

# Fernando Arrabal: un „mit personal”.

## Poetica vaselor comunicante

Adina VUKOVIĆ

**Key-words:** *Fernando Arrabal, theatre, psychoanalytic literary criticism, traumatic biographical past, obsessive dramatic*

### 1. Introducere

Universul dramatic arrabalian este constituit pe principiul vaselor comunicante<sup>1</sup>. De la o piesă la alta, structurile dramatice se repetă obsedant, iar polii conflictului<sup>2</sup> sunt fețe diferite ale acelorași personaje.

„Personajele lui Arrabal – scrie Odette Aslan – seamănă unele cu altele; nu au nici vârstă, nici figură particulară. Ele sunt pe rând victime sau călăi («Așa fi văd pe oameni, capabili de orice». – Arrabal), vorbesc precum copiii, cu o inocență arbitrar prelungită. Sunt, în același timp la marginea lumii adulte, dar și lucizi de parcă ar fi trăit toate experiențele”<sup>3</sup>. Observația lui Charles Mauron cu privire la teatrul lui Racine se aplică și în cazul lui Arrabal: întreaga lui operă poate fi văzută ca „o partitură muzicală unică, derulând variațiunile unei situații dramatice singulare” (Mauron 2001: 210).

Caracterul constant al rețelilor asociative și repetarea acelorași situații conflictuale ne conduc la ipoteza – emisă de Charles Mauron – că „aceste conflicte trebuie și ele să fie permanente, interioare personalității scriitorului și inerente structurii sale” (Mauron 2001: 194). În consecință, criticul francez propune

---

<sup>1</sup> În fizică, *vasele comunicante* reprezintă două (sau mai multe) vase, unite între ele la bază printr-un tub de legătură, astfel încât un lichid turnat într-unul din vase trece și în celelalte, ajungând în toate la același nivel. În analiza noastră, am recurs – inspirându-ne din fizică – la metafora critică *vase comunicante* întrucât am considerat că aceasta sintetizează specificul operei arrabaliene.

<sup>2</sup> Marcă specifică a teatrului, conflictul dramatic este rezultatul ciocnirii forțelor antagonice ale dramei. Prin intermediul a două sau mai multor personaje, se creează tensiuni între viziuni diferite asupra lumii sau între atitudini față de aceeași situație. Conform teoriei clasice a textului dramatic, teatrul are ca scop prezentarea acțiunilor umane, urmărind evoluția unei crize, punctul culminant al acesteia și rezolvarea conflictului.

<sup>3</sup> «Les personnages d'Arrabal se ressemblent tous ; ils n'ont pas d'âge, pas de visage particulier. Ils sont tour à tour victimes ou bourreaux („Je vois les hommes comme ça, capables de tout”. – Arrabal), ils parlent comme des enfants à l'innocence arbitrairement prolongée. Ils sont à la fois en marge du monde adulte, et lucides comme s'ils avaient vécu toutes les expériences. („Chez Arrabal, vous êtes touché par la grâce d'une silhouette enfantine, l'enfant se retourne et vous découvrez un nain quadragénaire”. – J. Lemarchand, «Figaro Littéraire», 23 juin 1966)». (Odette Aslan, în Jacquot [édit.] 1978: 313).

descifrarea *mitului personal* – situația dramatică internă, personală, modificată permanent de „reacția la evenimente interne sau externe, dar persistentă și recognoscibilă” (Mauron 2001: 194). Aplicarea *metodei psihocritice* – în înțelesul pe care i-l dă Mauron – în analiza textelor arrabaliene este, credem, întru totul adecvată. Această metodă își găsește justificarea în chiar „stimulul” care a dus la geneza pieselor: Arrabal scrie teatru pentru a se elibera de tensiunile interne, tensiuni provocate de lipsa unui răspuns eminentemente rațional la întrebările Eului social.

„Opera este, deci, – conchide criticul – cea care trebuie să explice viața, nu invers: evoluția mitului ne-o revelează în parte, măcar, pe aceea a personalității inconștiente; faptele biografice cunoscute augmentează sau diminuează probabilitatea ipotezei astfel construite” (Mauron 2001: 230).

Având ca obiect structurile dramatice „obsedante”, iar ca metodă, suprapunerea situațiilor și personajelor care apar în mod constant în opera lui Fernando Arrabal, *psihocritica dramei*<sup>4</sup> arrabaliene este, în fond, un aspect particular al analizei stilistico-poetice. Prin operă, dramaturgul nu descrie lumea, ci o recrează în acord cu *mitul personal*. Această „fantasmă persistentă – după Mauron – pare a se prezenta scriitorului când acesta lucrează și fără îndoială că uneori îl bântuie, dar rămâne, în cele din urmă, în fundalul unei gândiri normale și adesea superioare” (Mauron 2001: 212). *Psihocritica dramei* se întemeiază pe analiza textului, iar „structura (stilistică) a textului este și imagine a individualității creatorului și imagine a lumii create”, după cum remarcă Dumitru Irimia (1999: 21).

## 2. Background-ul poeziei arrabaliene

Viața și opera lui Fernando Arrabal sunt strâns legate, iar unele evenimente biografice sunt esențiale pentru înțelegerea pieselor sale. Dramaturgul s-a născut la Melilla (în Marocul spaniol) în 1932, cu patru ani înaintea izbucnirii războiului civil din Spania. Tatăl său, ofițer republican în armata spaniolă, a fost arestat de rebeli pe 17 iulie 1936, cu o zi înainte ca Franco să ajungă în colonie. Inițial condamnat la moarte, pedeapsa i-a fost comutată la închisoare pe viață. Ulterior, ofițerul Fernando Arrabal Ruíz a fost trimis într-un spital de psihiatrie de unde se spune că ar fi evadat și ar fi dispărut fără urmă. Fiul nu și-a mai văzut tatăl niciodată.

Amintirea tatălui, singura pe care o are și care apare obsesiv atât în piesele de teatru, dar, în mod special, în romanul autobiografic *Baal Babilonia*, este legată de un episod care a avut loc pe când dramaturgul avea trei ani. „Un bărbat îmi îngropa picioarele în nisip. Era pe plaja de la Melilla. Îmi amintesc mâinile lui puse pe picioarele mele și nisipul plajei. În acea zi, era soare, îmi amintesc asta”<sup>5</sup> – așa începe *Baal Babilonia*, iar pe parcursul romanului momentul este evocat ciclic, sub forma unui refren.

În timpul copilăriei lui Fernando Arrabal, în familia sa, discuțiile despre tată erau un subiect tabu. Mama refuza să le vorbească copiilor despre el, iar din fotografiile de familie fusese decupată imaginea tatălui. În aceste condiții, Fernando

<sup>4</sup> Cf. Mauron 2001: 205.

<sup>5</sup> «Un hombre enterró mis pies en la arena. Era en la playa de Melilla. Recuerdo sus manos juntos a mis piernas y la arena de la playa. Aquel día hacía sol, lo recuerdo» (Arrabal 1983: 35).

Arrabal – după cum îi povestea el însuși lui Alain Schifres în 1969<sup>6</sup> – nu-și mai amintea chipul părintelui dispărut. La șaisprezece ani, a găsit într-un dulap – deși erau foarte bine ascunse – niște scrisori și niște fotografii intacte. Descoperirea l-a transformat radical. Din acest moment, timp de cinci ani, nu a mai schimbat niciun cuvânt cu mama și cu familia sa. Mânca împreună cu ei, dar nu le spunea nimic. Cei din familie încercau să-l provoace și cum știau că scrie, îl incitau (crezând că acesta va protesta) spunându-i: «¡Ah, Fernandito! ¡El poeta!»<sup>7</sup>

Trauma acestei descoperiri agravează consecințele mediului în care s-a format adolescentul Arrabal: o familie din care lipsea tatăl, dominată de puternice personalități feminine (mama, mătușa, bunica), o severă educație catolică la surorile Teresiene și la Colegio Escolapios, urmată de studii militare neterminate. O astfel de educație reprezintă pentru Arrabal Spania franchistă, Spania învingătorilor Războiului Civil (1936-1939) – inamicii tatălui.

