

CORESPONDENȚĂ
DIN
PARIS
de la GEORGES SCHLOCKER

*Armand
Gatti
sau
teatrul
umanității
totale*



Fără îndoială, unul dintre cei mai vestiți scriitori dramatici ai Franței este Armand Gatti (născut la 26 ianuarie 1914, în Monaco). Oricât ar fi de indiferent, în general, locul de naștere, observând viața lui Gatti, astăzi în vîrstă de 56 de ani, trebuie să spunem că are o semnificație simbolică. Monaco nu aparține din punct de vedere politic Franței, dar în principat se vorbește limba franceză. Teatrul lui Gatti, cu toată exaltarea sa, cu efer-

vescența ideilor sale și multitudinea fulgerelor sensitive, aparține tradiției franceze și nu poate fi imaginat înafara limbii franceze. În această operă există tot atât de puțină unitate cîtă există și în viața lui Gatti, sau (să mai adăugăm, revenind la copilăria sa) în ascendența sa. Armand Gatti sorie un teatru „diavolesc”. Diavolesc pentru consumatorii obișnuți din templul muzelor care sînt copleșiți de problemele impuse de vremurile

noastre. Acest monegasc, în vinele căruia se amestecă sînge italian și rusesc, ne pune în fața unui teatru al neliniștii. Un teatru care experimentează prin formele sale și care ținteste, cu fiecare experiment, într-o problemă a societății. Un teatru, în aceeași măsură combatant față de politică și față de estetică, deconcertează. Deconcertant este însă și autorul său.

Gatti aplică retorica sa subiectelor bine definite ale istoriei contemporane. S-ar putea chiar spune că în timp ce se apropie de evenimente politice concrete, le adîncește în aceeași măsură, și își îndreaptă asupra lor exuberanța înfierbîntată a sentimentelor, retorica sa amplificîndu-se. De exemplu descrie *Calvarul generalului Franco* (un pamflet mușcător, atît la adresa dictatorului, cit și a bisericii aservite lui). În *Cea de a doua existență a lagărului Tatenberg* tratează despre experiențele sale din lumea lagărului de concentrare. *Raportul despre o planetă provizorie* recapitulează povestea lui Joel Brand în Ungaria și face în același timp lumină în culisele protagoniștilor celui de-al treilea Reich.



Toate aceste piese și încă multe altele au fost reprezentate în Republica Federală a Germaniei, unde, unele dintre ele, au primit chiar botezul premierei mondiale. Essen, Frankfurt, Kassel, Celle: pe scenele acestor orașe, Gatti se bucură de ani de zile de drept de cetățenie. *Viața imaginară a măturătorului de stradă Auguste G.* a putut fi văzută în mai multe orașe ale Republicii Federale a Germaniei, în regia lui Jacques Rosner, asistentul lui Bertolt Brecht și al lui Roger Planchon. Titlul este edificator pentru această piesă, iar punctul său de plecare este înscris în viața cotidiană. În *Nașterea*, ultima sa piesă, vibrează un patetism sacadat. El rezultă nu numai din povestirea tulburătoare, ci și din dorința, atît de tipică pentru Gatti, de a-l face pe om să depășească suferința de care abia poate să se apere, trecîndu-l într-o condiție umană potrivită lui, demnă. Umanismul lui Gatti, nu poate fi decît revoluționar, și de aceea nu e comod deloc acest scriitor de teatru! Desigur, Gatti se situează de partea stîngii, dar temperamentul său de anarhist, dă foarte multă aproximație acestei situări declarate. Pentru Gatti, teatrul trebuie să pună în orice caz sub semnul întrebării opiniile înrădăcinate în societate.

„Nu pot, nicidecum, să-mi imaginez teatrul ca mijloc de distracție sau de divertisment. Mai degrabă îl văd ca pe o instituție care nu trebuie să desființeze numai prejudecățile și nedreptățile, ci și anumite obiceiuri de gîndire, care, în momentul cînd sînt consolidate, se transformă mult prea ușor într-un coșciug”.

Cu aceste cuvînte, care vizează, în mod evident, inerția gîndirii burgheze, își fundamentează Gatti agresivitatea politică și neobosita sa furie scenică novatoare. Masa l-a atras din primii ani ai tineretii pe fiul măturătorului de stradă din Monaco.

