

# ÎN TRE CRUZIME ȘI TANDREȚE

Ceea ce îl individualizează pe Fernand Arrabal în peisajul destul de aglomerat și de accidentat al teatrului absurdului este — potrivit lui Martin Esslin, istoric ilustru al mișcării — infantilismul personajelor sale, traducibil în ingenuitatea cu care fac acestea binele și răul, dar și în incapacitatea lor de a înțelege lumea și de a se adapta; nu mai puțin, în limbajul frust, de o simplitate aproape primitivă uneori, de o poezie stranie, neașteptată și tulburătoare alteori. Deși observația datează din 1961 (anul apariției volumului *Teatrul absurdului*), ea se potrivește într-o măsură și acestei piese, scrisă la sfârșitul anilor '60 și inspirată, pretextual cel puțin, de cuvintele primului pămîntean ce a pășit pe Lună: «un pas mic pentru om, un pas uriaș pentru omenire!». Care omenire? Întreabă însă Arrabal. Aceea acceptînd cu seninătate ca în închisorile din Spania franchistă să zacă, de ani și ani, membri ai ei, vinovați doar pentru a fi luptat, în războiul civil, de partea înfrînților? Sau, poate, aceea dindărătul zidurilor și grătilor, redusă la o animalitate cufundată în promiscuitatea trebuințelor fiziologice, dar neabsolvită de osînda teribilă de a visa, de a-și aminti, de a spera?... Întrebările acestea sînt puse cu o violență și cu un patetism deloc obișnuite pentru tipul de discurs (rece, antisentimental, intelectualist) pe care l-a acreditat teatrul absurdului în forma lui «clasică»; o violență și un patetism ce ne amintesc, în schimb, că Arrabal, deși trăind de mulți ani în Franța și scriind numai în franceză, descinde — spiritual, cultural — din Calderon, și din Goya, și din Garcia Lorca... Cel din urmă se vadește îndeosebi o prezență obsesivă pentru dramaturgul hispano-francez: destinul său exemplar și tragic este evocat direct în piesă, al cărei titlu reproduce, de altfel, un vers al poetului. Desigur, analizat «la rece», textului i se pot găsi felurite slăbiciuni, dintre care cea mai gravă ar fi aceea că, astăzi, riscă să apară depășit ca formulă literară: fragmentarea poveștii, ținînd parcă să contrazică într-adins logica «vulgară» a spectatorului obișnuit, intercalarea brutală de episoade rememorate, visate sau imaginare, limbajul cînd excesiv de crud, cînd supraîncărcat de metafore — toate acestea au, pentru epoca noastră post-modernistă și blazată (caracteristici la a căror instalare teatrul absurdului a contribuit, de altminteri, hotărîtor), aerul unui *déjà vu* nu nostalgic, ci iritant. Din multe puncte de vedere, montarea piesei astăzi, aici, putea însemna o aventură sfîrșită într-un naufragiu.

Faptul că arca spectacolului atinge, în final, Ararat-ul i se datorează exclusiv regizorului Alexander Hausvater și impecabilei echipe cu care a lucrat: scenografia Constantin Ciobotariu și Viorica Petrovici, compozitorul Mircea Octavian și, mai

ales, întreaga distribuție care, prin performanța colectivă (alcătuită din mici și mari performanțe individuale), a confirmat impresia că Teatrul Odeon este, în actuala stagiune, cel mai interesant teatru din București și, după toate semnele, din țară. Drumul n-a fost ușor. După îndelungate și extenuante repetiții, actorii au (re)învățat că teatrul înseamnă și trăire, și prezentare, că el cere și spontaneitate, și antrenament, că a fi actor înseamnă a fi, în același timp, tu însuși și altul; și ne-au (re)amintit că teatrul e metaforă, dar metaforă a vieții, că viața e odioasă și minunată pentru că așa o facem noi și că fiecare dintre noi e în același timp el însuși și altul. Cel bun și Cel rău în una și aceeași ființă. În spectacol toți interpreții personajelor «pozitive» au de jucat și cite un rol «negativ», fie și numai în vreuna dintre proiecțiile lor imaginare sau onirice. De altfel, totul stă sub semnul ambiguității: cușca-colivie îi separă pe cei patru deținuți de lume dar îi și apără de ea, arena (de circ și de coridă totodată)

adăpostește derizorii parade ale vanității sociale dar și senzualitate sublim animalică, marele jilț servește de tron lui Dumnezeu dar și Satanei spre a deveni, în final, instrument de tortură și ucidere, zidul ce-i stă în față, în partea opusă a spațiului de joc, e fundalul unor altoreliefuri ce compun, din trupuri omenestii, scene de cruzime dusă pînă la tandrețe. Sau invers... Acest «sau invers» este, poate, concluzia cea mai alarmantă și, ciudat, cea mai reconfortantă cu care plecăm (plecîndu-ne, la propriu, capul în timp ce străbatem tunelul ce ne duce spre ieșire) de la spectacolul lui Hausvater: absurdul și dialectica Bine-Rău, pare a ne spune regizorul (care i-a adaptat pentru scenă pe Kafka și pe Dostoievski), sînt inerente naturii omului și, în consecință, oricărei structuri născute de el; rostul teatrului este acela ca, înfățișîndu-ni-le, să ne «stîrneasce mila și groaza»; nu însă și acela de a ne purifica de «aceste patimi». Asta trebuie s-o facem noi. Pe vremea lui Aristotel exista doar tragedia, nu și absurdul.