Teatrul lui Arrabal este un răspuns sfâșietor la nenorocirea de a-și fi pierdut tatăl la vârsta de patru ani, după denunțarea lui de către mama dramaturgului. Opera lui este un exorcism, un efort creator prin care încearcă să se elibereze de obsesiile copilăriei și adolescenței. Adică, așa cum precizează el însuși: „o ceremonie, o celebrare care pune împreună sacrilegiul și sacrul, erotismul și misticismul, moartea și exaltarea vieții”. Arrabal este obsedat de omniprezența confuziei: numai confuzia este cu adevărat omenească, iar teatrul său este realist tocmai ca evocare a confuziei din viață. Pentru Arrabal, lumea a ajuns la un stadiu atât de avansat de degradare, încât arta ar trebui să grăbească procesul de descompunere. Teatrul este pentru el un catalizator: în retorta lui, materiile imunde ale vieții devin aur alchimic. Imaginarul alchimic revine adesea în expresia arrabaliană.

### 3. „La Madre amor-odio”. Eul, un dublu patern

În „schema dramatică”<sup>8</sup> arrabaliană, Mama e o prezență oximoronică. E personajul principal și nodul contradicțiilor: «*la Madre amor-odio*»<sup>9</sup>. Pentru Arrabal, este esențialmente figura alterității. Ea îi impune propriile norme: singurele pe care le crede juste, în acord cu legile oamenilor și cu cele divine. Ca proiecție sau dublu al Mamei, apare personajul opresor: polițist, judecător, călău, preot sau medic. Toți afișează ceva din atitudinea „Bunului Păstor”, crezându-se îndreptățiți să-i arate fiului rătăcit „drumul bun”.

Eul se află la antipodul mamei. Dublul Eului îl constituie personajele oprimate dintre care se distinge figura Tatălui, victimă a mamei și complicilor ei. Termenii conflictului se reazăză surprinzător în *Lettre d’amour. Comme un supplice chinois* (1999). Autorul nu se mai identifică aici neapărat cu dublul său patern. El împrumută mamei vocea naratorului. În viziunea mamei – poate și a lui Arrabal însuși, de multă vreme, dar nemărturisit – drama personală se obiectivează în drama colectivă, provocată de circumstanțele istorice. Sub chipul maternității malefice –

<sup>6</sup> Cf. Schifres 1969: 16.

<sup>7</sup> „A! Fernandito! Poetul!” (Schifres, 1969: 16).

<sup>8</sup> Cf. Mauron 2001: 205.

<sup>9</sup> *La Madre amor-odio (Mama iubire-ură)* – expresia este preluată de la Francisco Torres Monreal (Francisco Torres Monreal, *Introducción*, în Arrabal 1997: 4).

pereche contemporană a lui Cronos devorându-și copiii – apare, în ochii mamei blamate, o istorie tulbură și criminală: «*L'Histoire, cette marâtre, nous a enchaînés, toi et moi, et nous a précipités au fond de la tragédie*»<sup>10</sup>. Vocea mamei denunță aici fatalitatea istoriei care ne face părtași la aceeași condiție: victime și călăi, deopotrivă. Carmen Teran Gonzalez, mama dramaturgului, este o victimă, pe cât este complicele torționarilor. Dramaturgul însuși, care își asumă constant masca victimei, își recunoaște, prin *Lettre d'amour...*, cinismul unui călău al mamei.

În opera lui Arrabal, *Mama* – ca pol conflictual – apare prima dată în melodrama patetică *Cei doi călăi* (1956). E o piesă simplă și scurtă, dar de o violență terifiantă. Mama (Françoise) își denunță soțul (Jean), care este arestat și executat de cei doi călăi. Pe parcursul întregii piese, litaniile mamei „martire” se suprapun contrapunctiv strigătelor de durere ale lui Jean. Convingerea fanatică de a fi comis (prin delațiune) un act justițiar o face pe Françoise insensibilă la suferința celui denunțat. Aceasta nu se mulțumește să asiste pasiv la spectacolul supliciuului, ci, devenind la rândul său călău, îi pune lui Jean sare și oțet pe răni.

Conflictul dintre Françoise și Jean este dublat în oglindă de conflictul dintre cei doi fii, Maurice (aliatul tatălui și proiecția lui Arrabal – fiul revoltat) și Benoît (fiul conformist și proiecția lui Arrabal – cel care își adoră mama). Pe parcursul piesei, ia naștere cel de-al treilea conflict, dintre Mamă și Maurice – apărătorul lui Jean. Se remarcă în schimbul tensionat de replici dintre cei doi, discrepanța dintre revolta autentică a lui Maurice și tonul artificial al Mamei care se autovictimizează.

Maurice. – Doar tu spui că era vinovat.

Françoise. – Da, bineînțeles, acum nu te mulțumești că m-ai insultat toată noaptea, mă învinuiești că mint și că am false dovezi. Uite cum te porți cu o mamă care, încă de când te-ai născut, a avut foarte mare grijă de tine și ți-a dat toată atenția<sup>11</sup>.

În cele din urmă, Mama reușește să-l atragă de partea sa pe Maurice.

*Cei doi călăi* – crede Bernard Gille – este, de asemenea, istoria celor două Spanii de după războiul civil. Asistăm la comedia mării iertări. Muntele e găurit pentru a acoperi mai bine morții din Valle de los Caídos și revoltele viitoare. Maurice își trădează tatăl, iar războiul se sfârșește<sup>12</sup>.

Benoît (*către Maurice*). – Cere-i scuze mamei.

Maurice (*aproape plângând*). – Scuză-mă, mamă. (*Maurice și Françoise se îmbrățișează. Benoît li se alătură și toți trei rămân îmbrățișați în timp ce cade cortina.*)<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Fernando Arrabal, *Lettre d'amour. Comme un supplice chinois* – text din arhiva Teatrului Nottara din București.

<sup>11</sup> «Maurice. – Tu es la seule à dire qu'il était coupable.

Françoise. – Oui, bien sûr, maintenant, non content de m'avoir insultée pendant toute la nuit, tu vas me taxer de mensonges et tu vas affirmer que je suscite de faux témoignages. Voilà comment tu traites une mère qui, depuis ta naissance, t'a prodigué tous ses soins et toute son attention». (Fernando Arrabal, *Les Deux Bourreaux*, în Arrabal 1975: 39).

<sup>12</sup> «*Les Deux Bourreaux* c'est aussi l'histoire des deux Espagnes de l'après-guerre civile. On se joue la comédie du grand pardon. La montagne est percée pour mieux ensevelir les morts du *Valle de los Caídos* et les révoltes futures. Maurice trahit son père, la guerre est finie». (Gille 1970: 34).

<sup>13</sup> «Benoît (*à Maurice*). – Demande pardon à maman.

Finalul artificial propus de Arrabal (prin integrarea cortinei în indicațiile scenice) subliniază emoția melodramatică: minciuna și trădarea fac posibilă continuarea vieții.

