

CONSPIRAȚIA MINCIUNII

SPICUIRI DIN REPERTORIUL PARIZIAN

Leon Rollo, zis Cartoafa — poreclă pe care amicul său Noel Carradine i-a atribuit-o încă de pe băncile școlii — este un om cumsecade, dar mereu în pană de bani. Ocupație precisă n-are. Din când în când, „inventează“ câte ceva și vinde brevetul. De data aceasta a „inventat“ un joc de societate, ceva între astrologie și ghiciul în palmă, cu care speră să facă bani, mai ales dacă izbutește să obțină un împrumut, pentru a-și putea „monta“ afacerea. Noel Carradine, mare om de afaceri, vede în jocul acesta o mină de aur, cu care poate câștiga sume fabuloase, prin exploatarea setei de senzații și a imbecilității credule a turiștilor americani. Așadar, cumpără „invenția“, care de fapt a fost „cumpărată“ pe o sumă derizorie de la o femeie.

Amiciția celor doi durează de mulți ani. Asta nu-i împiedică însă să nu se poată suferi. Leon Rollo trăiește cu sentimentul că Noel Carradine i-a furat ceea ce i se cuvenea lui în viață, în primul rînd, norocul. Pe vremuri, soția actuală a lui Carradine a fost îndrăgostită nebunește de Rollo și era gata să moară de pe urma acestei pasiuni. S-a vindecat și s-a căsătorit cu Noel. Aceasta nu-l împiedică pe Leon să amintească mereu, de față cu actuala sa soție, de vechiul său amor juvenil. La rîndul său, Noel nu s-a jenat deloc să facă curte soției lui Leon, cu cîțiva ani înainte. Dezinvoltura și lipsa de scrupule în relațiile de familie și de prietenie merg mai departe. Noel Carradine își înșeală nevasta cu fiica adoptivă a lui Leon, Alexa, o adolescentă „modernă“, în care lipsa de prejudecăți și nonconformismul ating cinismul și impudicia. Ce urmează? Leon demască mîrșăvia lui Noel și are în fine satisfacția de a-l vedea pe acesta la picioarele sale, (Alexa pleacă într-o călătorie însoțită de un tînăr pretendent îndrăgostit, Noel se întoarce pocăit la soția sa, care se pare că a înțeles totul, dar preferă politica strufului, iar Leon Rollo, Cartoafa, redescoperă dragostea profundă și fidelă a soției sale.

Intriga aceasta destul de săracă se desfășoară pe trei acte întregi, presărate cu vorbe ce se vor „de duh“ și cu cugetări ce se vor „profunde“. Idei? Nici una. Mesaj?...

Această compoziție dramatică poartă numele de *Patate* (Cartoafa), este scrisă de Marcel Achard și constituie, dacă îl credem pe redactorul revistei „l'Avant-Scène“, „cel mai mare succes de presă și de public din ultimii 10 ani“. Și n-o spune numai redactorul „Avant-Scène“-ei. O mărturisește faptul că piesa a fost publicată, în scurt interval, de trei reviste franțuzești: „l'Avant-Scène“, „Paris Théâtre“ și „La Revue Théâtrale“. Mai mult decît atît, revista italiană „Il Dramma“ s-a grăbit s-o publice într-unul din numerele sale de vară.

Piesa *Patate* e, de altfel, caracteristică pentru o întreagă categorie de piese, care formează cea mai mare parte a repertoriului celor cîtorva zeci de teatre ale Parisului.

Fenomenul pare de neînțeles. Teatrul, arta cea mai direct legată de viață, a oglindit totdeauna momentele cruciale ale istoriei. Și teatrul francez nu s-a abătut de la legea generală. În epoca „regelui-soare“, Molière satiriza cu sarcasm nobilimea vicioasă, deopotrivă cu burghezia parvenită, biciuia ipocrizia tartuffilor și setea de bani a harpagonilor. În ajunul revoluției burgheze, Beaumarchais anunța prin istețul său Figaro zorile unei ere noi, iar romanticii secolului trecut deplîngeau trădarea idealurilor lor de către burghezia cu chip de Ianus. Astăzi, în teatrul francez domnește Patate, trîntorul cu inimă bună, incapabil să-și cîștige viața prin muncă cinstită, incapabil să se împotrivească răului, pentru că răul acesta îi este necesar : Patate trăiește din banii lui Carradine.

Republica Franceză trăiește zile grele, sub amenințarea dictaturii militare și personale a lui De Gaulle. Ciocnirile între reprezentanții maselor populare și reprezentanții ordinii de tip fascist se întesesc și se intensifică. Libertățile cucerite cu trudă, prin lupte grele duse pe baricade, sînt înăbușite una cîte una. Dar în teatrul parizian domnește Patate. Și nu numai el.

