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[1]. De la o piesă la alta, structurile dramatice se repetă obsedant, iar polii conflictului[2] sunt fețe diferite ale aceloraşi 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 («Aşa îi văd pe oameni, capabili de orice». – Arrabal), vorbesc precum copiii, cu o inocență arbitrar prelungită. Sunt, în acelaşi timp la marginea lumii adulte, dar şi lucizi de parcă ar fi trăit toate experiențele”[3]. Observația lui Charles Mauron cu privire la teatrul lui Racine se aplică şi 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 rețelelor asociative şi repetarea aceloraşi situații conflictuale ne conduc la ipoteza – emisă de Charles Mauron – că „aceste conflicte trebuie şi ele să fie permanente, interioare personalității scriitorului şi inerente structurii sale” (Mauron 2001: 194). În consecință, criticul francez propune

[1] 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 şi în celelalte, ajungând în toate la acelaşi nivel. În analiza noastră, am recurs – inspirându-ne din fizică – la metafora critică *vase comunicante* întrucât am considerat că aceasta sintetizează specificul operei arrabaliene.

[2] 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 aceeaşi situație. Conform teoriei clasice a textului dramatic, teatrul are ca scop prezentarea acțiunilor umane, urmărind evoluția unei crize, punctul culminant al acesteia şi rezolvarea conflictului.

[3] «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).

BDD-A918 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 19:02:43 UTC)

descifrarea *mitului personal* – situația dramatică internă, personală, modificată permanent de „reacția la evenimente interne sau externe, dar persistentă şi recognoscibilă" (Mauron 2001: 194). Aplicarea *metodei psihocritice* – în înțelesul pe care i-l dă Mauron – în analizarea textelor arrabaliene este, credem, întru totul adecvată. Această metodă îşi găseşte 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 eminamente 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 inconştiente; faptele biografice cunoscute augmentează sau diminuează probabilitatea ipotezei astfel construite" (Mauron 2001: 230).

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

2. Background-ul poeticii arrabaliene

Viața şi 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 şi ar fi dispărut fără urmă. Fiul nu şi-a mai văzut tatăl niciodată.

Amintirea tatălui, singura pe care o are şi 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 şi nisipul plajei. În acea zi, era soare, îmi amintesc asta"[5] – aşa 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

[4] Cf. Mauron 2001: 205.

[5] «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).

BDD-A918 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 19:02:43 UTC)

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

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

Teatrul lui Arrabal este un răspuns sfâşietor la nenorocirea de a-şi fi pierdut tatăl la vârsta de patru ani, după denunţarea lui de către mama dramaturgului. Opera lui este un exorcism, un efort creator prin care încearcă să se elibereze de obsesiile copilăriei şi adolescenţei. Adică, aşa cum precizează el însuşi: „o ceremonie, o celebrare care pune împreună sacrilegiul şi sacrul, erotismul şi misticismul, moartea şi exaltarea vieţii”. Arrabal este obsedat de omniprezenţa confuziei: numai confuzia este cu adevărat omenească, iar teatrul său este realist tocmai ca evocare a confuziei din viaţă. 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 vieţii devin aur alchimic. Imaginarul alchimic revine adesea în expresia arrabaliană.

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

În „schema dramatică”[8] arrabaliană, Mama e o prezenţă oximoronică. E personajul principal şi nodul contradicţiilor: *«la Madre amor-odio»*[9]. Pentru Arrabal, este esenţialmente figura alterităţii. Ea îi impune propriile norme: singurele pe care le crede juste, în acord cu legile oamenilor şi cu cele divine. Ca proiecţie sau dublu al Mamei, apare personajul opresor: poliţist, judecător, călău, preot sau medic. Toţi afişează ceva din atitudinea „Bunului Păstor”, crezându-se îndreptăţiţi 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 şi complicilor ei. Termenii conflictului se reaşază 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 şi a lui Arrabal însuşi, de multă vreme, dar nemărturisit – drama personală se obiectivează în drama colectivă, provocată de circumstanţele istorice. Sub chipul maternităţii malefice –

[6] Cf. Schifres 1969: 16.

[7] „A! Fernandito! Poetul!” (Schifres, 1969: 16).

[8] Cf. Mauron 2001: 205.