În *Labirintul*, dublul Mamei din *Cei doi călăi* este Micaela, femeia care, sub masca victimei, reușește să ademenească noi prizonieri în labirintul închisorii-latrină. Apropiată de Françoise este și Mama din *Marele Ceremonial*. De această dată, conflictul dintre mamă și fiu ajunge la paroxism. Tensiunea devine insuportabilă, fiul încearcă să se elibereze de sub dominația maternă, iar unica soluție pe care o are este să oucidă.

Mama. – Cu ce vrei să mă omori?

Cavanosa. – Cu un cuțit.

Mama. – De asta mi-e frică cel mai tare. Cu un cuțit... Cinci ore de agonie! Uite cum te porți cu sărmana ta mamă!<sup>14</sup>

Viața mamei este în mâinile fiului. El e pe punctul de a o ucide. Totuși, cel dominat este, în continuare, Cavanosa. Opera reflectă dialectica pasională dragosteură, care urmărește ca o fatalitate biografia lui Arrabal.

Ar fi indecent – afirmă Bernard Gille – să spunem că opera lui Arrabal s-a născut din ura față de mamă. Comentând tabloul în care ea apare înfățișată ca o harpie, el [Fernando Arrabal – n.n.] ne spune: Simt că o iubesc tot mai mult (Gille 1970: 8).

#### 4. Teatrul din cioburile oglinzii. Dihotomia text/ reprezentare scenică

Asemenea suprarealiștilor, pe care, până într-un punct, îi recunoaște ca modele, Fernando Arrabal postulează rolul esențial al activității spontane a imaginației și al explorării zonelor iraționalului în creația artistică. Dramaturgul crede că arta trebuie să creeze o nouă ordine a lumii. În consecință, o concepție despre artă care s-ar baza numai pe materie (chiar și acceptându-i instabilitatea) sau care n-ar avea ca scop decât realitatea (chiar și ținând cont de caracterul său mobil) trebuie respinsă deoarece ar stabili „o anti-ordine la antipozii omului, naturii și vieții”<sup>15</sup>.

De altfel, stilul pieselor lui Arrabal își are originea în chiar această înțelegere a actului de creație a textului dramatic. Așa cum mărturisea în *Le Théâtre comme cérémonie «panique»* (Arrabal 1969: 188-190), limbajul poetic i se pare, în cel mai fericit caz, ineficace, pentru că distrage atenția spectatorului, împiedicându-l să participe la ceea ce se întâmplă pe scenă. Prin urmare, când textul este prea căutat,

---

Maurice (*pleurant presque*). – Pardonne-moi, maman. (*Maurice et Françoise s'étreignent. Benoît se joint à eux et tous trois restent enlacés tandis que tombe le rideau.*)» (Fernando Arrabal, *Les Deux Bourreaux*, în Arrabal 1975: 60).

<sup>14</sup> «La mère. – Avec quoi veux-tu me tuer?

Cavanosa. – Avec un couteau.

La mère. – C'est bien ce qui je craignais. Avec un couteau... Cinq heures d'agonie ! Voilà comme tu traites ta pauvre mère !» (Fernando Arrabal, *Le Grand Cérémonial*, în Arrabal 1968b: 74).

<sup>15</sup> «Un anti-ordre aux antipodes de l'homme, de la nature et de la vie» (Fernando Arrabal, *Le Grand Cérémonial*, în Arrabal 1968b: 74).

spectatorul nu mai poate urmări acțiunea piesei, iar comunicarea teatrală devine ineficientă.

În teatru, poezia, dialogul poetic se nasc din coșmar, din mecanismele sale, din relațiile care se stabilesc între cotidian și imaginar și dintr-un stil emoționant și direct ca *aruncarea pietrelor*<sup>16</sup>.

Modul în care înțelege arta teatrală îi influențează nu numai stilul, ci și mesajul pieselor. Arrabal face apel la tot ce este ascuns în om, la tot ce este cu adevărat omenesc și, pentru că își ia libertatea să viseze, se scutură de tabuuri și îndrăznește să spună lucruri pe care alți dramaturgi, mai puțin curajoși, le-au ocolit. „Mi s-a spus: «În teatrul dumneavoastră, găsim tot ce nu îndrăznim să spunem». Și de ce să nu îndrăznim? Chiar trebuie să spunem ceea ce nu îndrăznim să spunem. Și viața intimă, privată? Mi-ar plăcea să o cunosc pe aceea a lui Bertold Brecht. Când se trezea dimineața, ce făcea cu coșmarurile sale, cu acele opt ore de somn din viața sa?»<sup>17</sup> – declara dramaturgul într-un interviu din anii '60.

Încă din perioada căutării propriului stil teatral, Arrabal îl consideră pe Brecht «un mythe merveilleux»<sup>18</sup>. Cu toate acestea, nu și-l alege ca model. Apreciază viziunea brechtiană asupra spectacolului conceput ca mod de examinare a lumii în vederea modificării ei, ca instrument de luptă politică, însă preferă să vadă în actul scrierii textului dramatic un mod de explorare a propriului interior. Își definește, astfel, intențiile și concepția despre teatru.

Este esențială – afirmă dramaturgul spaniol – o viață în care lupți pentru libertate... dar să nu mi se refuze visele, care sunt viața mea, opt ore din douăzeci și patru. Iar când voi fi bătrân, când voi fi pe patul de moarte, lumea onirică va căpăta și mai multă importanță. Vor fi coșmaruri care nu vor mai vrea să înceteze<sup>19</sup>.

Chiar dacă scrie despre experiențele cele mai intime, autorul dramatic are în vedere codul teatral<sup>20</sup> al timpului său<sup>21</sup>. Spre deosebire de alți scriitori, poeți sau

<sup>16</sup> «Au théâtre, la poésie, le dialogue poétique naît du cauchemar, de ses mécanismes, des relations qu'entretiennent le quotidien et l'imaginaire, et d'un style émouvant et direct comme *une volée de pierres*». (Fernando Arrabal, *Le Théâtre comme cérémonie «panique»*, în Arrabal 1969: 188-190).

<sup>17</sup> «On m'a dit: „Dans votre théâtre, il y a tout ce qu'on n'ose pas dire”. Et pourquoi n'ose-t-on pas ? Il faut justement dire ce qu'on n'ose pas dire. Et la vie intime, domestique ? Je voudrais connaître celle de Bertold Brecht. Lorsqu'il se réveillait au matin, que faisait-il de ses cauchemars, de ces huit heures de sommeil dans sa vie ?” (Schifres, *apud* Bernard Gille, *Fernando Arrabal*, Éditions Seghers, Paris, 1970: 130).

<sup>18</sup> *Apud* Mignon 1970: 9.

<sup>19</sup> «La vie de combat pour la liberté est capitale... mais qu'on ne me refuse pas les rêves, ce qui est ma vie, huit heures sur vingt-quatre. Et quand je serai vieux, quand je serai sur le point de mourir, le monde onirique prendra encore plus d'importance. Il y aura des cauchemars qui ne voudront plus cesser» (*apud* Mignon 1970: 9).

