

Un fel de post-absurd

Plăcerea de a nu înțelege

Frivolitatea titlului* maschează ambiția autoarei de a găsi o formulă scenică expresivă pentru viziunea ei cosmică și istorică, în care interferența conexiunilor determină saltul din imperiul necesității în cel al libertății, căderea din Eden într-o realitate temporală și drumul înapoi. Spațiul tuturor acestor mișcări este cel care desparte regnul feminin, vital chiar și în manifestările sale mai respingătoare, de regnul masculin, bătrân fără a fi înțelept.

În Camera de Treburi, unde începe piesa, se află toate ipostazele feminității, reduse la o singură dominantă, ca în piesele medievale: femeia care se dedică reproducerii, cea care adună bunuri, egoista care domină prin scâncete, fata care gătește în ritmul poeziilor și cea mai misterioasă dintre ele, femeia care adună scame, susținând că „...există o ordine în lume care nu trebuie murdărită, îngropată în amănunte, o ordine pe care dacă o păstrezi nu poți pierde nimic, nu-ți lipsește nimic”. Legate la tuburi de oxigen, aceste reprezentări își așteaptă

rândul la Sala de Audiențe unde „se găsește o femeie înaltă, cu păr lung, frumos”. Singurătatea și aceste calități îi dau atât superioritatea înțelegerii cât și siguranța de a îndrepta lumea prin forța cuvântului. Eșuează în cazul femeii egoiste și al celei strângătoare, dar izbutește să polarizeze monologurile celorlalte în jurul misterului Facerii, al nașterii. Paradoxal, nu femeia care doar clocește este binecuvântată, produsul ei (când nu este un monstru) este un ou în care se află un alt ou ș.a.m.d. Fata care face prăjituri este dotată cu privilegiul iubirii și al nașterii, al poeziei tufelor de caprifoi și al împăcării cu lumea bărbaților: în tăcere, bătrâneii, până acum dacă nu ostili, atunci străini, aduc câte o sticlă cu lapte la cuibul noului-născut.

Idila este întreruptă de apariția unor paznici, îmbrăcați în uniforme antitero, comunicând prin aparate de emisie-recepție. Ultima parte a acestei complicate piese într-un act o reprezintă lupta împotriva acestor fantome ale trecutului, luptă la care se alătură și femeia egoistă și cea strângătoare, reînviată pentru nevoile cauzei. Singurul spațiu al fericirii autonome este cel al cuibului unde se află nou-născutul. Razele lui dau putere tuturor și femeile se salvează printr-un balon, care le scoate din raza de acțiune a răului masculin, mecanic. (Nu e clar dacă „paznicii” sunt roboți sau ființe.)

Gradul înalt de generalitate la care țintește piesa, ambiția universalității par a fi tot atâtea piedici în calea definirii unui conflict dramatic. La un moment dat, unul dintre personajele piesei, Femeia care clocește, spune: „Începe să-mi placă să nu înțeleg chiar totul”. Este evident că autoarea dorește să trezească această plăcere și în rândul spectatorilor. Dacă se va găsi un regizor sau o regizoare cu capricii similare s-ar putea ca scena să confirme premiul Concursului UNITER pentru piesa anului 1996.

MAGDALENA BOIANGIU

Am primit (cam demultisor, recunosc) la redacție placheta* conținând nici mai mult, nici mai puțin decât „trei piese pentru altă lume”, compuse de o debutantă în dramaturgie. Autoarea se numește Gabriela Panțel, este secretar literar la Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu și are în pregătire o teză de doctorat despre teatrul absurdului. Această din urmă împrejurare explică, desigur, și genul proximal al celor trei texte. Ori, cel puțin, intenția stilistică aflată la originea elaborării lor. Stau însă și mă întreb: mai poate astăzi cineva să afirme că scrie, în mod deliberat, teatru absurd? Și dacă totuși o face, mai poate spera să zguduie conștiința și gustul public? Mă tem că nu.

