

Lovitură de teatru la Geneva

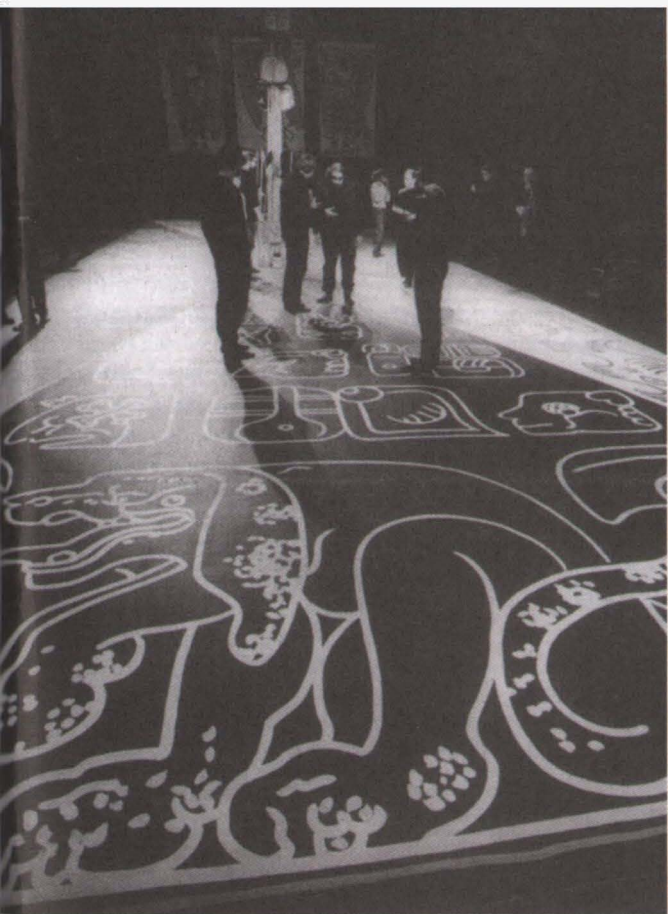
Nu fac parte dintre aceia care, aflați în străinătate, rămân cu gândurile ațintite tot asupra vorbelor și faptelor de pe Calea Victoriei și Bulevardul Magheru. De aceea, o dată urcat în avionul care urma să mă ducă de la Zürich la Geneva, am preferat să mă cufund în lectura cotidianului "Tribune de Genève" în loc să deschid "România literară" luată de acasă. Pagina culturală atrăgea atenția printr-un grupaj redactat pe un ton de o vehemență mai puțin obișnuită în țara cumpănită și supercivilizată a cantoanelor. Armand Gatti, personalitate culturală aureolată de radicalismul antipolitic și contracultural al anilor '60, fusese invitat la Geneva pentru a realiza, ca autor total, un proiect teatral cu actori neprofesioniști: spectacolul de anvergură intitulat **A doua călătorie în limba maya cu suprarealiștii la bord**. Știam de ce, pentru Gatti, era o *a doua* călătorie. Îmi aminteam că, în anii '50, fusese reporter special în Guatemala, de unde a relatat, în reportaje răsunătoare, confruntările inteme (cu implicarea Statelor Unite) soldate cu eliminarea președintelui Jacobo Arbenz Guzmán, ceea ce a pus capăt reformelor sociale cu orientare de stânga promovate între anii 1946 și 1954 în această țară latino-americană. Revolta "zapatiștă" din 1994 a indienilor din Chiapas, stat din sudul Mexicului, vecin cu Guatemala, cauzată de expulzarea masivă a agricultorilor în favoarea marilor crescători de vite, a constituit impulsul pentru această a doua călătorie a lui Gatti, ca dramaturg politic acum, nu ca reporter. Miza politică era subliniată și de faptul că intrarea la spectacol era liberă, fiind solicitată doar o contribuție benevolă în favoarea indienilor din Chiapas.