<sup>20</sup> «Le théâtre est donc non seulement soumis à une série de codes et ne saurait être joué ni perçu en dehors de ces codes, mais il ne saurait même être conçu, ni écrit en dehors d'eux : un auteur dramatique écrit pour la scène de son temps, pour l'espace scénique et les moyens techniques qui sont possibles à son époque : codes de la scène, du mode de jeu, des convenances spécifiques à chaque époque». (Ubersfeld 1996: 18) / „Teatrul este, deci, nu doar supus unei serii de coduri, nu doar nu va fi jucat sau înțeles în afara acestor coduri, ci nici chiar nu va putea fi conceput sau scris în afara acestor coduri: un autor dramatic scrie pentru scena timpului său, pentru spațiul scenic și pentru mijloacele tehnice care sunt posibile în epoca sa: codurile scenei, modul de joc, convențiile specifice fiecărei epoci”.

prozatori, acesta „este legat de *universul enciclopedic*<sup>22</sup> (Umberto Eco) al spectatorului său ipotetic și – după cum remarcă Anne Ubersfeld – răspunde la o cerință implicită din partea sa”<sup>23</sup>. Arrabal își cunoaște foarte bine publicul țintă, creează pentru oameni liberi și se bucură când dictatorii îi interzic piesele. Un exemplu, în acest sens, ar putea fi reacția pe care a avut-o regimul franchist la reprezentarea primei piese a lui Arrabal în Spania. Pe 11 februarie 1969, la Madrid, cu câteva ore înaintea începerii spectacolului *Cei doi călăi*, poliția a ocupat teatrul, a distrus afișele și decorurile, iar apoi a patrat în jurul teatrului pentru a-i împrăștia pe spectatori<sup>24</sup>.

Cenzura, atitudinea regimurilor totalitare reprezintă pentru acest dramaturg o formă de *feedback*, un mod prin care i se confirmă că mesajul pe care l-a transmis a fost înțeles și a produs reacțiile așteptate. Într-un secol în care publicul de teatru devine tot mai eterogen, Arrabal crede că numai „cei aleși” pot pătrunde sensul operei sale. În viziunea acestui creator, teatrul nu este divertisment, este participare și, prin urmare, spectatorii trebuie supuși unor probe inițiatice<sup>25</sup>. Într-un interviu acordat Televiziunii Române, acesta observă că publicul pieselor sale îl constituie „elita” oamenilor liberi.

Tiraniile (comuniste, fasciste) au avut eleganța de a ne<sup>26</sup> interzice. Este cel mai frumos cadou pe care ni-l puteau face. Sunt foarte mulțumit ca teatrul meu să fie interzis. A fost interzis, dar apoi, când a venit democrația, s-a văzut că la Odeon, la București, piesa mea s-a bucurat de mult succes<sup>27</sup>. Aș dori să le mulțumesc actorilor, publicului care a avut curajul să asiste la această reprezentație a piesei mele<sup>28</sup>.

<sup>21</sup> „Orice operă de artă este copilul vremii sale, adesea și izvorul felului nostru de a simți. Fiecare epocă de cultură generează propria-i artă irepetabilă. Străduința de a reda viața unor principii artistice din trecut, nu poate produce altfel de opere decât cel mult asemănătoare unui copil născut mort” (Kandinsky 1994: 15).

<sup>22</sup> *Universul enciclopedic* al cititorului-spectator reprezintă ansamblul pe care i-l furnizează atât diversele sale moduri de experiență, cât și cultura sa pentru a înțelege obiectele artistice care îi sunt date.

<sup>23</sup> «Il est lié à l'*univers encyclopédique* (Umberto Eco) de son spectateur éventuel, et répond à une demande implicite de sa part». (Ubersfeld 1996: 34).

<sup>24</sup> Cf. Arrabal 1971: 264.

<sup>25</sup> În secolul XX, inițierea publicului nu e singulară la Arrabal, ci este impusă și în teatrul lui Mircea Eliade (cf. Adina Blanariu, *Le sacré et le profane dans le théâtre de Mircea Eliade*, în Torres Monreal et alii 2001: 404).

<sup>26</sup> Arrabal se referă și la Eugen Ionescu.

<sup>27</sup> La începutul anilor '90, au existat, în România, încercări de a interzice teatrul lui Arrabal. A devenit anecdotică tentativa unei parlamentare de a opri spectacolul *...au pus cătușe florilor*. La conferința de presă ce a precedat seria de reprezentații cu piesa lui Arrabal la Odeon, directorul teatrului, Alexandru Dabija, a comunicat „avertismentul” primit de Florin Zamfirescu la cutia poștală a teatrului. „Avertismentul” cuprindea două citate din *Proiectul de Constituție* referitoare la manifestările obscene contrare bunelor moravuri și la pedepsirea celor care le produc în public. „Gestul parlamentarului, observă Marian Popescu, atrage involuntar atenția asupra unei precarități de fond a culturii noastre spirituale în privința unor subiecte, teme sau abordări ale actului artistic despre care contextul teatral a oferit în mică măsură experiențe viabile. Spectacolul *...au pus cătușe florilor*... produce, pentru prima dată, o astfel de experiență”. (Popescu 1992: 15-16).

<sup>28</sup> «C'est-à-dire, les tyrannies (communistes, fascistes), elles ont eu l'élégance de nous interdire. Et c'est le meilleur cadeau qui pouvait nous faire. Je suis très content que mon théâtre soit interdit. Il a été interdit et, après, lorsque la démocratie est arrivée, à l'Odéon de Bucarest on a vu : ma pièce a eu

Teatrul lui Arrabal nu te poate lăsa indiferent, te îndepărtează prin violență și visceralitate, dar, cu aceeași forță, te atrage prin poezia pe care o degajă. Nu poți participa la experiența teatrală pe care ți-o propune dacă nu ești pe deplin sincer și dacă nu te lepezi de prejudecăți. În plus, trebuie să înțelegi spiritul spaniol, acest amestec amețitor de sânge fierbinte: al taurului care moare în *plaza de toros* și al îndrăgostitului care vede în Dulcinea cea mai frumoasă femeie.

Fondul adânc al lumii arrabaliene este, într-adevăr, hispanic<sup>29</sup>, dar nici experiența exilului în Franța nu a rămas fără ecouri; Arrabal însuși este de părere că „nu există opere mari fără exil”<sup>30</sup>. De altfel, sunt câteva texte care nu pot fi înțelese dacă sunt scoase din contextul francez sau spaniol, ignorându-li-se referențialul istoric. Una din piesele incluse în ciclul *Teatrul de guerilă* se intitulează *Sous les pavés, la plage*, iar o alta ...*et ils passèrent des menottes aux fleurs*.

Primul titlu este inspirat de unul dintre sloganurile mișcării studențești din Franța, din mai 1968. Participant la manifestații, Arrabal a încercat ca în piesa *Sous les pavés, la plage* să interpreteze evenimentele pe care le-a trăit cu pasiune și să le dea o semnificație în același timp personală și universală. Al doilea titlu își are rădăcinile în Spania, fiind o prelucrare a unei replici pe care poetul Federico García Lorca i-o dădea, în iunie '36, caricaturistului Bagaría: „Spune-le florilor să nu se mai mândrească atât cu frumusețea lor, căci le vor pune cătușe și le vor face să trăiască pe vânturile corupte ale morții”<sup>31</sup>. Pentru prizonierii de după războiul civil, această frază este la timpul trecut. Pentru ei, dar și pentru dramaturg, moartea poetului rămâne exemplară. Lorca apare în mai multe piese care aparțin *Teatrului de guerilă*, dar și în filmul *Viva la Muerte*.

Afirmam ceva mai înainte că, deși nu este autorul punerii în scenă, în momentul scrierii pieselor, dramaturgul își imaginează tipul de teatru și stilul regiei. În acest sens, Arrabal mărturisește că are în minte, de fiecare dată, regia sa interioară, că ia în calcul toate posibilitățile scenice, reprezentându-și piesele cu o precizie absolută. „Când mi se spune: «Dar nu putem monta așa ceva pe scenă!», răspund că n-am scris niciodată niciun rând care să nu poată fi pus pe scenă. Sunt imposibilități aparente”<sup>32</sup> – susține dramaturgul.