Cu aceeași dorință entuziastă de amalgamare se apropie de lume. A călătorit în tinerete prin Siberia, a vizitat China, l-a atras Cuba. Îi este de asemenea bine cunoscută America Latină. Ar trebui să ne întoarcem cu 57 de ani în urmă, în literatura franceză, ca să regăsim în „Proza expresului transsiberian” a mult călătoritului Blaise Cendrars, aceeași frenetică amalgamare de lumi. Pentru Gatti, „amalgam” este un foarte important cuvînt-cheie. El încearcă să pătrundă timpuri, spații, nivele de conștiință. Iar prin împletirea lor, vrea să trezească la o viață nouă subiecte istorice care păreau de mult epuizate. La o viață, care apare fiecărui spectator actuală și plină de semnificații.

Un bun exemplu pentru cele spuse mai sus îl oferă *Cutețul public în fața a două scaune electrice*, din anul 1965. Gatti vrea să-i facă pe cei doi emigranți italieni, Sacco și Vanzetti, acuzați de un atentat politic și executați, în 1927 pe scaunul electric din închisoarea Charlestown, după un proces care a durat ani de zile, purtătorii acelei „mici flăcări”, care „arde în interiorul liecărui om” și pe care teatrul — cere Gatti — trebuie să o scoată în evidență. În acest scop, el lărgeste cadrul și transpune în-timplarea decisivă, dintr-o realitate palpabilă într-una convertită de imaginație. Despre felul în care s-a amestecat în procesul conceperii acestei piese, realitatea palpabilă cu realitatea care se sustrage permanent conștiinței, putem afla din povestea nașterii piesei, relatată de Gatti:

„Cum oare se pot trata aceste două personaje, pentru mine exemplare, fără a le denatura? (...) Cum oare aș fi putut să-i pun pe cei doi în acord cu contemporaneitatea noastră?”

Pe atunci, aveam o mică locuință în Calle J din Havana, la doi pași de mare. În istoria acestei piese, Calle J joacă un rol însemnat: anume, vedeam de acolo, în timpul blocadei Cubei, unități de vase de război americane, printre care și pur-

tătorul de bombe atomice „Oxford”. La orice oră din zi, trebuia să-ți ridici doar privirea ca să vezi moartea în fața ochilor. Venise momentul când blocada a luat proporții de criză, de criză conștientă a Cubei. Vasele, pe mare, deveneau din ce în ce mai numeroase. Pe uscat, miliția cubaneză a ocupat tranșeele... Am făcut o constatare ciudată: nici unul dintre acești voluntari nu părea să fie cucerit de ideea că și-ar putea învinge puternicii dușmani. Ei nu se prezentau (măjoritatea erau capi de familie) pentru a câștiga un război, pentru care de altfel le lipseau mijloacele, ci pentru a arăta că sînt pregătiți să moară. European fiind, cu entuziasmul domolit de la o generație la alta, în timpul unui secol plin de războaie, eram foarte rezervat în fața acestei poziții. Noapte de noapte, din inima Havanei răsuna tristul imn: „Un, doi, trei, patru” al miilor de bărbați și femei care învățau să mărșăluiească în pas egal. Moartea atomică putea să vină. Părea că ei pot opune acestei morți, mai mult decît

puști și tunuri. Aveau acel „un, doi, trei, patru” ridicol și suveran, în același timp. Asistentul meu, Rogelio Paris, pe care l-am găsit într-o noapte, în timpul unei ploii torențiale, în mijlocul muncitorilor din porturi și al actorilor de la televiziune, mi-a readus în minte cuvintele lui Iulius Rosenberg, pe care acesta le-a rostit cînd i-a fost promisă grațierea în cazul că el și soția sa, se vor recunoaște vinovați: „Ca să fim lăsați în viață, vor să ne ia orice motiv pentru a trăi. Nu putem accepta așa ceva”. Acesta a fost impulsul. Mi-am amintit să fi citit, că Sacco și Vanzetti au spus asemenea fraze de cel puțin cinci ori. În momentul acela, albi și negrii noapților din Havana, care mergeau în marș prin ploaie, învăluți în mantalele lor, cu saci și păături în spinare, citeodată cu o umbrelă, au devenit oameni care umblau pe coridoarele Sing-Sing-ului sau Charlestownului. În felul lor, erau cu toții niște Rosenberg, Sacco, Vanzetti... Cei mai mulți dintre ei n-au auzit niciodată aceste nume și totuși par-