Acreala grupării de reportaje din "Tribune de Genève" pomea de la faptul că inițiativa organizației AVAG (Asociația pentru Venirea lui Armand Gatti) de a-l invita pe dramaturgul

francez se bucurase de receptivitatea autorităților, care au sprijinit-o din bani publici. Contribuția statului se ridica la 500 000 CHF, Loteria Romandă a participat cu aceeași sumă, consiliul municipal a dat 100 000 CHF, în definitiv, de ce atâta risipă? – se întreba ziarul. Să nu uităm că ne aflăm în orașul lui Calvin, care a dus atât de departe combaterea reprezentățiilor teatrale, încât până și Rousseau ajunsese să fie convins de caracterul lor pemicios. Viața teatrală geneveză, molcomă și mediocră, este marcată de evenimente ca **Doi pe un balansoar** de William Gibson (cu Ludmila Mikaël, ce-i drept), fapt care spune multe. În acest climat, să dai *atâția bani* pentru un proiect stângist înseamnă nici mai mult, nici mai puțin decât să-ți tai craca de sub picioare, la fel cum proceda aristocrația franceză sprijinind spectacolul cu **Nunta lui Figaro**. Responsabilii politici sunt chestionați cu severitate, ei invocă "exemplaritatea" (!) proiectului și prestigiul lui Gatti, garanție a valorii artistice. Se aduc și obiecții meschine referitoare la "deranjul" produs de amenajările necesare (s-au făcut prea multe modificări ale spațiului de joc, s-au folosit prea multe reflectoare, pentru alții n-a mai rămas nimic etc.). Se merge până acolo încât se critică lungimea discursului introductiv al lui Gatti (veritabil prolog dramatic în care se explică intențiile spectacolului), aruncându-i-se îndemnul insolent "*Taisez-vous, Gatti!*".

Incitat de acest "scandal", am ținut neapărat să ajung la spectacolul din seara respectivă. Intrarea era liberă în limita locurilor disponibile, care trebuiau rezervate telefonic, dar robotul a răspuns că totul era "*complet*", pentru toate spectacolele. Am pomit imediat spre locul faptei, hotărât să forțez intrarea. Spațiul neconvențional ales era hala H2 din "Ateliers de Sécheron", echivalentul genevez al uzinei de utilaj feroviar "Grivița Roșie"

din București. Am găsit cu greu locul cu pricina, rătăcind prin ateliere uriașe cu asfalt pe jos și mici râulețe de ulei (peisaj familiar celor cu amintiri din practica în întreprinderi) pe unde își mai făceau de lucru câțiva muncitori răzeși, uitați acolo din epoca industrială. Cerându-le să mă ghideze spre H2, am remarcat resentimentul lor, privați nu numai de spațiul fizic de lucru în favoarea "saltimbancilor", ci și de spațiul abstract de afirmare socială în favoarea manipulatorilor de simboluri. Iată-mă, în sfârșit, în mijlocul comediienilor lui Gatti. Mă primește Valérie Zerr, care și-a asumat managementul proiectului. Aflând că reprezintă cea mai importantă revistă teatrală din București, mă primește cu complicitate amicală: voi asista la repetiție, voi avea o discuție cu Gatti, voi avea un loc privilegiat la spectacolul de seară. Platforma de joc este acoperită de un imens covor decorat cu motive ale imagisticii abstracte Maya. Pe pereți, imagini imense ale luptătorilor pentru libertate din America spaniolă, dintre care îi recunosc cu ușurință doar pe Rigoberta Menchu și pe Che Guevara. Mi se explică cine sunt Michèle Firk și Leonard Peltier, figuri emblematice ale anilor '70. O intenție de rafinament determină corespondența coloristică dintre cele patru sectoare ale covorului, determinate prin diagonale, și cei patru pereți ai halei. Concepția spectacolului este determinată de legea liberei asocieri a cuvintelor și imaginilor, atât de dragă suprarealiștilor. De altfel, suprealismul este privit aici ca ultima revoltă a spiritului împotriva aservirii față de o anumită stare de lucruri. Într-o singură sintagmă, suprealismul în slujba revoluției, cum spunea André Breton, prietenul lui Armand Gatti. Totul se desfășoară sub semnul conceptului maya *Dzibilnocac*, ceea ce înseamnă "scris în timpul nopții". Este denumirea unui templu care a adăpostit pe un dis-