---

beaucoup de succès. Je voudrais remercier aux acteurs, au public, qui a eu tant de courage à assister à cette représentation de ma pièce» (Fernando Arrabal – interviu acordat Mihaelei Cristea pentru TVR, material din Arhiva Multimedia a SRTV).

<sup>29</sup> «Ecrivain de langue française, Arrabal est Espagnol et c'est en Espagne qu'il a passé son enfance et son adolescence» (Geneviève Serreau, în Arrabal 1968a: I) / „Scriitor de limbă franceză, Arrabal este spaniol, iar în Spania și-a petrecut copilăria și adolescența”.

<sup>30</sup> «Il n'y a pas de grandes œuvres sans exil» (Fernando Arrabal – interviu acordat Mihaelei Cristea pentru TVR, material din Arhiva Multimedia a SRTV).

<sup>31</sup> «Dis aux fleurs de ne pas trop se vanter de leur beauté. Car on leur mettra des menottes et on les fera vivre sur les vents corrompus de la mort» (F.G. Lorca, *Obras completas*, Aguilar, 1965, p. 1819, *apud* Gille 1970: 114).

<sup>32</sup> «Quand on me dit : „Mais on ne peut pas monter ça sur scène”, je réponds que je n'ai jamais écrit une ligne qui ne puisse prendre corps sur les planches. Il y a des impossibilités apparentes» (Arrabal, *apud* Gille 1970: 132).

În opera pe care o scriu acum, pe scenă este tăiat, cu un ferăstrău, un elefant. Dar eu deja mi-am făcut regia mea interioară, mecanismul care va face posibil acest joc... Nu scriu decât ceea ce este posibil<sup>33</sup>.

În textul dramatic, „partitură”<sup>34</sup> pe baza căreia se articulează discursul regizoral, vocea autorului nu se face auzită direct, ci prin intermediul didascalilor și prin replicile personajelor. Teatrul, după cum observă Anne Ubersfeld, „este dialogic prin chiar natura sa”<sup>35</sup>. Se înțelege de aici, afirmă în continuare autoarea, „că teatrul tezist ar fi un monstru neviabil. Asta nu înseamnă deloc că nu s-ar putea identifica proiectul sau gândirea scriitorului, dar acestea nu apar decât prin combinarea semnelor didascalice și a vocilor personajelor. Sunt o rezultantă complexă... și incompletă”<sup>36</sup>.

*Teatrul din cioburile oglinzii* – așa s-ar putea concentra într-o metaforă esența teatrului arrabalian. În baza unui principiu centrifug, dramaturgul crede că în aventura teatrală, înțeasă ca mod de cunoaștere a lumii reale prin proiectarea acesteia în formele unei lumi imaginare, trebuie pornit din centru, iar acest centru îl constituie *Eul* interogator și creator. Creația teatrală este, așadar, un posibil răspuns la întrebările asupra lumii, iar personajele sunt fragmente din oglinda în care se reflectă imaginea creatorului.

Într-o emisiune din anii '60, Fernando Arrabal declara:

Personajele pieselor mele sunt eu, tot ceea ce nu fac. E un exorcism, o eliberare. Cum nu concep dragoste fără violență, cu atât mai multă tandrețe e în teatrul meu și, prin contrast, cu atât e mai multă violență. [...] Temele mele? Dumnezeu, dragostea, lucrurile magice, fantastice, fericirea, suferința. [...] Scriu tot ce-mi trece prin minte, aproape ca într-o transă. Scriu pentru mine ca și cum m-aș droga. Dacă publicului îi place, cu atât mai bine, dacă nu, cu atât mai rău. E un joc, o exaltare, dar încep să-mi spun că e probabil grav<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> «Dans l'opéra que je suis en train d'écrire, on scie un éléphant sur scène. Mais j'ai déjà fait ma mise en scène, la machination qui rendra possible ce jeu... Je n'écris que le possible» (Arrabal, *apud* Gille 1970: 132).

<sup>34</sup> Extindere a sensului dat de Adolphe Appia.

<sup>35</sup> «Le théâtre est dialogique par nature». (Ubersfeld 1996: 35).

<sup>36</sup> «On comprend que *le théâtre à thèse* soit un monstre non viable. Ce qui ne signifie pas du tout que l'on ne puisse repérer le projet ou la pensée du scripteur, mais ils n'apparaissent que par la combinaison des signes didascaliques et des voix des personnages. Ils sont une résultante complexe... et incomplète» (Ubersfeld 1996: 35).

<sup>37</sup> «Les personnages de mes pièces, c'est moi, tout ce que je ne fais pas. C'est un exorcisme, une libération. Comme je ne conçois pas l'amour sans violence, plus il y a de tendresse dans mon théâtre, plus il y a de violence, par contraste [...] Mes thèmes? Dieu, l'amour, les choses magiques, fantastiques, le bonheur, la souffrance [...] J'écris tout ce qui me passe par la tête, presque en état second. J'écris pour moi, comme pour me droguer. Si le public aime, tant mieux, sinon, tant pis. C'est un jeu, une exaltation. Mais je commence à me dire que c'est peut-être grave» (*Entretien de M. Abadie avec Arrabal*, dans l'émission *Images et Visages du Théâtre d'Aujourd'hui*, ORTF, mai 1967, *apud* Jacquot [édit.] 1978: 311).

Deși multe personaje (Fando<sup>38</sup>, Fanchou, Lis<sup>39</sup> sau Lira) trimit, în mod clar, la biografia<sup>40</sup> și la persoana lui Arrabal, totuși acestea trebuie să capete trăsăturile și vocile actorilor care le interpretează, îndepărtându-se, astfel, de original. În plus, la întâlnirea cu personajul, actorul vine cu universul său enciclopedic, iar textul dramaturgului se conotează în interpretarea sa, depinzând, în același timp, și de *situația de enunțare*<sup>41</sup>. Încarnarea scenică a personajului poate fi asemănată cu trecerea unui fascicul de lumină printr-o prismă optică. Actorul este prisma, textul fasciculul de lumină, iar spectatorul de teatru nu poate cunoaște adevărata față a personajului decât prin această punere în relație.

În ciuda faptului că didascaliiile pot descrie în cele mai mici amănunte modul în care piesa va fi pusă în scenă, *textul dramatic* este incomplet. Într-una din discuțiile deja amintite, Alain Schifres îi spunea lui Arrabal: „adesea descrieți cu precizie gesturile personajelor dumneavoastră, în mod special în acele piese în care dialogul e redus la minimum. Intervențiți, deci, în munca regizorului”<sup>42</sup>. Așa pare să se întâmple în piesa *Cele patru cuburi*, scrisă ca o lungă didascalie, din care lipsesc cu totul replicile personajelor. Aici, însă, jocul personajelor este înfățișat în detaliu, la fel și decorul.

[Actorul A și actorul B] vor avea tot timpul aceeași expresie, mișcările lor sunt de o precizie aproape matematică. [...] Cuburile 1, 2, 3, 4 pot fi decorate cu motive de

<sup>38</sup> Numele Fando provine de la Fernando (Arrabal), iar Lis de la Luce (Moreau-Arrabal). «Lorsqu'Arrabal dit Luce, le prénom de sa femme, il prononce Lis. Ce livre n'est pas un traité de phonétique et pourtant il faut s'arrêter sur ce fait» (Gille 1970: 24) / „Când Arrabal spune Lis, prenumele soției sale, pronunță Lis. Această carte nu este un tratat de fonetică, dar, totuși, trebuie să ne oprim asupra acestui fapt”.

