar ne-a înfățișat un spectacol pe care de mult nu l-am mai văzut pe scenele noastre: *Visul unei nopți de vară*. Shakespeare, mină inepuizabilă de poezie și de adevăr, lume de abisuri, locuită de monștri, și de culmi inundate de lumina gîngășiei, a fost, decînd există, și va rămîne în mod previzibil, pînă-n vremuri imprevizibile o piatră de încercare pentru actori. Pentru o trupă care dorește să dea măsura capacității sale de a opera, ca sub puterea unei baghete magice, acea transformare a spațiului unde se desfășoară jocul, într-un teren de vrajă, unde, sub ochii spectatorilor, se petrece ceva de o intensă realitate secundă, care, dacă are față de prima (cea a vieții) o existență fantasmagorică, mai are și una în plus, concentrată, încărcată de sensuri și semnificații. A înfrunta încercarea e un act de curaj.

În regia lui Fritz Bennewitz se distinge un efort susținut de a îmbina elemente originare ale spectacolului shakespearean, (mă gîndesc în speță la caracterul frust, uneori simbolic al decorului, adus odinioară pe scenă de actori, aici redat prin micile modificări și repetări realizate prin simpla întoarcere a turnantei, tocmai aceea convenție de spațiu și



*La Sibiu: „Ulciorul sfărîmat“ de Heinrich von Kleist*

## SPECTACOLE

decor parodiată prin „omul-zid”, „omul-clar-de-lună” din piesa meseriașilor din piesă) cu elemente de tehnică și expresie moderne. În acest sens, concepția regizorului Bennewitz e marcată indelebil de spiritul lui Brecht și la antipodul interpretării lui Reinhardt (care ni s-a păstrat cel puțin în creația sa cinematografică, nemodificată în esență de mijloacele diferite ale plămuirii filmice). Acolo totul era învăluit în ceturi plutitoare, în care imaginile se perindau ca niște apariții în lumina difuză și dătătoare de halucinații a lunii, în noaptea de vară; zîne și spiriduși, vrăji și confuzii apar atunci ca acea „țesătură din care sînt făcute visurile”, invenții ale fanteziei. În interpretarea realistă a fantasmagoricului — cum se întîmplă în spectacolul weimarian — fantasticul ia o înfățișare tangibilă, concretă, consistentă. Mărturisim o anumită perplexitate în fața reducerii feeriei la acel minim fără de care textul ar fi fost modificat, aproape exilarea ei, în fond eliminarea visului din vis, dar este cert că această concepție, în esență discutabilă, a fost pusă în practică cu o rară con-



La București: „Aula” de Hermann Kant

# WEIMARIENE

secvență, vădind o orientare bine definită, potrivnică celei romantice. Același lucru îl vedește acompaniamentul muzical: fluidității romanticului Mendelssohn-Bartholdy, identificată prin forța obișnuinței cu însuși textul, i-a fost preferată într-o execuție exemplară, claritatea cristalină cu care Purcell a comentat feeria lui Shakespeare, în spiritul secolului al XVII-lea, al clasicității incipiente.

Al doilea spectacol dat de Teatrul de la Weimar, în acest turneu, e o remarcabilă realizare, care excelează printr-o unitate de stil ieșită din imbinarea fericită a concepției regizorale (Ekkehard Kiesewetter) apropiată textului, cu o interpretare actoricească impecabilă, susținută cu brio. Cine cunoaște interesantul roman al lui Hermann Kant: „Die Aula”, în care se dezbat, curajos și cu umor, o seamă de probleme ale construirii socialismului, în Germania democrată, în special ale formării unei intelectualității ieșite din rândurile muncitorimii și țărănimii, e tentat să se îndoiască de reușita unei dramatizări, gândindu-se nu numai la complexitatea temei

a cărții, la împletirea dintre problemele timpului și cele personale — general umane ale protagoniștilor, dar mai ales la dificultatea transpunerii întregii țesături românești pe care autorul a alcătuit-o cu mijloacele prozei moderne. Pus în situația de a înfățișa într-un discurs istoria și rolul universității pentru muncitori și țărani, protagonistul Robert Iswall, fost student al acestei universități, își rememorează treptat momentele trăite, evocă scene diverse, le retrăiește, și în lumina prezentului i se clarifică mai bine atitudinile, faptele, conflictele, greutățile și realizările colegilor săi. Dar tocmai această rememorare, aparent întâmplătoare, avînd în realitate stringența dată de un fir conducător, care nu se prezintă într-o înlănțuire identică cu cea strict cronologică, ci în „momente” caracteristice, oferă un material propice teatrului epic ale cărui principii își găsesc o aplicare firească și binevenită în versiunea pentru scenă ce ni s-a prezentat (realizată de Teatrul de Stat din Halle). Unele simplificări necesare ale textului au fost operate judicios, într-un fel care satisface nu numai cerințele formei dramatice, dar și pe cele ale dramatismului interior al acțiunii, se dă astfel mai mult relief concluziilor menite să se desprindă din întregul text și anume că străduințele comune au dat rezultate apreciable, aspectele pozitive ale procesului de formare descris și ale ascensiunii în societate a acestor tineri din popor ce formează azi noile cadre intelectuale și de conducere, sînt pe departe precumpănitoare față de greutățile și neajunsurile învinse. Fără acestea însă toată povestea lor ar fi de o simplitate lineară, lipsită de dramatism și mai ales de episoadele redute cu umorul, spiritul și verva, proprii atît autorului cît și reprezentației. În aceste calități rezidă farmecul textului a cărui substanță etică și politică e servită de hazul invenției verbale, la rîndul ei pusă în valoare de dicțiunea desăvîrșită și de jocul plin de temperament, dar sobru al actorilor, atît Robert Iswall, protagonist și comentator (Wolfgang Holz) și colegii săi (roluri jucate cu strălucire de Hasso Billerbeck, Jürgen Zartmann, Wolf-Dietrich Voigt, Sabine Lorenz și Gudrun Volkmar) cît și personajele episodice (Secretarul raional: Dietrich Mechow, Profesorul Noth: Ekkehard Kiesewetter, Doctorul: Roland Richter etc) sînt întruchipări convingătoare și atrăgătoare, într-un spectacol de calitate excelînd prin caracterul lui unitar, datorat în mare măsură unei egale atenții acordate și rolurilor secundare, exigenței de desăvîrșire în detalii.

Mariana Sora