

ghicești finalul trist, dispariția lui *Don Perimplin*, dar el nu moare, ci rămâne în gândurile *Belisei*, total, devenind triumful lui categoric, victoria visată, cucerirea pentru totdeauna a femeii dorite.

Nimeni nu-i va mai spune niciodată cuvinte atât de calde *Belisei* sub razele de lună, iar scrisorile sunt o realitate pe care nu i-o va putea lua nimeni. Sunt scrisorile ei și vorbele așternute pe hârtie de bărbatul îndrăgostit o vor însoți toată viața. Sunt cuvintele scrise pentru ea.

Poate a fost doar un joc din partea lui Alexander Hausvater, dar cert, unul

serios, încărcat de răspundere. Un joc care ne-a dat un spectacol Lorca frumos, o evadare în universul visurilor și al iubirilor perfecte.

Teatrul „Toma Caragiu” din Ploiești – Don Perimplin și Belisa de Federico Garcia Lorca. Adaptarea, ilustrația muzicală și regia: Alexander Hausvater. Decor, costume, păpuși: Viorica Petrovici. Distribuția: Constantin Cojocaru, Ana Bart, Lucia Ștefănescu, Roxana Ivanciu, Karl Baker, Cristina Moldoveanu. Compania de păpuși „Perimplin”: Nelu Neagoe, Mihai Androne, Cătălina Radu. Data premierei: 19 aprilie 2001.

Mircea GHITULESCU

Implicațiile unei premiere

Ne bucurăm să observăm că proiectele legate de dramaturgia românească de la *Theatrum Mundi* (pe când schimbarea acestei denumiri ridicole de Teatrul *Theatrum Mundi* – prin nimic caracteristică profilului?) sunt din ce în ce mai împlinite artistic. Ultimele două premiere (*Ceasornicăria Taus* de Gellu Naum și *Preludiu la Electra* de Petru Dumitriu) sunt veritabile evenimente teatrale și, abia după aceea, curiozități culturale. Apariția unui spectacol ca *Ceasornicăria Taus* pe afișele bucureștene, după o jumătate de secol de la scrierea textului, are implicații pe care nu le putem trece sub tăcere. Ne arată cu claritate cât de vinovată este cultura, la fel și culturalii noștri de profesie care nu au știut să descopere un text ce face din Gellu Naum un precursor al teatrului suprarrealist. Un teatru intrat în istorie sub denumirea discutabilă de „teatru absurd” pentru că Martin Esslin (*Le Theatre de l'absurde*,

1962) a fost mai abil și mai perspicace decât criticii noștri. Problema este că în anii '60 când Ionesco scria la Paris marile sale piese (*Setea și foamea*, *Rinocerii*, *Regele moare*), Naum scria la București *Ceasornicăria Taus*, un text de referință pentru noua dramaturgie care avea să agite Europa. Deși influența lui Gellu Naum într-un București totalitar (care începea totuși să dea semne de relaxare) nu putea fi aceeași cu a confratelui său de la Paris, completa ei izolare, chiar după apariția în volum (1975), mi se pare aberantă. M-aș simți incomod în pielea criticilor anilor '70 care au lăsat să le treacă pe sub nas textele dramatice reformatoare ale lui Gellu Naum, fără să le comenteze, să le apere, să le includă în istoriile literare de care fac atâta caz sau măcar să le semnaleze. Înainte de a fi vinovați de adeziuni politice, de așa numitul „pact cu diavolul”, îi simt mai vinovați pentru *pactul cu ignoranța*. O ignoranță din care nu puțini critici de astăzi își fac un titlu de glorie, decretând ca metodă critică ideea că nu l-a citit pe cutare pentru că „nu merită” și că nu există nimic în literatura română dacă nu au citit ei. Și ei nu prea citesc pentru că nu prea au timp. Pătrunși de propria

personalitate, își inchipuie că merită mai mult de la această țară decât să fie niște „bieți” redactori—șefi de reviste, sunt cuprinși de frisoane politice și poate că au dreptate. Doar că în felul acesta ratează cursuri universitare, partide și coaliții dar, mai important parcă, este că ratează și lectura unor texte importante. Astfel, dramaturgul Gellu Naum „nu există” pentru că nu l-a citit criticul Icsulescu. Din păcate nu mai putem repara nimic. Rămâne doar să ne consolăm cu faptul că scriitorii români erau în avangardă și la Paris, prin Ionesco, și la București, prin Gellu Naum.

Iată că Theatrum Mundi înlocuiește un detașament de critici și ne arată, prin spectacolul lui Mircea Marin, nu doar ce este, dar mai ales ce putea deveni *Ceasornicăria Taus* dacă textul era susținut la vreme. Oricum, jocurile istoriei literare europene sunt făcute. Nimeni nu-i mai poate clinti pe Adamov, Beckett, Ionesco să-l pună – nu în locul lor, ci alături de ei – pe Gellu Naum. Prin ricoșeu, premiera patronată de Ion Cocora, directorul teatrului, devine un act polemic ce vizează mentalitatea critică reduționistă a românilor.