<sup>39</sup> «¿Quién es Lis? Lis, en la vida y en la obra (en esta última aparecerá también con otras denominaciones – Lys, Luce, Li, L., Lira, Lilbe, la joven...) es la mujer distinta, la única que comprende al Yo y la quiere como es, sin intentar – como ocurría con la madre – atraerlo a su mundo. Lis estará dispuesta a sufrir en su propia carne todas vejaciones que le imponga el personaje arrabaliano». (Francisco Torres Monreal, *Introducción*, în Arrabal 1997: 5) / „Cine este Lis? Lis, în viață și în operă (în aceasta din urmă va apărea și sub alte nume – Lys, Luce, Li, L., Lira, Lilbe, tânăra...) este femeia distinctă, singura care iubește Eul și care îl iubește așa cum este, fără a încerca – cum se întâmplă cu mama – să-l atragă în lumea sa. Lis va fi dispusă să sufere pe propria piele toate jignirile pe care i le aduce personajul arrabalian”.

<sup>40</sup> «En mi opinión, desde su tercera obra, *Fando y Lis* (1953), hasta finales de los años sesenta, los influjos de la vida en la obra son evidentes en una primera lectura». (Francisco Torres Monreal, în Arrabal 1997: 1) / „În opinia mea, de la cea de-a treia operă, *Fando și Lis* (1953), până la sfârșitul anilor '60, influențele vieții asupra operei sunt evidente de la prima lectură”.

<sup>41</sup> «La sémiologie et la théorie de l'énonciation utilisent la notion de *situation d'énonciation* pour décrire le lieu et les circonstances de la production d'un acte d'énonciation dans la lecture du texte dramatique comme dans sa mise en scène» (Pavis 1997: 328). / „Semiologia și teoria enunțării utilizează noțiunea de situație de enunțare pentru a descrie locul și circumstanțele producerii unui act de enunțare în lectura sa ca în punerea în scenă”.

«L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'énonciation» (Benveniste 1974: 80). / „Enunțarea este această punere în funcțiune a limbii printr-un act individual de enunțare”.

<sup>42</sup> «[...] vous décrivez souvent avec précision les gestes de vos personnages. En particulier dans ces petites pièces ou le dialogue est réduit au minimum. Vous intervenez donc dans le travail de metteur en scène» (Schifres, *apud* Gille 1970: 132).

Mondrian sau de Klee. Cele patru cuburi – de același volum – au latura de un metru. Volumul: un metru cub. Sunt din lemn și scobite<sup>43</sup>.

Pe scenă sunt, așadar, patru cuburi acoperite cu motive din Mondrian sau Klee și două personaje care se mișcă cu o precizie matematică, intrând, la un moment-dat în cele patru cuburi. Parcursul acesta scenic poate fi asemănat drumului de la figurativ (trupul actorului ca o „sculptură în mișcare”) la non-figurativ (abstractizarea individului prin intrarea în cub<sup>44</sup>):

Cei doi actori sar de la un cub la celălalt intersectându-se. Actorul A sare pe cubul 2. Oblonul cedează. Alunecă în interior. Oblonul revine la poziția sa inițială și definitivă: actorul A a dispărut. Actorul B sare pe cubul 3. Oblonul cedează. Alunecă în interior. Oblonul revine la poziția sa inițială și definitivă: actorul B a dispărut. Un timp. (Cele patru cuburi rămân singure pe scenă.)<sup>45</sup>.

Oricât ar părea de exact descris totul, se pun două întrebări: ce înțelege Arrabal prin „mișcare cu precizie matematică” și care sunt motivele din Mondrian sau Klee la care face referire? Astfel, în momentul transpunerii scenice, intervine factorul subiectiv al regizorului, al actorilor și al scenografului. În ceea ce-l privește pe Mondrian, trebuie să avem în vedere că exemplul cubismului analitic<sup>46</sup> l-a făcut să treacă de la un figurativ în stilul lui Van Gogh la o abstractizare geometrică, abstractizare care, în cursul unei asceze spirituale de la neoplasticism la fondarea grupării *De Stijl*, ajunge la o rigoare extremă constând în jocul celor trei culori primare (roșu, galben și albastru), al albului și al griului pe o urzeală de linii negre. Probabil, în majoritatea cazurilor, scenograful și regizorii se vor opri la lucrările non-figurative, mesajul pe care îl va transmite fiecare tablou trebuind să fie în acord cu cel al piesei. În caz contrar, există riscul de a devia de la conținutul ideatic inițial.

Tabloul *Compoziție* (1936) reprezintă o posibilă alegere în vederea transpunerii scenice a textului lui Arrabal. Pentru Mondrian, tragicul vine din suferința pe care o provoacă dominația pe care o exercită oamenii unii asupra altora. De altfel, în piesa lui Arrabal, *Cele patru cuburi*, problema raporturilor de putere ocupă un loc important. Ca și în tabloul lui Mondrian, există două forțe aflate în tensiune. În tablou, personajele din textul lui Arrabal își vor putea găsi corespondentul în cele două principii (masculinul și femininul) reprezentate de cele

<sup>43</sup> «[L'acteur A et l'acteur B] auront toujours la même expression, leurs mouvements sont d'une précision presque mécanique. [...] Les cubes 1, 2, 3, 4 peuvent être décorés avec des motifs de Mondrian ou de Klee. Les quatre cubes – de même volume – ont un mètre de côté. Volume: un mètre cube. Ils sont en bois et creux» (Fernando Arrabal, *Les quatre cubes*, în Arrabal 1968b: 63).

<sup>44</sup> Într-un comentariu făcut lui Paul Gsell, Rodin spunea: „Merg până acolo încât spun că adevărul cubic, nu aparența, e stăpânul nostru”.

<sup>45</sup> «Les deux acteurs sautent d'un cube à l'autre en se croissant. L'acteur A saute sur le cube 2. Le volet cède. Il glisse à l'intérieur. Le volet reprend sa position première et définitive: l'acteur A a disparu. L'acteur B saute sur le cube 3. Le volet cède. Il glisse à l'intérieur. Le volet revient à sa position première et définitive: l'acteur B a disparu. Un temps. (Les quatre cubes restent seuls en scène)» (Fernando Arrabal, *Les quatre cubes*, în Arrabal 1968b: 73).

<sup>46</sup> *Cubism analitic* (1910-1912/1913) – mișcare artistică din cadrul cubismului, caracterizându-se prin faptul că mai multe aspecte ale aceluiași subiect geometrizat, fragmentat, se înscriu simultan într-un spațiu. Părinții cubismului analitic ar putea fi considerați: Picasso, Braque și Juan Gris.

două axe. Simbolizând masculinul, axa verticală domină, în *Compoziție* (1936), axa orizontală, a femininului. Prin urmare, dacă tabloul va fi ales, raportul de putere din reprezentarea scenică a piesei va fi conform cu cel din lucrarea lui Mondrian. Desigur că va avea importanță și care vor fi celelalte tablouri alese, la rândul ei, sintaxa plastică putând și ea influența mesajul final.



În spectacolul realizat în noiembrie 2007, regizorul argentinian Hector Segura a valorificat scenic doar motivele din tablourile (*Compozițiile*) lui Piet Mondrian.

*Cele patru cuburi* – regia  
Hector Segura

Al doilea pictor la care se face trimitere în piesa *Cele patru cuburi* este Paul Klee<sup>47</sup>. În cele mai multe dintre lucrările sale sunt asociate elementele plastice abstracte cu cele figurative, creându-se astfel o lume imaginară, o ambianță onirică. Elementele figurative sunt reduse la esență, fiind foarte simplificate, schematizate. Așadar, opera lui Klee ne propune o viziune grafică a lumii. Dacă Brâncuși a reușit „să sculpeze zborul”, Klee a pictat mișcarea: o linie indică mersul, iar oprirea este sugerată printr-o linie întreruptă. Pictorul nu ne arată vizibilul, ci doar ceea ce percepem prin simțuri, ceea ce ne amintim sau intuim, de aici și celebra frază: „Arta nu reproduce vizibilul, ci face vizibil” (Paul Klee, *Teoria artei*).