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

BDD-A918 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 19:02:43 UTC)

pereche contemporană a lui Cronos devorându-şi copiii – apare, în ochii mamei blamate, o istorie tulbure şi criminală: «*L'Histoire, cette marâtre, nous a enchaînés, toi et moi, et nous a précipités au fond de la tragédie*»[10]. Vocea mamei denunţă aici fatalitatea istoriei care ne face părtaşi la aceeaşi condiţie: victime şi călăi, deopotrivă. Carmen Teran Gonzalez, mama dramaturgului, este o victimă, pe cât este complicele torţionarilor. Dramaturgul însuşi, care îşi asumă constant masca victimei, îşi recunoaşte, 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 şi scurtă, dar de o violenţă terifiantă. Mama (Françoise) îşi denunţă soţul (Jean), care este arestat şi executat de cei doi călăi. Pe parcursul întregii piese, litaniile mamei „martire" se suprapun contrapunctic strigătelor de durere ale lui Jean. Convingerea fanatică de a fi comis (prin delaţiune) un act justiţiar o face pe Françoise insensibilă la suferinţa celui denunţat. Aceasta nu se mulţumeşte să asiste pasiv la spectacolul supliciului, ci, devenind la rândul său călău, îi pune lui Jean sare şi oţet pe răni.

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

> Maurice. – Doar tu spui că era vinovat.
>
> Françoise. – Da, bineînţeles, acum nu te mulţumeşti că m-ai insultat toată noaptea, mă învinuieşti că mint şi că am false dovezi. Uite cum te porţi cu o mamă care, încă de când te-ai născut, a avut foarte mare grijă de tine şi ţi-a dat toată atenţia[11].

În cele din urmă, Mama reuşeşte 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 marii iertări. Muntele e găurit pentru a acoperi mai bine morţii din Valle de los Caídos şi revoltele viitoare. Maurice îşi trădează tatăl, iar războiul se sfârşeşte[12].

> Benoît (*către Maurice*). – Cere-i scuze mamei.
>
> Maurice (*aproape plângând*). – Scuză-mă, mamă. (*Maurice şi Françoise se îmbrăţişează. Benoît li se alătură şi toţi trei rămân îmbrăţişaţi în timp ce cade cortina*.)[13].

[10] Fernando Arrabal, *Lettre d'amour. Comme un supplice chinois* – text din arhiva Teatrului Nottara din Bucureşti.

[11] «Maurice. – Tu es la seule à dire qu'il était coupable.

Francoise. – 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).

[12] «*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).

[13] «Benoit (*à Maurice*). – Demande pardon à maman.

BDD-A918 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 19:02:43 UTC)

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

În *Labirintul*, dublul Mamei din *Cei doi călăi* este Micaela, femeia care, sub masca victimei, reuşeşte să ademenească noi prizonieri în labirintul închisorii-latrină. Apropiată de Françoise este şi Mama din *Marele Ceremonial*. De această dată, conflictul dintre mamă şi 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 o ucidă.

> 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![14].

Viața mamei este în mâinile fiului. El e pe punctul de a o ucide. Totuşi, cel dominat este, în continuare, Cavanosa. Opera reflectă dialectica pasională dragoste-ură, care urmăreşte 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 suprarealiştilor, pe care, până într-un punct, îi recunoaşte ca modele, Fernando Arrabal postulează rolul esențial al activității spontane a imaginației şi 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 şi acceptându-i instabilitatea) sau care n-ar avea ca scop decât realitatea (chiar şi ținând cont de caracterul său mobil) trebuie respinsă deoarece ar stabili „o anti-ordine la antipozii omului, naturii şi vieții”[15].

De altfel, stilul pieselor lui Arrabal îşi are originea în chiar această înțelegere a actului de creație a textului dramatic. Aşa 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).

[14] «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).

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

BDD-A918 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 19:02:43 UTC)

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

> În teatru, poezia, dialogul poetic se nasc din coşmar, din mecanismele sale, din relațiile care se stabilesc între cotidian şi imaginar şi dintr-un stil emoționant şi direct ca *aruncarea pietrelor*[16].

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

Încă din perioada căutării propriului stil teatral, Arrabal îl consideră pe Brecht «un mythe merveilleux»[18]. Cu toate acestea, nu şi-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. Îşi defineşte, astfel, intențiile şi 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 şi patru. Iar când voi fi bătrân, când voi fi pe patul de moarte, lumea onirică va căpăta şi mai multă importanță. Vor fi coşmaruri care nu vor mai vrea să înceteze[19].

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

[16] «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).

[17] «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*, Editions Seghers, Paris, 1970: 130).

[18] *Apud* Mignon 1970: 9.

[19] «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).