versului ca fundal al civilizației planetei. Actorii neprofesioniști, având cunoștințe precare despre intonația și mișcarea scenică, sunt angrenați în mișcări colective și enunțări ritmate de sloganuri de tipul: "Să iei în stăpânire/ să exploatezi/ să cultivi/ să prazi/ să devastezi/ etc. etc.". OMUL, cu majuscule, este condamnat de societatea actuală să fie sau proprietar (văzut de la dreapta), sau funcționar (privit din stânga). Regăsirea simbolurilor culturii maya este un

cipol al Marelui Izamna, eroul civilizator al mayașilor, inventator al scrisului, care-și petrecea nopțile desenând pe foi de hârtie de smochin glifele, semnele elementare din care se compune orice discurs. Spectacolul reprezintă un arc de legătură între glife și graffiti, printr-o lectură "de noapte" a istoriei contemporane, care descoperă ritmurile cosmice îndărătul temporalului, civilizația uni-

remediu la agonia limbajului care nu ne mai permite să ne articulăm destinul în afara structurilor deterministe ale utilitarismului. Energia vitală trebuie opusă acumulării de proprietăți, rațiunile practice trebuie să cedeze în fața Rațiunii universale, omul să fie deplasat din centrul unui demers axat pe dorință înspre o unitate integratoare în care să-și găsească, în fine, rațiunea de a fi. Dincolo însă de alti-

tudinea filosofică afișată, de vivacitatea imaginativă a textelor și de entuziasmul implicării actorilor, nu poți să nu remarci încremenirea autorului în proiectul neîmplinit al stângii, cu toate poncifurile pe care le cunoaștem de atâta amar de vreme: războiul civil din Spania, neocolonialismul, războiul din Vietnam, *tiers-monde*-ismul anilor '60 ș.c. Discutând cu Armand Gatti după spectacol, în contextul unei ceremonii modeste numită "paharul prieteniei", l-am întrebat cum privește remarcile răuvoitoare din presă. Mi-a servit, cu o certitudine descurajantă, o ripostă-cliseu de mult demonetizată: cine-l atacă nu poate fi decât un (blestemat de) fascist. Mi-a spus că spectacolul era destinat să "sucească gâtul psihologicului", obiectiv pe care prietenii săi suprarealiști îl atinseseră, de altfel, încă de pe vremea lui Artaud. În pofida dorinței de a epata, de a contesta, de a scandaliza, rămânea din nefericire evidentă incapacitatea de a inova. Se pare că, cel puțin deocamdată, proiectul stângii nu mai poate stâmi imaginația într-atât încât să o facă să treacă înaintea cunoașterii. De aceea, cu toată anvergura demersului și cu tot entuziasmul aferent, nu s-a atins scopul declarat, citat din Rousseau, acela de a da spectatorii în spectacol.

Adrian Mihalache

Sau am revăzut

Azilul de noapte

Un buchet de flori pentru un spectacol

La **Azilul de noapte** – montat de Ion Cojar la Teatrul Național – am fost pentru prima dată cu prilejul uneia dintre cele dintâi reprezentații. Sala Mare foșnea: o "mare" de oficialități, actori, regizori, critici, prieteni, veniți să vadă nu neapărat transpunerea scenică a unui text clasic, ci mai curând distribuția. De mult nu fuseseră adunați la un loc atâția actori de consistență ai teatru-

lui românesc. Spectacolul însemna și o sumă de reîntoarceri pe scena Naționalului: Marin Moraru și Draga Olteanu-Matei. Nu în ultimul rând, o probă: cum își vor sta alături regizorul (cunoscut pentru modul în care lucrează cu actorii), interpreții (cei mai importanți ai momentului) și scriitorul rus Maxim Gorki (identificat cu ideologia comunistă, îndeosebi după 1990)?

Dincolo de reușitele artistice a fost remarcat efectul straniu de punere laolaltă a actorilor aleși: împreună, păreau că se anulează reciproc. Poate din cauza "prospețimii" spectacolului ori din pricina auditoriului specializat, ei se concentrău să dea maximum de valoare; drept consecință, arătau ca și cum, pentru ei, textul era un permanent monolog, iar nu un prilej de relații. Această senzație era sub-