Întorcându-ne la alegerea care trebuie făcută montând piesa lui Arrabal, ar putea fi preferate tablourile compuse din pătrate (*Noua armonie, Armonie în albastru și portocaliu, Armonie abstractă a culorilor* sau *Sonoritate veche, abstractizare pe fond negru*), aici fiind incluse „careurile magice” (*Flora nordică, Flora sudică, Supra-șahul*). „Careurile magice” reprezintă o formulă de compoziție care se regăsește constant în întreaga operă a lui Klee și care constă din imagini formate din șiruri de mici suprafețe rectangulare aproximativ egale. Raportând careurile magice ale lui Klee la compozițiile abstracte create de artiști contemporani cu el, Yvonne Hasan este de părere că

cea mai firească ar fi comparația cu compozițiile lui Piet Mondrian din perioadele sale pur abstracte. [...] însuși Klee, atunci când dă exemple de structuri repetitive de ritm binar (adică de semne alternate), folosește la un moment dat semne identice cu cele folosite de Mondrian în perioada + / - (plus-minus). El oferă acest exemplu inițial pe orizontală, dar îl completează și cu o dezvoltare pe verticală, prin suprapunere, într-un fel foarte asemănător cu structurile lui Mondrian la care ne referim” (Hasan 1999: 170-171).

<sup>47</sup> Paul Klee (1879-1940), pictor și desenator german de origine elvețiană. Oscilează între abstracționismul pur și viziunile onirice. „Realizată într-un limbaj de o mare finețe și puritate, arta sa ascunde, sub simplitatea aparent naivă, o mare forță de sugestie (*Moartea și focul, Fulger colorat, Prințul negru* etc.). Eseuri (*Asupra artei moderne, Jurnal*)”. (MDE: 1342).

Având în vedere că un cub este alcătuit din șase pătrate, iar în piesa lui Arrabal sunt patru cuburi, va fi nevoie ca regizorul și scenograful să opteze pentru douăzeci și patru de tablouri. Intervine, și de această dată, factorul subiectiv. Numărul de lucrări realizate de Mondrian va fi egal cu al celor create de Klee? Va exista un dezechilibru? Se va merge pe lucrări nonfigurative sau, dimpotrivă, se va prefera contrapunctul figurativ? Care va fi mesajul spectacolului? Va fi influențat sau nu de alegerea picturilor?

În aceste condiții, dramaturgul este obligat să accepte limitele controlului materializării scenice a *textului* său *dramatic*, aflându-se în imposibilitatea de a indica aspectul concret al spațiului de joc sau al semnelor individuale produse de către actor. De asemenea, autorul dramatic nu poate deține controlul absolut nici măcar asupra ritmului spectacolului, a mișcării scenice sau a eclerajului.

Să luăm ca exemplu modul în care regizorul Radu Dinulescu a pus în scenă piesa lui Fernando Arrabal, *Lettre d'amour. Comme un supplice chinois*. Deși piesa, gândită ca un lung monolog, a fost scrisă pentru o actriță de 75 de ani<sup>48</sup>, Radu Dinulescu mărește distribuția și împarte monologul la trei personaje<sup>49</sup>. În plus, Victoria Cociaș, actrița din rolul principal, este vizibil mai tânără decât personajul pe care trebuie să-l interpreteze. Prezent la Avignon, la *Maison du Off*, la premiera din Franța a spectacolului *Lettre d'amour. Comme un supplice chinois*, Arrabal, întrebat de un spectator ce crede despre modificările făcute de regizorul Radu Dinulescu, a răspuns:

Formidabil, foarte frumos. Le las întotdeauna regizorilor spațiu să navigheze. Și, recunoaște Arrabal aproape jenat, în trei sferturi din cazuri sunt puțin scandalizat de ceea ce văd. Grotesc, pornografic, tipător. Arrabalesc. Dar aici, sunt sedus, încântat de spectacol. Victoria Cociaș e superbă. Ea are vârsta amintirilor, nu pe aceea a monologului. Este foarte, foarte bine...<sup>50</sup>.



Fernando Arrabal, vădit mulțumit, alături de actorii care au jucat în spectacolul *Lettre d'amour*, pus în scenă de Radu Dinulescu. Sursa fotografiei: Gerber 2001.

<sup>48</sup> Orna Porat de la Teatrul Habimah din Israel.

<sup>49</sup> La fel a făcut și Vlad Mugur cu monologul lui Hamlet, în spectacol „șantier” de la Teatrul Național din Cluj. În această punere în scenă, actorii ambulanți îl ajută pe Hamlet să-și spună monologul – un monolog prea dens în semnificații pentru a fi susținut de un singur om.

<sup>50</sup> «Formidable, très beau. Je laisse toujours aux metteurs en scène de l'espace de naviguer. Et, avoue Arrabal presque gêné, dans les trois quarts des cas je suis un peu scandalisé par ce que je vois. Grotesque, pornographique, criard. Arrabalesque. Alors, je suis toujours un peu inquiet. Mais là, je suis séduit, enchanté par le spectacle. Victoria Cocias est superbe. Elle a l'âge des souvenirs, pas celui du monologue. C'est très, très bien.» (Cf. Gerber 2001).

Deși s-a arătat surprins că nu a văzut nicio reprezentație care să corespundă regiei sale *interioare*<sup>51</sup>, Arrabal nu crede în supremația textului dramatic, părându-i-se mai îmbogățitor ca regizorului să i se dea libertatea de a crea, ajungând astfel la soluții regizorale în acord cu universul său interior.

Revin mereu la acest moment al scrierii, la acest moment cald din fața foii pe care scriu. Iată eliberarea mea. Și apoi e un alt moment: acela al punerii în scenă. Acesta nu trebuie să aibă nicio legătură cu ceea ce scriu. Pentru mine e ca o cursă, regizorul ia acest plan și face altceva. Creează momente mari și eu trebuie să-i privesc opera și să profit pentru următoarea mea piesă. Așa ar trebui să fie la infinit: o cursă de urmărire între scriitor și regizor.<sup>52</sup> – declara, într-un interviu, Fernando Arrabal.

Conștient că regia este o artă în sine, dramaturgul acceptă să-i fie trădat textul și nu este deranjat când regizorul își ia libertatea să taie din piesă. Singura condiție pe care o impune este ca spectacolul să fie prodigios. Ideea se regăsește și într-una dintre discuțiile pe care scriitorul le-a purtat cu Alain Schifres.

F.A.: Întotdeauna îi spun regizorului: „Trebuie să faceți ceva ieșit din comun, chiar dacă trebuie să mă trădați”. Uneori, sunt șocat, dar tot timpul las libertate totală.

A.S.: Chiar dacă vi se taie din text?

F.A.: Nu, asta nu mă deranjează<sup>53</sup>.

Lectura textului dramatic diferă de aceea a unui text aparținând unui alt gen literar (liric sau epic), întrucât presupune capacitatea receptorului de a recrea un univers ficțional. Cu alte cuvinte, pornind de la textul dramatic, regizorul trebuie să-și reprezinte o lume posibilă, lectura acestui tip de text presupunând imaginarea unei puneri în situație a enunțiatorilor<sup>54</sup>. „Ce personaje? În ce locuri și în ce timpuri? Pe ce ton?”<sup>55</sup> – întrebări pe care Patrice Pavis le consideră indispensabile pentru

<sup>51</sup> «Alain Schifres: Quelle impression ressentez-vous quand vous voyez représenter pour la première fois l'une de vos oeuvres?

