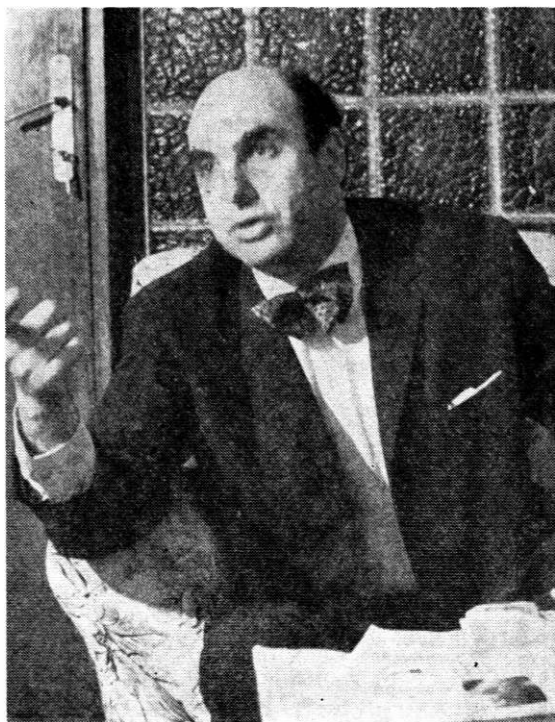


CORRESPONDENȚĂ  
DIN  
PARIS  
de la  
GEORGES SCHLOCKER



# Operetă cu gheare

Dacă amestecul sau perforările de stiluri fac trăsătura teatrului de astăzi, Parisul indică și năzuința spre delectația intelectuală incitatoare. Nu numai scriitorii iau inițiativa îngemănării parodiei cu gravitatea, cum o face bunăoară Witold Gombrowicz în cea de a treia lui lucrare dramatică *Opereta*, a cărei premieră a avut loc la „Théâtre National Populaire” (sala cea mică), scurt timp după premiera absolută din Milano. Și regizorii se simt chemați să instaleze acest dublu sens în opere ale trecutului. Faptul s-a petrecut la „Théâtre de l'Épée de Bois” cu înscenarea lui Thomas Gennari a practic necunoscutei lucrări *Les Marrons du Feu* (*Castanele din foc*) a lui Alfred de Musset. Principiul director al ambelor înscenări a fost „idiotia divină”, pe care Gombrowicz a conferit-o operetei drept semn al perenității ei. Contele Agénor (în traducere germană el poartă numele Charme), baronul Firulet (niște crai flușurateci, mustăcioși, cu pălării tiroleze pe cap) și perechea princiară Himalaj — iată reprezentanții vlăguți de idiotie ai unei

realități revoluate: ei sînt, fără a-și da seama că în realitate nu sînt. Teatrul înfățișează cu o voioșie încrîncenată această bruscă trecere a realului în ireal, adusă în prim plan de schimbările istorice. Substanța de altădată — inconsistența de azi se conjugă în chip indisolubil.

*Opereta* a fost pusă în scenă de regizorul parizian Jacques Rosner (cîndva colaborator al lui Brecht, și trecut apoi pe scena lui Roger Planchon) la Villeurbanne. Sînt etapele unei evoluții artistice care desenează un program, în care citim un teatru al luminării conștiinței. Și nu e chiar atît de la sine înțeles faptul că regizorul a luat asupra sa montarea lucrării lui Gombrowicz. Fiindcă ramolita idilă operetică din vremea Austriei de altădată, care se axează în jurul prea curatei Albertine, este, în partea a doua — acolo unde o străbate „vîntul istoriei” — cuprinsă de un vîrtej aparte. La început simboluri, apoi pur și simplu imagini zgomotos absurde închid această tragi-comedie istorică: balul în palatul princiar, manechi-

nele ultimului strigăat al modei învelite în saci, acestea dovedindu-se pînă la urmă adepți ai zvasticeii, după cum valetul profesorului devine un conducător revoluționar care cere să i se ilustrească cizmele, sînt imagini saturate de ironie și critică. Ele culminează în apoteoza finalului: în triumful în care tinerii o poartă, despuiață, pe Albertina, spre sfidarea societății stricate și uzate de egoism și compromisuri, a celor bătrîni și urîți. Tema principală a lui Gombrowicz s-ar defini în genere: victoria tineretului pur asupra generației bătrîne maculate, a încrederii în viață, asupra vieții rutinizate. În romanele sale, tema se poate reliefa doar ca un vitalism; în cele trei lucrări dramatice, acest filon de bază se colorează mereu mai puternic într-o critică socială. Programul lui Gombrowicz este să dezvăluie contradicții și apoi, abrupt, să le concilieze; să arate breșa pe care istoria o face în „sublim sclerозata“ extaziere istorică. Ceva pe scapodul tinerei generații teatrale. Care s-a desprins de linia didactică de tip brechtian, nu însă pentru a se înscrie pe lăgașul teatrului atemporal, adică al unui amuzament apolitic, ci dorind să pună gheare delectației scenice.

Ce context mai nimerit ar putea exista decît un bal mascat într-o ambianță barocă. Muzică, vin, femei, cîntec, totul este destinat să adoarmă conștiințele, pînă la neprevăzutul moment în care are loc schimbarea bruscă. Desigur, Rosner nu dezmințe școala lui Brecht. Un truc operetistic îi face în aceeași măsură plăcere ca și o problemă de calcul al artei scenice. Actorii nu sînt lăsați chiar în voia lor pe seama bicisnicului bal. Ambiția lui este să facă vizibil lentul mecanism al bruștei transformări, să facă așadar auzit,

prin plăcutul timbru al tenorului, tic-tacul bombelor cu întîrziere.

Thomas Gennari, în teatrul său ruinat („La spada de lemn“), o duce mai greu cu lucrarea lui Musset. Căci, la acest romantic, nu se arată nicăieri vreo fisură în identitatea personajelor. Ceea ce înseamnă a prezenta critica sau a glosa pe marginea figurilor dramatice, într-un joc mut, mimic ori pantomimic. Muzica și dansul se dovedesc, în acest scop, de la o vreme încoace, locațe excepționale. În *Castanele din foc* stă din fericire, în centru, o actriță. Un amant vrea s-o părăsească, un altul pătrunde noaptea la ea, în straiile îndrăgostitului care n-o mai iubește. El urmează să-l ucidă pe acesta, înainte de a se bucura de vreo favoare. Dar, ghicim din timp, zadarnic împlinește el această dorință. Nu-i rămîne, de aceea, decît exclamația: „Vai, mi-am ucis prietenul“. Firav argument. Pe drept cuvînt nu se mai joacă această piesuță de spadă. Dar, cînd dansul, mișcarea grotescă și simțurile împrumută expresia exacerbării plastice, folosite de altfel și de scriitor, avem de-a face cu un imens joc care nu e în fond altceva decît un credincios realism, chiar dacă ridicat la o scară mai înaltă. Prin urmare, o realitate care poartă în sine parodia ca pe o indispensabilă parte componentă. Iar teatrul tinăr este sedus de această dublă fațetă launtrică. El nu mai vrea, ca acum cîtăva vreme, să smulgă măști și să descopere necruțător adevăruri. Această perioadă de dezvăluire cedează pasul unei plăceri a învăluirii, să zicem a travestirii, care îngăduie artei să folosească deopotrivă înfierarea aparențelor, sau investițiunea lor cu semnificații.

„Tartuffe“ de Molière în regia Mariettei Sadova pe scena Teatrului Național „Uasile Alecsandri“ din Iași. Ștefan Dănculescu (Tartuffe) și Sorin Lepa (Orgon)