[20] «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 şi pentru mijloacele tehnice care sunt posibile în epoca sa: codurile scenei, modul de joc, convențiile specifice fiecărei epoci”.

BDD-A918 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 19:02:43 UTC)

prozatori, acesta „este legat de *universul enciclopedic*[22] (Umberto Eco) al spectatorului său ipotetic şi – după cum remarcă Anne Ubersfeld – răspunde la o cerinţă implicită din partea sa”[23]. Arrabal îşi cunoaşte foarte bine publicul ţintă, creează pentru oameni liberi şi se bucură când dictatorii îi interzic piesele. Un exemplu, în acest sens, ar putea fi reacţia 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*, poliţia a ocupat teatrul, a distrus afişele şi decorurile, iar apoi a patrulat în jurul teatrului pentru a-i împrăştia pe spectatori[24].

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 înţeles şi a produs reacţiile aşteptate. Într-un secol în care publicul de teatru devine tot mai eterogen, Arrabal crede că numai „cei aleşi” pot pătrunde sensul operei sale. În viziunea acestui creator, teatrul nu este divertisment, este participare şi, prin urmare, spectatorii trebuie supuşi unor probe iniţiatice[25]. Într-un interviu acordat Televiziunii Române, acesta observă că publicul pieselor sale îl constituie „elita” oamenilor liberi.

> Tiraniile (comuniste, fasciste) au avut eleganţa de a ne[26] interzice. Este cel mai frumos cadou pe care ni-l puteau face. Sunt foarte mulţumit ca teatrul meu să fie interzis. A fost interzis, dar apoi, când a venit democraţia, s-a văzut că la Odeon, la Bucureşti, piesa mea s-a bucurat de mult succes[27]. Aş dori să le mulţumesc actorilor, publicului care a avut curajul să asiste la această reprezentaţie a piesei mele[28].

---

[21] „Orice operă de artă este copilul vremii sale, adesea şi izvorul felului nostru de a simţi. Fiecare epocă de cultură generează propria-i artă irepetabilă. Străduinţa de a reda viaţă unor principii artistice din trecut, nu poate produce altfel de opere decât cel mult asemănătoare unui copil născut mort” (Kandinsky 1994: 15).

[22] *Universul enciclopedic* al cititorului-spectator reprezintă ansamblul pe care i-l furnizează atât diversele sale moduri de experienţă, cât şi cultura sa pentru a înţelege obiectele artistice care îi sunt date.

[23] «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).

[24] Cf. Arrabal 1971: 264.

[25] În secolul XX, iniţierea publicului nu e singulară la Arrabal, ci este impusă şi 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).

[26] Arrabal se referă şi la Eugen Ionescu.

[27] 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 cătuşe florilor*. La conferinţa de presă ce a precedat seria de reprezentaţii cu piesa lui Arrabal la *Odeon*, directorul teatrului, Alexandru Dabija, a comunicat „avertismentul” primit de Florin Zamfirescu la cutia poştală a teatrului. „Avertismentul” cuprindea două citate din *Proiectul de Constituţie* referitoare la manifestările obscene contrare bunelor moravuri şi la pedepsirea celor care le produc în public. „Gestul parlamentarei, observă Marian Popescu, atrage involuntar atenţia asupra unei precarităţi de fond a culturii noastre spirituale în privinţa unor subiecte, teme sau abordări ale actului artistic despre care contextul teatral a oferit în mică măsură experienţe viabile. Spectacolul *...au pus cătuşe florilor*… produce, pentru prima dată, o astfel de experienţă”. (Popescu 1992: 15-16).

[28] «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

BDD-A918 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 19:02:43 UTC)

Teatrul lui Arrabal nu te poate lăsa indiferent, te îndepărtează prin violență şi visceralitate, dar, cu aceeaşi forță, te atrage prin poezia pe care o degajă. Nu poți participa la experiența teatrală pe care ți-o propune dacă nu eşti pe deplin sincer şi 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* şi al îndrăgostitului care vede în Dulcineea cea mai frumoasă femeie.

Fondul adânc al lumii arrabaliene este, într-adevăr, hispanic[29], dar nici experiența exilului în Franța nu a rămas fără ecouri; Arrabal însuşi este de părere că „nu există opere mari fără exil”[30]. De altfel, sunt câteva texte care nu pot fi înțelese dacă sunt scoase din contextul francez sau spaniol, ignorându-li-se referentul 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 mişcării studenţeşti 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 şi să le dea o semnificație în acelaşi timp personală şi universală. Al doilea titlu îşi 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 cătuşe şi le vor face să trăiască pe vânturile corupte ale morții”[31]. Pentru prizonierii de după războiul civil, această frază este la timpul trecut. Pentru ei, dar şi pentru dramaturg, moartea poetului rămâne exemplară. Lorca apare în mai multe piese care aparțin *Teatrului de guerilă*, dar şi în filmul *Viva la Muerte*.