*Scenă din „Cîntec public în fața a două scaune electrice”,
la Teatrul National Popular din Paris*



capacitatea la istoria lor, fiecare după capacitatea sa, cu educația sa, cu culoarea pielii sale. Printre voluntarii aceștia nocturni erau și câțiva actori, tehnicieni și muncitori care colaborau la filmul „El Otro Cristobal” la care tocmai filmam. În zilele următoare, i-am familiarizat cu drama din Boston. Curînd, au apărut partizani ai lui Vanzetti, care-l admirau pentru că nu cunoscuse nici o clipă de slăbiciune: alții erau mai mult pentru Sacco, pentru că fusese tată de familie. În mod cu totul neașteptat, unii dintre ei simpatizau cu persoane care au avut un rol mult mai mic în această dramă. Fiecare împrumuta argumente din adevărul vieții sale cotidiene, punea drama din Boston sub semnul întrebării, și făcea, în același timp, nenumărate variații în jurul ei. Mi-am dat seama că fiecare își compune într-altfel personajele și situațiile dramei. Știam, acum, modul cum trebuie să abordez cazul Sacco și Vanzetti: trebuia să reprezint oameni din viața noastră cotidiană, din contemporaneitatea noastră, care să preia drama celor doi italieni și să-i confere, prin problemele lor personale, viață nouă.



Era un experiment complex: unii se comportau conștienți de apartenența lor de clasă, alții o negau, iar alții încercau, dar fără succes, să descopere un al treilea adevăr. Pentru a crea personaje cât mai diferențiate, le-am permis să apară ca spectatori ai piesei mele. Acest „puzzle” din care se compunea, trebuia să se refere la tot atâtea „euri”, în câte s-ar putea transpune personajul-spectator în decursul reprezentării piesei. Dar mai exista și o altă problemă. Deplasarea noțiunii de timp a atras, automat, și o deplasare a noțiunii de spațiu.

Soluția mi se părea că rezidă în crearea unui spațiu care ar conține și alte spații posibile. Un spațiu al spectatorilor, care conține, în același timp, și alte spații posibile, fie că ele sînt în Europa, în America sau aiurea. Astfel, în piesa *Cîntec public în fața a două scaune electrice*, spectatorii din Boston, Hamburg, New-Orleans, Torino și Lyon ar asista fiecare, în cadrul timpului său real, la propriaucidere prin ei înșiși. Piesa tinde să pună două întrebări: „Nicolò și Bartolomeo, oare voi sînteți aceia care muriți mereu? Sau noi murim prin persoana voastră?”

Această ultimă întrebare sună oarecum religios. Sînt, oare, personajele dramei, înlocuitori ai spectatorului? Suferă sau se bucură pentru el? Identificarea aceasta frustă a personajului creat, cu vizitatorul real din sală, poate avea ceva de-a dreptul naiv într-o dramaturgie căreia, altminteri, îi convine să facă imposibilă orice fel de identificare lipsită de critică. Într-o asemenea debordantă generozitate a spiritului se exprimă înflăcărutul Armand Gatti, netăgăduindu-și cituși de puțin moștenirea mediteraneană. Înainte, însă, încercase orice pentru ca prin împletirea încolțită de stiluri și apeluri la conștiință să facă din „lunga agonie” a celor doi italieni, un pamflet social, o piesă de circ și o dramă de situație, îndatorată față de Calderon. A descoperit oare, în acest chip, noi mijloace scenice? Pusă așa, de-a dreptul, întrebarea trebuie să primească un răspuns negativ. Gatti se înscrie în istoria teatrului european documentar și de agitație, nu prin descoperiri, ci prin ceea ce a aplicat, prin ceea ce a folosit, cu o vitalitate artistică aproape turbată. El are nevoie de o scenă de dimensiuni uriașe, căci pe ea trebuie să se miște masele. Mase de actori, mase de decoruri, scâldate în mase de lumină, învăluite de mase de sunete. E un teatru al simultaneității: un autosacramental profan, socializant. Barocul spaniol, în special Calderon, i-a oferit exemple. Fără îndoială, Gatti nu le-a copiat, ci le-a redescoperit, le-a re-creat într-un fel original, apropiat lui și timpului nostru. Barocul oferă și un arsenal de forme și alegorii, pe care Gatti le folosește cu ironie conștientă, pentru demascarea minciunilor sociale și politice reacționare. Pentagonoul, reprezentat ca o uriașă celulă ganglionară a unei bande de eroi ai revolverului, setoși de sînge, din Texas, joacă într-un prost film polițist un rol asasin — această alegorizare a celor mai recente evenimente în *U. ca Vietnam* — depune mărturie pentru un teatru al mîntuirii, instigator la revoltă, al cărui loc de acțiune este lumea și, în același timp, imaginația.