## O CHEIE FALSĂ

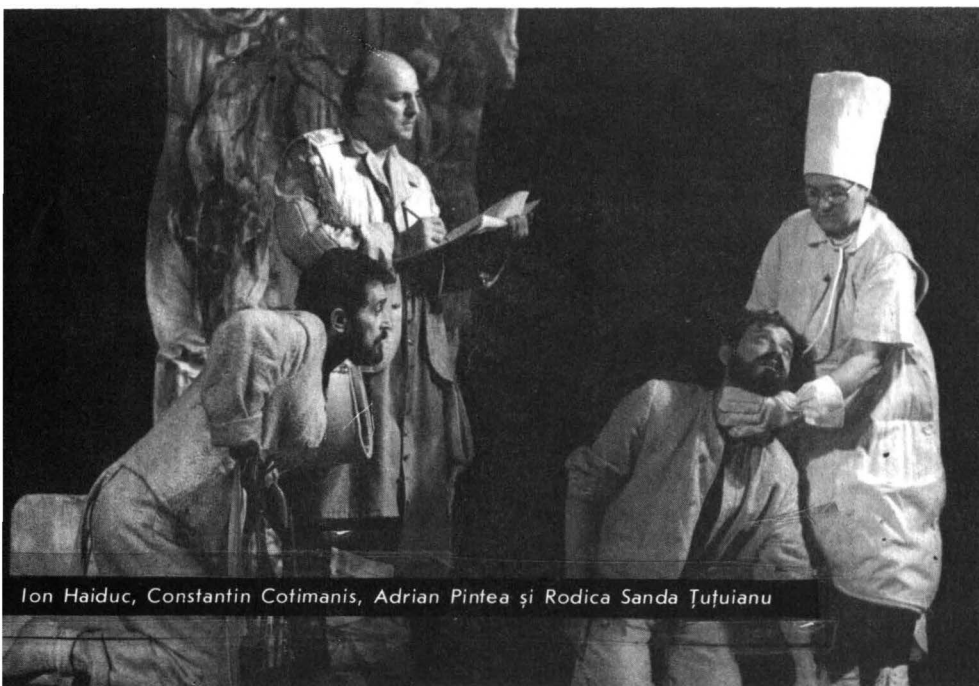
**TRANSFER DE PERSONALITATE** de Dumitru Solomon • **TEATRUL «NOT-TARA»** • Data premierei: 13 decembrie 1991 • Regia: Mircea Cornișteanu • Decorul: V. Penișoară Stegaru • Costumele: Adriana Grand • Distribuția: Adrian Pinte (Pavlice), Con-

stanfin Cotimanis (Comisarul), Ion Haiduc (Cellicka), Petrică Popa (Judecătorul), Catrinel Dumitrescu (Logodnica), Anda Caropol (Menajera), Valeriu Arnăutu (Subcomisarul), Rodica Sanda Țuțuianu (Doctorița), Sorin Cocîș (Polițist I), Bogdan Vodă (Polițist II).

Fundamental aceleași sînt elementele ce definesc condiția umană în viziunea lui Dumitru Solomon, viziune marcată net, încă de la începuturile dramaturgice ale autorului, de o percepție acută a ilogicului, deci a absurdului ce ne agresează și pe care îl alimentăm cotidian. Din acest punct de vedere, *Transfer de personalitate* (piesă frecvent jucată de doi ani încoace fiindcă, dincolo de valoarea literară, pare a oferi «avantajul» unor mai mult sau mai puțin subtile racorduri scenice la realitatea politică) descinde în linie dreaptă din remarcabilele «schife dramatice» publicate de scriitor la mijlocul anilor '60 și care, dacă ar fi fost mai bine cunoscute la vremea respectivă, i-ar fi adus pe drept lui D. Solomon notorietatea internațională a unui Mrozek, de pildă. În plus, în acest text — inspirat anecdotoc din proza lui Jaroslav Hasek — răsună, formulată răs-picat, o constatare mai difuz prezentă în problematica altor piese ale dramaturgului: imposibilitatea omului de a alege; mai exact, de a alege corect. «Corect» în raport cu ce? Cu propria lui șansă de a fi fericit sau, măcar, liber. Dilema aceasta,

al cărei izvor e voința destinului, ne-o spune Aristotel, este esența tragediei. Dar o dilemă al cărei izvor e absurdul mai poate naște tragedie? Ori unicul ei rod e farsa grotescă? Iată posibile întrebări cărora creatorii de spectacol sînt implicit invitați a le răspunde prin această piesă ce-și poartă în sine, paradoxal, dușmanul: limpiditatea și eleganța clasică a scriiturii, pe de o parte, umorul mereu prezent, pe de altă parte, par să invite la «lecturi» ușoare, în genere agreabile dar lipsite de adîncime.