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

[29] «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 şi-a petrecut copilăria şi adolescența”.

[30] «Il n’y a pas de grandes œuvres sans exil» (Fernando Arrabal – interviu acordat Mihaelei Cristea pentru TVR, material din Arhiva Multimedia a SRTV).

[31] «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).

[32] «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).

BDD-A918 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 19:02:43 UTC)

> 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[33].

În textul dramatic, „partitură"[34] pe baza căreia se articulează discursul regizoral, vocea autorului nu se face auzită direct, ci prin intermediul didascaliilor şi prin replicile personajelor. Teatrul, după cum observă Anne Ubersfeld, „este dialogic prin chiar natura sa"[35]. 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 şi a vocilor personajelor. Sunt o rezultantă complexă… şi incompletă"[36].

Teatrul din cioburile oglinzii – aşa s-ar putea concentra într-o metaforă esența teatrului arrabalian. În baza unui principiu centrifug, dramaturgul crede că în aventura teatrală, înțeleasă ca mod de cunoaştere a lumii reale prin proiectarea acesteia în formele unei lumi imaginare, trebuie pornit din centru, iar acest centru îl constituie *Eul* interogator şi creator. Creația teatrală este, aşadar, 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 şi, 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 şi cum m-aş 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[37].

[33] «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).

[34] Extindere a sensului dat de Adolphe Appia.

[35] «Le théâtre est dialogique par nature». (Ubersfeld 1996: 35).

[36] «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).

[37] «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).

BDD-A918 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 19:02:43 UTC)

Deşi multe personaje (Fando[38], Fanchou, Lis[39] sau Lira) trimit, în mod clar, la biografia[40] şi la persoana lui Arrabal, totuşi acestea trebuie să capete trăsăturile şi 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 acelaşi timp, şi de *situaţia de enunţare*[41]. 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 cunoaşte adevărata faţă a personajului decât prin această punere în relaţie.

În ciuda faptului că didascaliile pot descrie în cele mai mici amănunte modul în care piesa va fi pusă în scenă, *textul dramatic* este incomplet. Într-una din discuţiile deja amintite, Alain Schifres îi spunea lui Arrabal : „adesea descrieţi cu precizie gesturile personajelor dumneavoastră, în mod special în acele piese în care dialogul e redus la minimum. Interveniţi, deci, în munca regizorului”[42]. Aşa 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 înfăţişat în detaliu, la fel şi decorul.

> [Actorul A şi actorul B] vor avea tot timpul aceeaşi expresie, mişcările lor sunt de o precizie aproape matematică. […] Cuburile 1, 2, 3, 4 pot fi decorate cu motive de

[38] 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 soţiei sale, pronunţă Lis. Această carte nu este un tratat de fonetică, dar, totuşi, trebuie să ne oprim asupra acestui fapt”.

[39] «¿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 viaţă şi în operă (în aceasta din urmă va apărea şi sub alte nume – Lys, Luce, Li, L., Lira, Lilbe, tânăra...–) este femeia distinctă, singura care iubeşte Eul şi care îl iubeşte aşa 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”.

[40] «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 şi Lis* (1953), până la sfârşitul anilor ´60, influenţele vieţii asupra operei sunt evidente de la prima lectură”.

[41] «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 şi teoria enunţării utilizează noţiunea de situaţie de enunţare pentru a descrie locul şi circumstanţele producerii unui act de enunţare 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). / „Enunţarea este această punere în funcţiune a limbii printr-un act individual de enunţare”.

[42] «[…] 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).

BDD-A918 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 19:02:43 UTC)

> Mondrian sau de Klee. Cele patru cuburi – de acelaşi volum – au latura de un metru. Volumul: un metru cub. Sunt din lemn şi scobite[43].

Pe scenă sunt, aşadar, patru cuburi acoperite cu motive din Mondrian sau Klee şi două personaje care se mişcă 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 mişcare”) la non-figurativ (abstractizarea individului prin intrarea în cub[44]):

> 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 şi definitivă: actorul A a dispărut. Actorul B sare pe cubul 3. Oblonul cedează. Alunecă în interior. Oblonul revine la poziția sa inițială şi definitivă: actorul B a dispărut. Un timp. (Cele patru cuburi rămân singure pe scenă.)[45].