Amalgamul intercontinental de voci, care se lărgește spre o orchestrare a lumii sensibile prin cea suprasensibilă, a șocat, cu trei ani în urmă, pe spectatorii înscenării pariziene. O putem interpreta, în fapt, ca pe un act de încîlcire a conținutului, ca o relievă a tehnicii de retro-și-prospecție, caracteristică filmelor din anii patruzeci. O asemenea critică l-a uimit nespun pe Gatti. El nu conținea să susțină că trebuie să fie foarte obișnuit cu universul tău de impresii, dacă nu recunoști cât de firesc se interferează asemenea felurite frînturi de gînduri. Realitatea de azi nu te copleșește nici ea cu altceva, decît cu asemenea fragmente de idei, de îndemnuri critice, de insensibilitate ironică. Spectatorii nefalsificați, în primul rînd muncitorii, înțeleg dintr-o dată. Pentru ei scrie Gatti teatru. Oricît ar părea de

liric acesta, și oricât de puțin am putea trece cu vederea exaltarea senzorială care-i este proprie, teatrul său rămîne un amalgam de documentație contemporană și de suprarealism militant.

Tot astfel și în *Viața imaginară a măturătorului de stradă*. Auguste G., Auguste apare în patru ipostaze, fiecare depinzînd de partea din viață relatată. Într-o scenă, Auguste, cel de 46 de ani, discută cu cel de 21. Muncitori, proxeneți, surori de caritate, vagabonzi, invocă fantezia asociativă. Ei trec ca niște umbre prin scenă, și fiecare poartă piatra pentru mozaicul întregului. Auguste discută cu Roger Estribot, prietenul său din tinerete. Fiul său intervine în discuție. Discuția se întrerupe și se vedește a fi viziunea unui febril. Lumina cade pe o scenă nouă. Auguste, de 30 de ani, viitoarea sa soție, Roger, prietenul din copilărie, mama vitregă La Chamelle, inspectorul de poliție căutînd un delincent, unii care dansează, mult popor, toți se agită. Unul îl goneste pe celălalt. Amintirile se interferează în timpul goanei de pe scenă. În momentele de luciditate se conturează o

situație revoluționară din timpul unor mișcări muncitorești.

Armand Gatti va fi înglobat, probabil, între acei scriitori care iau pana în mînă nu în primul rînd de dragul unei expresii clare, logice, ci pentru a dezlănțui, prin opera lor, un fel deosebit de energie scenică. Am definit teatrul său ca fiind un teatru al neliniștii, am văzut în el un reprezentant al dramaturgiei critice actuale, cufundată în fantezie efervescentă. Trebuie să mai reținem și un al treilea aspect din portretul lui Gatti: omul de teatru care-și scrie piesele, le pune în scenă, le conține coregrafia, extrăgîndu-și forța creatoare din înfîlțirile repetate cu publicul. Gatti este departe de a fi acceptat de compatrioți (dar și de criticii vest-germani). Ideile sale sînt prea disparate — la fel și suprafețele sensibile care la el se întretes neîntrerupt pe scenă. Desigur, etosul pieselor sale ridică gagurile fanteziei la un nivel mai ridicat decît al acelor proprii unui cabaret, dar nu le prea poate conferi o viață de lungă durată. Această minte înfierbîntată este și o minte confuză. Tăria lui nu este continuitatea gândirii, prea multe lucruri izvorăsc simultan din el... Dar nu

„Cei 13 sori ai străzii Saint-Blaise“, în interpretarea Centrului Dramatic Național



poate fi contestat faptul că are o mină întotdeauna fericită în alegerea temelor. Își scrie piesele cu irascibilitate, și este efervescent în luarea de poziție față de tot ce e uman, acolo unde un ziarist, cu ușurință la scris, abia dacă are timp pentru un articol de fond captivant. Este ceea ce nu s-a observat la ultima premieră de la „Teatrul Estului parizian”, unul din teatrele noi. *Cei 13 sori ai străzii Saint Blaise* s-a născut dintr-un contact strâns cu arondismentul 20 al Parisului și cu problemele sale. Un cartier întreg este dat peste cap. Unde oare se găsește bardul comunității lovite de nenumerabilele experiențe umane și urbanistice?

