

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

Un fel de post-absurd

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 pojghița 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 contemplau 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.