Oricât ar părea de exact descris totul, se pun două întrebări: ce înțelege Arrabal prin „mişcare cu precizie matematică” şi care sunt motivele din Mondrian sau Klee la care face referire? Astfel, în momentul transpunerii scenice, intervine factorul subiectiv al regizorului, al actorilor şi al scenografului. În ceea ce-l priveşte pe Mondrian, trebuie să avem în vedere că exemplul cubismului analitic[46] 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 (roşu, galben şi albastru), al albului şi al griului pe o urzeală de linii negre. Probabil, în majoritatea cazurilor, scenografii şi 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 şi în tabloul lui Mondrian, există două forțe aflate în tensiune. În tablou, personajele din textul lui Arrabal îşi vor putea găsi corespondentul în cele două principii (masculinul şi femininul) reprezentate de cele

[43] «[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).

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

[45] «*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).

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

BDD-A918 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 19:02:43 UTC)

două axe. Simbolizând masculinul, axa verticală domină, în *Compoziţie* (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 importanţă şi care vor fi celelalte tablouri alese, la rândul ei, sintaxa plastică putând şi ea influenţa mesajul final.



În spectacolul realizat în noiembrie 2007, regizorul argentinian Hector Segura a valorificat scenic doar motivele din tablourile (*Compoziţiile*) 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[47]. În cele mai multe dintre lucrările sale sunt asociate elementele plastice abstracte cu cele figurative, creându-se astfel o lume imaginară, o ambianţă onirică. Elementele figurative sunt reduse la esenţă, fiind foarte simplificate, schematizate. Aşadar, opera lui Klee ne propune o viziune grafică a lumii. Dacă Brâncuşi a reuşit „să sculpteze zborul", Klee a pictat mişcarea: o linie indică mersul, iar oprirea este sugerată printr-o linie întreruptă. Pictorul nu ne arată vizibilul, ci doar ceea percepem prin simţuri, ceea ce ne amintim sau intuim, de aici şi 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 şi portocaliu, Armonie abstractă a culorilor* sau *Sonoritate veche, abstractizare pe fond negru*), aici fiind incluse „careurile magice" (*Flora nordică*, *Flora sudică, Supra-şahul*). „Careurile magice" reprezintă o formulă de compoziţie care se regăseşte constant în întreaga operă a lui Klee şi care constă din imagini formate din şiruri de mici suprafeţe rectangulare aproximativ egale. Raportând careurile magice ale lui Klee la compoziţiile abstracte create de artişti contemporani cu el, Yvonne Hasan este de părere că

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

[47] Paul Klee (1879-1940), pictor şi desenator german de origine elveţiană. Oscilează între abstracţionismul pur şi viziunile onirice. „Realizată într-un limbaj de o mare fineţe şi puritate, arta sa ascunde, sub simplitatea aparent naivă, o mare forţă de sugestie (*Moartea şi focul, Fulger colorat*, *Prinţul negru* etc.). Eseuri (*Asupra artei moderne*, *Jurnal*)". (MDE: 1342).

BDD-A918 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 19:02:43 UTC)

Având în vedere că un cub este alcătuit din şase pătrate, iar în piesa lui Arrabal sunt patru cuburi, va fi nevoie ca regizorul şi scenograful să opteze pentru douăzeci şi patru de tablouri. Intervine, şi de această dată, factorul subiectiv. Numărul de lucrări realizate de Mondrian va fi egal cu al acelora 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 influenţat sau nu de alegerea picturilor?

În aceste condiţii, dramaturgul este obligat să accepte limitele controlului materializării scenice a *textului* său *dramatic*, aflându-se în imposibilitatea de a indica aspectul concret al spaţiului de joc sau al semnelor individuale produse de către actor. De asemenea, autorul dramatic nu poate deţine controlul absolut nici măcar asupra ritmului spectacolului, a mişcării 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*. Deşi piesa, gândită ca un lung monolog, a fost scrisă pentru o actriţă de 75 de ani[48], Radu Dinulescu măreşte distribuţia şi împarte monologul la trei personaje[49]. În plus, Victoria Cociaş, actriţa 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 Franţa 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 spaţiu să navigheze. Şi, recunoaşte Arrabal aproape jenat, în trei sferturi din cazuri sunt puţin scandalizat de ceea ce văd. Grotesc, pornografic, ţipător. Arrabalesc. Dar aici, sunt sedus, încântat de spectacol. Victoria Cociaş e superbă. Ea are vârsta amintirilor, nu pe aceea a monologului. Este foarte, foarte bine...[50].