Întîlnim în piesele franțuzești reprezentate în ultima vreme pe scenele pariziene o lume pestriță, de trîntori și cocote, de oameni fără ocupație precisă, o lume preocupată de problema cîștigului ușor, de problema amorului infra- și extraconjugal, de sexualitate și mai ales de homosexualitate, și de alte asemenea probleme... capitale. Nu prea multe totuși. În general, autorii acestor piese se feresc să-și provoace publicul la o gîndire mai adîncă. Cei mai mulți nu au decît o singură țintă : să stîrnească risul. Nu risul de ceva sau de cineva anume, ci așa, fără motiv și fără finalitate, cum o face Claude Magnier în comedia sa *Oscar*, sau cum pare că vrea să o facă Raymond Castans în *Auguste*, izbutind însă în finalul comediei să treacă pe la nasul oricărui mic funcționar de bancă suma frumușică de 20.000.000 de franci, ca pe un vis posibil de realizat. Ce nu se poate realiza printr-o moștenire picată din senin, dacă ești cuminte, cam prostuț, îndrăgostit de o „steluță“ de cinematograf și pe deasupra plin de noroc? Cu totul gratuit apare hazul și în comedia *Farfada* a lui Jean-Pierre Aumont, actorul devenit dramaturg. Piesa, chipurile, are un final moralizator : Jean, eroul comediei, escrocul sentimental care se joacă cu inimile femeilor și care nu se dă înapoi nici de la escrocherii mai puțin... nevinovate, este arestat tocmai în clipa în care s-a îndrăgostit cu adevărat, de o fată care i-a rezistat mai mult decît toate celelalte.

Față de aceste farse gratuite, care stîrnesc un ris mecanic, proclamînd dominația gagului asupra ideilor, piese ca *La Prétontaine* (Hoinăreala) de Jacques Deval, de pildă, apar încărcate de semnificații.

O tînără, mică funcționară (e ciudat cît de stăruitor zăbovește inspirația dramaturgilor francezi contemporani în mediul micilor funcționari, de unde-și recrutează adesea puținii oameni curați la suflet din piesele lor), pornește pe un mare transatlantic, cu o garderobă pregătită din toate economiile ei, plus economiile celei mai bune prietene a ei, epuizînd toate resursele, să cucerească... America. Mai precis, să cucerească un soț bogat, cum numai în America crede că se pot găsi (efect al propagandei „raiului“ american, difuzată prin toate mij-

loacele posibile de influențare a creduliilor). La rîndul său, un tînăr, șomer de mai multă vreme (iată în fine o crudă și autentică realitate), pornește pe același vapor, dar clandestin, urmărindu-și în taină bogata logodnică păzită de o vajnică mătușă. Realitatea îi dezamăgește pe amîndoi, înainte chiar de a atinge „pămîntul făgăduinței“ : tînăra cunoaște America în persoana bogatului, dar grosolanului și mai ales (oroare!) dementului Bob, iar tînărul șomer își dă seama că bogata sa logodnică e gata să-l joace la bridge și să-l cedeze mătușii în chip de gaj, ca pe un cățel sau o brățară. Concluzia? Amîndoi „hoinarii“ se întorc în țară cu același vapor, fără a deschide măcar cabina pentru a vedea cum arată tărîmul mult visat ; se întorc în țară, unde „fie piinea cît de rea...”

Este și aici destul haz grațuit. Și mai ales este o încercare de bagatelizare a realității, pentru ca nu cumva spectatorul să ia prea în serios sugestiile și aluziile strecurate ici-colo de autor. Dar este în același timp o încercare de a exprima o atitudine, fie ea și ușor zeflemistă, față de o realitate ghicită dincolo de hazul inofensiv al piesei.

O tentativă de a dezvălui un aspect al realității se poate spune că schițează Pierre Gasca în piesa sa *Pașii pierduți*. Familia Durafour — mama și cei trei fii — reprezintă o imagine destul de veridică a burgheziei falimentare, gata să folosească orice expedient pentru a-și prelungi existența precară : coloniile, sau, cum se întîmplă în piesă, credulitatea unei prostituate cu suflet pur. M-me Durafour și doi dintre feciorii săi, René și Victor, se înțeleg de minune în privința mijloacelor de cîștigare a existenței, fără a se împiedica de ciotul vreunui scrupul, socotind munca o îndeletnicire înjosoare. Singurul membru al familiei, care muncește, este Louis, cel de-al treilea frate, un mic funcționar (din nou, un mic funcționar), căruia autorul îi încredințează rostirea unor replici de mare însemnătate. E de-a dreptul surprinzătoare și îmbucurătoare siguranța cu care Louis vorbește despre necesitatea unui „regim de justiție socială“, în care o femeie ca Justine „n-ar mai trebui să se prostitueze“. El o socotește pe Justine „o victimă a societății“, iar despre mulțimea de șărmani pe care i-a întîlnit la Creditul Municipal, unde s-a dus să amaneze o verighetă a mamei sale, spune : „Am văzut chipul revoluției“... „Nu Revoluția din 1789, desigur. Cea viitoare.“ Sînt replici curajoase, pe care nu le-am întîlnit în alte piese franțuzești contemporane. Păcat numai că autorul n-a mers pînă la capăt cu tabloul societății, pe care și-a propus probabil să-l înfățișeze.