Fernando Arrabal: Je suis toujours très surpris. Je n'ai jamais vu une représentation qui colle à ma pièce, qui corresponde à ma mise en scène intérieure.» (Schifres, *apud* Gille 1970: 132) / „Alain Schifres: Ce părere aveți când vă vedeți reprezentată prima oară una dintre opere?

Fernando Arrabal: Întotdeauna sunt foarte surprins. N-am văzut niciodată o reprezentație care să-mi urmeze întocmai piesa, care să corespundă regiei mele interioare”.

<sup>52</sup> «...J'en reviens toujours à ce moment d'écrire, ce moment chaud, devant la feuille sur laquelle on tape. Voilà ma libération. Et puis il y a un autre moment: celui de la mise en scène. Celle-ci ne doit rien avoir avec ce que j'écris. Pour moi c'est une course de relais, le metteur en scène prend ce canevas, et il fait autre chose. Il crée de grands moments et moi, je dois regarder son travail et en profiter pour ma prochaine pièce. Ce devrait être ainsi jusqu'à l'infini: une course-poursuite entre l'écrivain et le metteur en scène» (Schifres, *apud* Gille 1970: 131).

<sup>53</sup> «F.A.: Je dis toujours au metteur en scène: „Il faut faire quelque chose de prodigieux, même si vous devez me trahir”. Parfois je suis choqué, mais je laisse toujours une liberté totale.

A.S.: Même si l'on vous coupe ?

F.A.: Non, ça ne me gêne pas». (Fernando Arrabal, în Schifres 1969: 130).

<sup>54</sup> „[...] cuvintele *actorilor* nu au nici o funcție ilocutorie, nici una perlocutorie în cadrul relației cu spectatorii, însă odată situate în interiorul cadrului ficțional, actele de limbaj reprezentate, deci cele aparținând *personajelor*, sunt acte serioase care le angajează în aceeași măsură în care actele noastre ne angajează în viața reală” (Ducrot, Schaeffer 1996: 481).

<sup>55</sup> «Quels personnages? Dans quels lieux et temps? Sur quel ton? Autant de questions indispensables à la compréhension du discours des personnages». (Pavis 1997: 191).

înțelegerea discursului personajelor. Lectura regizorală trebuie însoțită, așadar, de o analiză dramaturgică, analiză care lămurește construcția dramatică, prezentarea fabulei, a apariției și a rezolvării conflictelor.

Condiția teatrului nu este de a prezenta textul dramatic, înțeles ca ceva preexistent, cu existență autonomă. Acest tip de text reprezintă o scriere incompletă, care trebuie să fie pusă în scenă, sensul său nerotunjindu-se decât în momentul reprezentării. Nu există, pornind de la un text, o singură formă posibilă de punere în scenă, ci, așa cum consideră Patrice Pavis, „trebuie, mai degrabă, să inversăm propoziția: diversitatea reprezentărilor imaginabile multiplică sensul textului care nu mai este, cum s-a crezut multă vreme, centrul fix al universului teatral”<sup>56</sup>.

## Bibliografie

- Arrabal 1983: Fernando Arrabal, *Baal Babilonia*, preliminar de Ángel Berenguer, Barcelona, Ediciones Destino.
- Arrabal 1975: Fernando Arrabal, *Le cimetière des voitures*, Paris, Christian Bourgois Editeur.
- Arrabal 1969: Fernando Arrabal, *Le Théâtre comme cérémonie «panique»*, în Fernando Arrabal, *Théâtre IV «Panique»*, Paris, Editions Christian Bourgois.
- Arrabal 1968a: Fernando Arrabal, *Théâtre (II)*, Paris, Christian Bourgois Editeur.
- Arrabal 1971: Fernando Arrabal, *Théâtre de Guérilla*, Paris, Editions Christian Bourgois.
- Arrabal 1997: Fernando Arrabal, *Teatro completo*, Edición de Francisco Torres Monreal, Madrid, Editorial Espasa Calpe.
- Arrabal 1968b: Fernando Arrabal, *Théâtre panique*, Paris, Christian Bourgois Editeur.
- Benveniste 1974: E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Editions Gallimard.
- Ducrot, Schaeffer 1996: Oswald Ducrot și Jean-Marie Schaeffer, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vișan, Mariana Păunescu, București, Editura Babel.
- Gerber 2001: Mitzi Gerber, *Lettre d'amour pour Arrabal*, «Le dauphine libéré. Vaucluse matin», Edition provençale, mercredi, 11 juillet 2001.
- Gille 1970: Bernard Gille, *Fernando Arrabal*, Paris, Editions Seghers.
- Hasan 1999: Yvonne Hasan, *Paul Klee și pictura modernă. Studiu despre textele lui teoretice*, București, Editura Meridiane.
- Irimia 1999: Dumitru Irimia, *Introducere în stilistică*, Iași, Editura Polirom.
- Jacquot [édit.] 1978: Jean Jacquot (éditeur), *Les voies de la création théâtrale*, vol. 1, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Kandinsky 1994: Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, traducere și prefață de Amelia Pavel, București, Editura Meridiane.
- Mauron 2001: Charles Mauron, *De la metafore obsedante la mitul personal*, traducere din limba franceză de Ioana Bot; aparat critic, biografie și note pentru ediția românească de Ioana Bot și Raluca Lupu, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- MDE: *Mic dicționar enciclopedic*, București, Editura enciclopedică română, 1972.
- Mignon 1970: Paul-Louis Mignon, *Le théâtre de a jusqu'à z*, în «L'Avant-Scène», nr. 443/1970.
- Pavis 1997: Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Liège, Editions Dunod.
- Popescu 1992: Marian Popescu, *Avertismentul*, în „Teatrul azi” 1-2/1992, p. 15-16.

---

<sup>56</sup> «Il faudrait plutôt renverser la proposition : la diversité des représentations imaginables multiplie le sens du texte qui n'est plus le centre fixe de l'univers théâtral, comme on l'a longtemps cru». (Pavis 1997: 302).

Schifres 1969: Alain Schifres, *Entretiens avec Arrabal*, Paris, Editions P. Belfond.

Torres Monreal *et alii* 2001: Francisco Torres Monreal [*et alii*], *El teatro y lo sagrado : de M. de Ghelderode a F. Arrabal*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

Ubersfeld 1996: Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Editions du Seuil.

### **Fernando Arrabal: “a Personal Myth”. The Poetics of Communicating Vessels**

The observation of Charles Mauron (*From obsessive metaphors to personal myth*) concerning Racine’s theatre is also valid for Arrabal. We can read his entire works “like a single musical score displaying the variations of a single dramatic situation”.

The Arrabal’s attitude regarding dramatic writing is not obedient, being consistent with his style and his non-conformist approach to the theatrical act, considering it as the best way for free expressing, without prejudices or barriers. Although *didascalias* can describe in detail the future representation, the dramatic text is not complete without the director’s *mise en scene* and the actor’s performance. Arrabal was surprised because he hasn’t seen any performance corresponding to his interior *mise en scene*. However he does not believe in the supremacy of dramatic text and leaves the director to create freely, in accordance with his inner world.

The background of the Arrabal’s world is Hispanic, but also we should not ignore his exile experience in France. “There are no great works without exile.” – the playwright said in an interview for the Romanian Television.

For Arrabal, theater is not entertainment. It includes “feedback” and, therefore, the author submits audience of his plays to real initiation.

*Societatea Română de Televiziune, Departamentul Cultură, București  
România*