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

[48] Orna Porat de la Teatrul Habimah din Israel.

[49] La fel a făcut şi Vlad Mugur cu monologul lui Hamlet, în spectacol „şantier” de la Teatrul Naţional din Cluj. În această punere în scenă, actorii ambulanţi îl ajută pe Hamlet să-şi spună monologul – un monolog prea dens în semnificaţii pentru a fi susţinut de un singur om.

[50] «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 ces 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).

BDD-A918 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 19:02:43 UTC)

Deşi s-a arătat surprins că nu a văzut nicio reprezentaţie care să corespundă *regiei* sale *interioare*[51], Arrabal nu crede în supremaţia textului dramatic, părându-i-se mai îmbogăţitor ca regizorului să i se dea libertatea de a crea, ajungând astfel la soluţii regizorale în acord cu universul său interior.

> Revin mereu la acest moment al scrierii, la acest moment cald din faţa foii pe care scriu. Iată eliberarea mea. Şi 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 şi face altceva. Creează momente mari şi eu trebuie să-i privesc opera şi să profit pentru următoarea mea piesă. Aşa ar trebui să fie la infinit: o cursă de urmărire între scriitor şi regizor.[52] – declara, într-un interviu, Fernando Arrabal.

Conştient că regia este o artă în sine, dramaturgul acceptă să-i fie trădat textul şi nu este deranjat când regizorul îşi ia libertatea să taie din piesă. Singura condiţie pe care o impune este ca spectacolul să fie prodigios. Ideea se regăseşte şi într-una dintre discuţiile pe care scriitorul le-a purtat cu Alain Schifres.

> F.A.: Întotdeauna îi spun regizorului: „Trebuie să faceţi ceva ieşit din comun, chiar dacă trebuie să mă trădaţi". Uneori, sunt şocat, dar tot timpul las libertate totală.
>
> A.S.: Chiar dacă vi se taie din text?
>
> F.A.: Nu, asta nu mă deranjează[53].

Lectura textului dramatic diferă de aceea a unui text aparţinând unui alt gen literar (liric sau epic), întrucât presupune capacitatea receptorului de a recrea un univers ficţional. Cu alte cuvinte, pornind de la textul dramatic, regizorul trebuie să-şi reprezinte o lume posibilă, lectura acestui tip de text presupunând imaginarea unei puneri în situaţie a enunţiatorilor[54]. „Ce personaje? În ce locuri şi în ce timpuri? Pe ce ton?"[55] – întrebări pe care Patrice Pavis le consideră indispensabile pentru

[51] «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 aveţi când vă vedeţi reprezentată prima oară una dintre opere?

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

[52] «…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).

[53] «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).

[54] „[…] cuvintele *actorilor* nu au nici o funcţie ilocutorie, nici una perlocutorie în cadrul relaţiei cu spectatorii, însă odată situate în interiorul cadrului ficţional, actele de limbaj reprezentate, deci cele aparţinând *personajelor*, sunt acte serioase care le angajează în aceeaşi măsură în care actele noastre ne angajează în viaţa reală" (Ducrot, Schaeffer 1996: 481).

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

BDD-A918 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 19:02:43 UTC)

înțelegerea discursului personajelor. Lectura regizorală trebuie însoțită, aşadar, de o analiză dramaturgică, analiză care lămureşte construcția dramatică, prezentarea fabulei, a apariției şi 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, aşa 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"[56].

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 şi Jean-Marie Schaeffer, *Noul dicționar enciclopedic al ştiințelor limbajului*, traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vişan, Mariana Păunescu, Bucureşti, 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 şi pictura modernă. Studiu despre textele lui teoretice*, Bucureşti, Editura Meridiane.

Irimia 1999: Dumitru Irimia, *Introducere în stilistică*, Iaşi, 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 şi prefață de Amelia Pavel, Bucureşti, Editura Meridiane.

Mauron 2001: Charles Mauron, *De la metafore obsedante la mitul personal*, traducere din limba franceză de Ioana Bot; aparat critic, biografie şi note pentru ediția românească de Ioana Bot şi Raluca Lupu, Cluj-Napoca, Editura Dacia.

MDE: *Mic dicționar enciclopedic*, Bucureşti, 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.

[56] «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).

BDD-A918 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 19:02:43 UTC)

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, Bucureşti
România

BDD-A918 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 19:02:43 UTC)