Imaginea poporului, reprezentat în piesă prin prostituata Justine, fie ea și „victimă a societății“, fie ea și cu sufletul mai curat decît al cinicilor și mîrșavilor membri nelucrători ai familiei Durafour, nu poate decît să întunece mesajul înaintat al piesei. În mediul familial, stătut, în care sînt rostite, replicile revoluționare ale lui Louis răsună insolit, aproape strident, justificate totuși de faptul că sînt spuse de singurul om din piesă care muncește, om care în final pare să se rupă de mediul putred al familiei, pentru a porni pe alt drum.

Este, în ciuda slăbiciunilor, una din puținele piese jucate în ultima vreme pe o scenă pariziană, care încearcă să se apropie, cu ochii deschiși, de realitate.

Faptul a fost semnalat de altfel și de cronicarul publicației „La Revue Théâtrale“, care remarcă cu regret sărăcia repertoriului teatrelor pariziene și „repugnanța autorilor de a aborda direct problemele ideologice“. Și nu e de mirare, spune același cronicar (Renée Saurel) că unele opere interesante așteaptă în zadar să fie jucate deoarece... „robinetul de Phynanță“, cum ar spune Ubu (personaj al satirei *Ubu-rege* de A. Jarry —n.n.), nu funcționează pentru operele considerate „subversive“.

Iată explicată, de fapt, cauza principală a sărăciei de idei a repertoriului teatrelor pariziene. Iată cauza principală a invaziei pieselor bulevardiere, a pieselor menite a stîrni risul vid de gîndire, a pieselor care reeditează pentru a nu știu cîta oară cazul îmbogățirii peste noapte prin grația divină și pleșca unei fabuloase moșteniri: robinetul finanțelor nu funcționează pentru operele considerate subversive. Robinetul finanțelor este manevrat de marea burghezie. Robinetul finanțelor nu poate funcționa pentru punerea în scenă a unor piese care ar prezenta în adevărata sa lumină chipul mării burghezii. Asta ar însemna să se dea drumul pe scenă adevărului. Și adevărul este considerat subversiv într-un regim bazat pe minciună și teroare.

Iată de ce pe scena pariziană domnesc Patate, și Oscar, și Gustave. Iată de ce o piesă ca *Ardele ou la Marguerite* de Jean Anouilh, inofensivă în raport cu racilele adînci ale societății capitaliste, apărînd dragostea curată prin însuflețirea cu acest sentiment a doi cocoșaji nefericiți și condamnînd în mod benign amorul adulter prin zeflemisirea indulgentă a oficianților săi, este considerată de critica pariziană ca o operă care stîrnește „un rîs cu gust sălcu“, sau chiar „o piesă agresivă, provocatoare, înverșunată să distrugă și, în același timp, printr-un straniu paradox, o piesă vie, stimulative, ironică“.

Iată de ce „comedia care își propune să îndrepte moravurile, descriindu-le și la nevoie ridiculizîndu-le, compunînd caractere reprezentative cu osebire pentru o epocă (cunoaștem pe un anume Molière care a creat, după cîte știm, această tradiție a teatrului francez), această comedie pare să nu mai aibă loc pe scenele noastre, la fel ca și acel teatru de violență, în adîncime, în stilul lui Becque, care în genul său este de asemenea o mărturie a epocii“ — după cum spune într-una din însemnările sale Paul Nivoix, dramaturgul francez mort de curînd.

Iată de ce, ocolind realitatea, autorii creează adesea false probleme, aducînd pe scenă din ce în ce mai des homosexuali (vezi, din ultimele piese prezentate, *In trecere prin Paris* de Michel André și *S-au jucat cu chibritele* de Marcelle Rouvier), construind intrigi complicate din descoperirea unor paternități neașteptate (vezi *Tatăl* de Edouard Bourdet) sau încercînd să explice o monstruoasă crimă prin complexul de inferioritate al unui tînăr aflat sub influența unui mediu corupt (aceeași *S-au jucat cu chibritele*).

Pentru cine știe să citească, adevărul epocii noastre apare totuși oglindit în situația actuală a teatrului francez: frica de adevăr a burgheziei se reflectă în însăși lipsa adevărului de pe scenele pariziene. Și de ce ți-e frică...