Ca fenomen literar-teatral încheiat, dramaturgia absurdului a fost generată de realitatea socială și culturală a unui timp și spațiu precis delimitate: Occidentul european al anilor '50-'60. Era, după năpastele și nesiguranța războiului și ale deceniului imediat postbelic, o epocă de bunăstare și stabilitate, căreia câteva personalități artistice lucide sau/și doritoare de glorie obținută prin frondă (ipostazele nu sunt neapărat incompatibile) au vrut să-i dezvăluie vidul spiritual ce începea să se caște sub poajghița opulenței, lustruită cu dolarii Planului Marshall. Au vrut și au reușit – deși, inițial, strigătul lor de alarmă a fost perceput mai mult ca o năzbâtie impertinentă care, cum se întâmplă, i-a iritat pe unii și i-a entuziasmat pe alții. Treptat, operele lor (și viziunea ce le întemeia) au căpătat dreptul de cetățenie și, apoi, chiar dreptul de întâietate asupra oricărui alt tip de poetică sau de formă de expresie. O dată însă cu apariția primelor semne de criză și, mai pe urmă, a crizei propriu-zise (economice, în primul rând), literatura absurdului – ca manifestare, repet, coerentă și unitară – a intrat și ea în declin. Nu a fost o moarte subită, ci mai degrabă o dezintegrare prin explozie, căci, precum în povestea lui Andersen, cioburi din „oglindea” absurdului s-au răspândind pretutindeni în lume, modificând, fie și parțial, optica ochilor în care au intrat. Chiar dacă acești ochi contemplant o realitate întrucâtva diferită de aceea care născuse oglinda. În regimurile totalitare, de pildă, unde domnea de



* Olga Delia Mateescu, „Capricii”, Editura Uniter, București, 1997.

* Gabriela Panțel, „Grand Hotel”, Editura Hermann, Sibiu, 1996.



asemenea stabilitatea, fie ea și de semn negativ și întreținută artificial, absurdul a fost, în același timp, o formă de protest (voalat) și o tactică de evaziune – ambele, resimțite ca atare de către public.

Astăzi însă acele regimuri au dispărut; din Europa, cel puțin. Și, simultan, au început să se stingă ecorile absurdului și în dramaturgia țărilor respective. În plină instabilitate generalizată, teatrul absurdului e o tautologie.

Am făcut acest lung (și totuși fatalmente simplificator) excurs pentru a-i da de înțeles autoarei –

care, ca debutantă nu lipsită de calitate, trebuie tratată cu blândețe – că drumul pe care a apucat-o este, cred, închis. Nu în totalitate însă pentru că, de fapt, Gabriela Panțel nu scrie piese absurde, ci, mai curând, un fel de comedii „negre” (supratema lor comună ar fi Timpul și Moartea ca realități subiective și reversibile), aflate, în mod oarecum deconcertant, la intersecția dintre farsa macabră, fabula moralizatoare și scheciul televiziv de divertisment. Totul, sub zodia dublă Mazilu-Băieșu. Iată câteva replici extrase din piesa ce dă titlul volumului **Grand Hotel sau Faptul divers**, cea mai împlinită (poate, și fiindcă e cea mai „maziliană”): „Mă scuzați că vă întrerup din activitatea diurnă, dar trebuie să merg la tratament”; „Nu vreau să fiu indiscret și să vă întreb câte clase

aveți, dar, în urma conversației, pot afirma, fără riscul de a greși, că dumneavoastră ați putea ocupa și o funcție de natură intelectuală”; „Mi-e milă de umanitate, că văd cum se duce de răpă, dar nu mă pot sacrifica pe mine pentru un ideal derizoriu”. Și suntem abia la a patra pagină din text... Constatările sunt valabile, în proporții diferite ale amestecului pomenit, și pentru celelalte două piese, **Țara arde și baba se... adică seeeeeee... și Cădere lină**. Toate cele trei piese au totuși – urmare, probabil, a „specificului muncii” teatrale a autoarei – o mișcare interioară destul de vioaie și o sprinteneală agreabilă a schimbului de replici. Ele rămân însă, deocamdată, „piese pentru altă lume”.