Gatti, chemat de directorul teatrului, s-a supus acestei sarcini. A adus pe scenă secțiunea transversală a cartierului, putând astfel să pună încă o dată masele în mișcare și să le invoce destinul. A făcut din oameni sori, spirite păzitoare ale străzii Saint Blaise. Dar acești „sori” se încurcă în aventuri din ce în ce mai confuze, care îi privesc doar pe ei înșiși, în care își desfășoară o locvacitate afară de obiect, și ale căror simboluri încep să se încâlcească tot mai rău. Gatti a folosit în acest scop tehnica cea mai modernă de sondare a opiniei publice. Populația a răspuns entuziasmată acestor discuții și a dat multe indicații. În prima parte a piesei, probabil, au recunoscut documentația dată de ei. În partea a doua, când „sorii” câștigă din ce în ce mai multă independență, iar oamenii concreți devin tot mai palizi, desigur, n-au mai putut recunoaște nimic.

Gatti este și unul dintre avangardiștii noii descentralizări teatrale din Franța. Locul lui este, întotdeauna, acolo unde teatrul trebuie să fie pus în deplin acord cu comunitatea descrisă, unde relațiile dintre ele devin fructuoase. Fiindcă aici apare noul, oricât ar fi de mari greutățile. El este îmbătat de această inovație, care unește realismul cu visul și astfel sprijină viața reală cu cea imaginară.

Teatrul și publicul au aceleași drepturi în cadrul unui dialog. Mai exact: parteneri într-un dialog aflat la același nivel. În timpul unei discuții purtate de curînd, despre *La Naissance*, Armand Gatti a declarat: „Măreția și slăbiciunea teatrului constă în relația dintre FIINȚE VII ȘI FIINȚE VII, iar aceasta determină — dacă se pricep să discute unele cu celelalte — înfiriparea unui dialog, care este în măsură să-l atingă pe

spectator, presupunîndu-se că se vorbește cu el, despre lucruri care (direct sau indirect) îl interesează”.

În *La Naissance* se vorbește despre răsculații din Guatemala. Cinci locotenenți guatemalezi au fost instruiți special pentru războaie de guerilă în Panama, și chiar în S.U.A., și trimiși apoi în luptă împotriva partizanilor din marile păduri nepătrunse. Dar în loc să înceapă lupta, cei cinci ofițeri se stabilesc în junglă și proclamă un „front național de eliberare”. Din însărcinarea americano-guatemaleză, urmează să se trimită trupe în junglă pentru capturarea acestor rebeli. Astfel, începe lupta, la care participă nu numai oamenii care se află întâmplător în zona respectivă, ci și un ziarist, atras acolo de o femeie. Trupele guvernamentale îi arestează pe locotenenții răsculați, ca și pe ziarist, ca și pe alții, la întâmplare. Nu știu însă că i-au prins și pe ofițeri. În orice caz nu sînt siguri.

Aici — în nesiguranța față de realitatea „celuilalt” — rezidă fascinația piesei lui Gatti. Abia dacă se prezintă în piesă mai mult decît situații, acțiune și o schemă scenică. Din nou tema lui Gatti este „dialogul”, modul în care oamenii „se transformă” în această confruntare. Fără îndoială, Gatti construiește astfel o „antilume”. Subiectul revine la întâmplări trăite de el, cînd, tînăr ziarist fiind, a aflat contrariul: exterminarea unui trib de indieni. În *La Naissance*, Gatti rezolvă confruntarea războinică printr-o întîlnire pe plan uman. Are nevoie pentru aceasta și de personajul feminin. Rolul acestuia este simbolic, pentru ceea ce Gatti a formulat într-o discuție, mai concret: „În America Latină se naște un popor întreg. Un popor întreg, care simte adînc, în ființa sa, necesitatea de a obține altceva. Nu e nevoie să le spui: Fiți revoluționari! Treziți-vă! Ei nu dorm!”.

Dacă se caută o formulă capabilă să cuprindă năzuințele lui Armand Gatti, care nu sînt numai de natură teatrală, ci includ, în aceeași măsură, și poeme, filme și povestiri, nici una nu ar fi mai potrivită decît aceea care rezumă valorile Revoluției franceze: LIBERTATE, EGALITATE și FRATERNITATE. Ele hotărăsc opera și personalitatea lui Armand Gatti, luptătorul, realistul visător, visătorul fanatic al unei realități sperate. Și asta înseamnă o realitate a umanului, a omului care se acceptă pe sine însuși.