Dorința de a evita un asemenea risc l-a dus — presupun (și sper) — pe regizorul Mircea Cornișteanu la utilizarea în spectacol a unei chei false (despre care e vorba și în text, de altminteri). Prin detalii de recuzită și costum (talentata Adriana Grand s-a aflat de astă dată într-o evidentă pană de inspirație), acțiunea este (de)plasată într-un stabiliment incert, amestec de închisoare și spital psihiatric. Într-o asemenea lume anormală, povestea de un absurd terifiant a unui om ce-și vede negată identitatea printr-o în-lănțuire de coincidențe stupide sună redundant și neverosimil — ceea ce înseamnă



Ion Haiduc, Constantin Cotimanis, Adrian Pintea și Rodica Sanda Țuțuianu

nă cu totul altceva decât absurd. Falsă în raport cu textul, «cheia» se arată falsă și în raport cu stilul obișnuit al mizanscenelor lui Cornișteanu, stil realist și discret poetic, ce a produs opere scenice precum **Acești îngeri triști** sau **Unchiul Vanea**. Din păcate, «deșeurile» ale realismului (absolut nepoetic...) apar și aici, în unele inutile și adânc înfrustătoare vulgarități de gest, atitudine ori chiar adaos la replici (!). Nu-i mai puțin adevărat că montarea, concepută inițial pentru sala mică a Teatrului «Nottara», a trebuit să fie mutată, peste noapte, cum se zice, în sala mare, ceea ce a făcut, de pildă, ca din decorul lui Viorel Penișoară-Stegaru să nu se mai păstreze, practic, decât o unică «piesă» — decorativă și amuzantă în sine, dar numai atât. Dincolo însă de aceste accidente mai degrabă tehnice, spectacolul rămîne o nereușită; se salvează din el, parțial, monologul lui Pavlicek (Adrian Pintea — dezinvolt dar și «neimplicat», iar la premieră abia audibil), scena finală Pavlicek — Cetlicka (Ion Haiduc — agil și «pitoresc») și, luate ca atare, cîteva observații exacte și sardonice privind ticurile profesionale și de mentalitate ale anchetatorilor (Constantin Cotimanis — excelsiv).

ALICE GEORGESCU

## EXERCIȚIU DE RIGOARE STILISTICĂ

**EXILAȚII** de James Joyce. Traducere de Frida Papadache • **TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI** • Data premierei: 15 octombrie 1991 • Regia: Ivan Helmer • Scenografia: Viorica Petrovici • Distribuția: Traian Stănescu [Richard Rowan], Tamara Crețulescu [Bertha], George Marian Păun, Ștefan Zara [Archie], Adrian Pintea [Robert Hand], Eugenia Maci [Beatrice Justice], Catifa Ispas [Brigid].

Printre surprizele și curiozitățile pe care ni le oferă — cu programatică generozitate — stagiunea '91—'92 a Naționalului bucureștean, aflat acum în cel de al doilea an al directoratului lui Andrei Șerban, înregistrăm și această «recuperatorie» premieră pe țară a piesei *Exilații* de James Joyce. Scrisă între 1914 și 1916, reprezentată la Londra în 1925, iar la București în 1991, autobiografică și în același timp simbolică piesă e într-atît de joyce-iană, încît ar fi la fel de greu să-i conteste cineva «utilitatea culturală» în repertoriu, pe cît ar fi să-i susțină oportunitatea reală, din punct de vedere strict teatral. Cum nu e singura piesă — și singurul autor — care se află într-o atare situație de echidistanță, e posibil ca publicul să-și vadă mai departe de-ale lui, iar teatrul de-ale sale, înfîlnirea nefiind în astfel de cazuri obligatorie. Bine că teatrul își poate încă permite s-o propună, măcar în propriul său beneficiu profesional, ca exercițiu de rigoare stilistică, mai puțin solicitant în schimb ca spectacol. Ce-l va fi determinat totuși pe atît de scrupulosul regizor Ivan

Helmer să se oprească la această piesă și nu la alta e mai greu de dedus din spectacol. Cu atît mai mult cu cît fraza lui Joyce, reproducă cu litere de-o șchioapă în programul de sală — «Este periculos să-ți părăsești țara, dar și mai periculos este să te întorci, fiindcă, dacă vor putea, compatrioții tăi îți vor înfige un cuțit în inimă» — nu funcționează ca o cheie a

spectacolului, ce l-ar fi putut structura pe o astfel de dimensiune semantică. Dintre nenumăratele modalități de lectură a textului, regizorul pare s-o fi ales pe cea mai «cinstită», pe cea mai puțin sofisticată, lăsînd țesătura simbolurilor pe seama exegeților operei lui Joyce, pentru a pune în scenă chiar drama psihologică a personajelor, radiografiată de propria lor lu-



Traian Stănescu și Adrian Pintea