ALICE GEORGESCU

„Nutreț pentru germaniști”

Literatura absurdului condiției umane, care a generat un important curent în Vest, a fost adeseori percepută în Est ca o dramaturgie despre absurdul condițiilor sistemului comunist. Interpretarea metafizică – așteptarea, discursul fără ascultători, rinocerizarea, dialogul care nu devine conversație, singurătatea în suferință și moarte – deveneau metafore ale unei existențe oprimare de totalitarism. Autorul german* propus de Editura Unitext vrea să demonstreze că, de fapt, nimic nu s-a schimbat. Clișeele dramaturgice ale absurdului sunt înșirate pe trama dărâării zidului Berlinului. Într-un spital-închisoare, două personaje masculine, întreținând, firește, o relație stăpân-slugă, călău-victimă, monologhează interminabil, în spiritul filosofiei clasice germane, despre variabilele lumii și elementele care se încadrează în această categorie. Bancurile despre Ulbricht și

H o n n e c k e r , precum și informația despre un canibal din Rusia situează personajele într-un timp istoric. O scrisoare pierdută, un nasture

de sidex găsit și apoi rătăcit, o femeie elegantă și în vârstă – vizitatoare în spitalul-închisoare – mai pun cărămizi la culpabilizarea deținutului-pacient oropsit, adăugând mărturia neputinței sexuale la deruta intelectuală.

Soldații unei oarecare revoluții năvălesc în cameră și, după intimidarea locatarilor deja existenți, aduc o cușcă în care se află închis un dictator cu însemne regale, croșetând discursuri comuniste cu expresia unui dispreț imens față de oameni. Din delirul lui se deduce că a fost stăpânul dosarelor și, astfel, al destinelor închise între copertele lor. Cei doi așteaptă de la el o dovadă a faptului că și ei au existat: dacă au avut dosar, înseamnă că au trăit. Nu o obțin și atunci încearcă să-l ucidă, bineînțeles fără să reușească: dictatorul părăsește pe furis cușca. Vin în scenă niște lucrători de la Salubritate care descoperă că totul e murdar; de afară se aud lozincile unei manifestații ecologico-umaniste. Dictatorul revine ca medic și îi supune pe cei doi unui regim alimentar cu mazăre (așa cum făcuse, la Büchner, Căpitanul cu Woyzeck). După cum a reieșit și din povestire, textul e saturat de trimiteri culturale, dar nu toate sunt ușor de dibuit. Așa cum prevestea prima scenă, unul

dintre pacienții-deținuți este trimis la moarte – urmează un alt monolog filosofic, de astă dată raportat la chemarea pământului, iar ultima scenă este o revenire la decorul și situația inițială.

Autorul nu dă nici doi bani pe revoluții, libertate, unificarea Germaniei și, pentru a se face mai bine înțeles, după eseurile în monolog dotate cu didascalii urmează un eseu în stare pură: „Est, Vest, final”, în care ni se spune cât de necesar a fost Estul pentru Vest și că triumful Vestului nu este decât un „real lipsit de realitate”.

S-ar putea afirma, cu tot atâta îndreptățire, că piesa este rezultatul unei dezamăgiri lipsite de amăgire. În dorința de a spune lucruri inteligente și definitive, textul pare a fi propria sa parodie, „nutrețul pentru germaniști” ironizat de Kurt Drawert în lungi monologuri. Încercării de a surprinde dinamica și flexibilitatea istoriei i se substituie imobilitatea ideilor fixe înecate în torente de vorbe.

Mecanismul orb al istoriei aplicat unor roboți nu izbutește să creeze tensiune dramatică sau fior tragic, ci doar zdrăngănitul locurilor comune. Uneori dezamăgirea e provocată de superficialitate, nu de disperare.

MAGDALENA BOIANGIU

* Kurt Drawert, „Totul e simplu”, în românește de Victor Scoradeț, Editura Unitext, București, 1996.

KURT DRAWERT

TOTUL
E simplu