Care este, de fapt, reforma lui Gellu Naum în dramaturgie pe care criticii, cu puține excepții (Laurențiu Ulici, Romulus Diaconescu), au refuzat să o descopere? Este un precursor al farsei tragice pentru că înlocuiește tragismul cu deriziunea, dar fără a pierde încărcătura tragică. Preferă eliptismul replicii oricărui elan discursiv și calofil. Preferă logica informală, „logica illogică” oricărei rațiuni convenționale. Ca Matei

Vișniec, mai târziu (doar într-o paranteză să observăm că rădăcinile acestui dramaturg trebuie căutate, între alții, la Gellu Naum), preferă *viziunea* în locul *descrierii viziunii*. Oricâte capcane ne-ar întinde textul, nu ne putem lăsa înșelați: ceasornicăria lui Taus nu este un simplu atelier de reparat ceasuri, ci un metronom. Dar un metronom încremenit pentru că, de fiecare dată, „este ora opt”, cum anunță cu bonomie stranie Ion Lucian/*Taus* în spectacolul lui Mircea Marin. Timpul a murit în această moară de măcinat timpul care este piesa lui Gellu Naum. În paralel cu tragedia

Tudorel FILIMON și Viorel PĂUNESCU



timpului, se răsfață o mare comedie a limbajului eliberat, scăpat de sub control, în aparență. În realitate, foarte minuțios supravegheat în manifestările sale liberale. Naum provoacă adevărate deflagrații lingvistice, nonsensuri pline de sens și răsturnări paroxistice ale topicii. Nici viața personajelor nu este mai obișnuită decât cea a cuvintelor. Ceasornicarul *Taus* îngrijește un tigru care ia lecții de pian și obișnuiește să devore profesorii. Iar clientul, *Klaus*, care și-a uitat numele, pare o întoarcere la vârsta fără memorie a umanității, un om de gradul zero cu o soție invizibilă, mai săcâitoare decât una adevărată. Celelalte personaje sunt mai mult vedenii, plâsmuiri care ilustrează dialogul filosofic suprarealist dintre *Taus* și *Klaus*. Este o umanitate fără rost care nu acționează, ci se agită și se intersectează, absolut întâmplător, ca bilele de pe masa de biliard. Aventura limbajului este enormă: nu mai vorbesc oamenii, ci cuvintele însele, ființe vorace care se folosesc de oameni, făcuți anume ca să le confirme autonomia. Să fi dispărut cu totul ființa umană în acest joc între vorbe și vorbitor? Nu, dar a decăzut din sacralitate. De altfel, drama are două părți intitulate semnificativ partea profană și partea sacră. Îngrijorat de propriul ermetism din „partea profană”, autorul dorește atât de mult să se facă înțeles în „partea sacră” încât riscă să devină explicativ. Oamenii au fost cândva sferici, dar Zeus s-a supărat pe ei, i-a despiciat în două părți egale și i-a transformat în perechi rătăcite care se caută la infinit pentru a reface unitatea pierdută. Gellu Naum îl citează aici pe Platon, preluat prin filtrul parodic al lui Aristofan. Dar teoria platoniană este „completată” de Gellu Naum: degradarea cuplului continuă. Jumătățile primordiale se pulverizează în sferturi și optimi.

Personajul *Burma* (Mirela Comnoiu Marin îi dă trăsături distincte în toate ipostazele) trăiește dedublarea unui înger căzut, fiind chelneriță și curtezană, alternativ. Este dedublarea unei jumătăți care a devenit jumătatea unei jumătăți. Există și un înger profan aflat în proprietatea lui *Taus*, jucat în genul burlesc-acrobatic de Claudia Negroiu, rătăcind și el, ostenit, între sacru și profan. Regizorul Mircea Marin a câștigat un pariu pe un text extrem de dificil pe care puțini se vor încumeta să-l atace, a cărui teatralitate este dublă: a situațiilor, dar și a cuvintelor. El imaginează două lumi paralele: una reală în care timpul a încremenit, în jumătatea din față a scenei, alta a imaginarii, în planul al doilea. Curios, imaginarii are culoare și vitalitate pentru că reprezintă reminiscențe din memoria, parcă, a unei vieți anterioare. Pentru că realul – ceasornicaria – este o lume de panopticum bântuită de personaje stranii, imponderabile sau imobile. Ion Lucian joacă relaxarea din umorul de contrast rezultat din reacția normală față de situația aberantă („umor englezesc”), în timp ce partenerul său, Tudorel Filimon (*Klaus*) își joacă *au ralenti* prezența scenică pe pauze ample și debit verbal dozat. Dana Pocea (*Melanie*) joacă grațios în parodia iubirii cu *Maus*, personaj bizar creat de Gheorghe Dănilă, care a încremenit și el, o dată cu timpul, în așteptarea unei expediții la pol. Să îl adăugăm pe Viorel Păunescu, un pic prea realist în această lume de fantezie. Aflăm în ultima clipă că Mircea Marin a montat cândva, la Brașov, o altă piesă a lui Gellu Naum, *Insula*, una dintre cele mai savuroase comedii scrise în limba română. Și nu una, ci mai multe comedii făcute să încapă într-una singură. Afinitatea pentru universul lui Naum este, astfel, explicabilă.