



Scenă din „Candidatul” de Flaubert,
la Teatrul din Genevilliers

SCRISOARE DIN PARIS

DE LA

GEORGES SCHLOCKER

În pădurea Vincennes

Teatrul solar al Arianei Mnouchkine într-o pulberărie . . .

În pădurea Vincennes, doisprezece buni kilometri departe de centrul Parisului, se află o pulberărie abandonată. Zăbrele de înălțimea unui om înconjură niște jalnice hale de fabrică, în a căror desertăciune văroasă și-a făcut veacul, în timpul iernii, gerul. Fără utilitate stau aici și colo donjoane, scoase în evidență din beznele nopții, de lumina reflectoarelor care indică drumul parizienilor ce se revarsă cu miile din această pustietate încrămățată.

Aici, în Cartoucherie, reprezintă Théâtre du Soleil un colaj istoric: 1789 — *Revoluția se încheie în desăvârșirea jericirii*. Premiera absolută trebuia să aibă loc la Milano, deoarece la Paris nu găsește nici sprijin nici spațiu convenabil. În halele care stau acum golite nu e posibil nici azi să se dea o reprezentație, cu toate că acolo a fost prezentat modelul stilistic al lui Ronconi, *Orlando furioso*, vara trecută. Dar Ariosto și pe deasupra pe italianește — dă-

duse un spectacol spumegînd de pasiune și tumult corporal, fără a dori să exprime mai mult decît o mărturie vizionară. Ariane Mnouchkine, conducătoarea „Teatrului solar”, năzuiește la altceva, chiar dacă cu mijloace înrădite.

Pentru ea, teatrul nu este nici pentru spectatori nici pentru actori, un loc de exercițiu artistic închis în el însuși. Echipa ei închipuie o comunitate spirituală și de destin, nutrită de același ideal artistic și politic. În acest sens au dat pînă acum exemple Living Theatre și Bread and Puppet al lui Schumann. Europa dă acum, prin fanlansterul scenei al Arianei Mnouchkine, un exemplu al ei. Acesta nu este un amănunt anecdotic: fie că avem sau nu cunoștință de acest spirit monahal, îl simțim în spectacol. Aici, o comunitate se dăruie trup și suflet unui ideal care, pe calea reinvierii istoriei, ridică întrebări ce abia în epoca

noastră sînt în măsură să capete răspuns. E vorba de întrebări — în primul rînd — care nu rămîn la formularea lor teoretică, ci care sînt chemate să activeze pe spectator. Slogan uzat, veți zice. Nu e om de teatru care să nu dorească să-și activeze publicul: teatrul trebuie oricînd să fie mai mult decît pur și simplu un spectacol; el trebuie să fie în același timp un impuls istoric, un semnal revoluționar.

Între reșile ziduri ale fabricii de explozive tărăzuieste spre public un teatru spațial: acesta îl înconjură cu lungi traverse în formă de potcoavă, îl încadrează, îl cuprinde în sine. Aici aflî și deosebirea esențială — stilistică și pe planul mesajului — dintre Ronconi și Ariane Mnouchkine. Freneticele acțiuni ale italianului izbeau masa publicului și împrăștiau din toate părțile jarul cuvîntului și al pasiunii în jurul spectatorului care se afla situat într-un ocean de flăcări iscat de lumini și emoții. Un vacarm de simțuri în sine era lansat precum lava în toate direcțiile cerului. 1789 este un spectacol disciplinat, intelectual, în care se exprimă modalitatea franceză de a înăbuși belșugul de simțire în favoarea conținuturilor raționale.

Ronconi este descoperitorul unui stil spațial care confruntă masa publicului cu evenimente concentrată și în continuă rotație, a evenimentelor spectacolului. Teatrul solar a dezvoltat un stil similar (pare-se independent de orice înfrîurire, fiindcă a lucrat de șase ani la punerea la punct a acestui limbaj scenic). Dar el articulează în acest chip un conținut care încheagă la un loc experiența istoriei de ieri cu cea recentă. 1789—1968: subtitlul piesei sună în adevăr *Revoluția trădată*. Nu se încearcă o reconstituire a evenimentelor istorice; se încearcă mai mult: ca evenimentele de ieri să fie astăzi scoase în relief ca evenimente, comparîndu-se sistemele sugrumării. Toate acestea sînt comunicate poporului de un teatru popular: caricatura, cîntecul satiric, saltimbanchiul grotesc oferă mijloacele artistice care, azi ca și altă dată, exercită aceeași putere asupra maselor. Rostul lor este să exprime înaintea de toate: irezistibilul impuls de ieșire din spațiul asuprii în cel al utopiei în care domnesc egalitatea și odată cu ea libertatea și, în sfîrșit, pacea. Un soi de hîlcă asurzitor, aceasta ar fi revoluția. Zidurile cad, iar noi, sînd în spatele ulucilor și în conul proiectoarelor, închiși într-un întîrziat lagăr de concentrare, noi nu ne putem sustrage de la beția eliberării. De la o beție a abundenței și a lipsurii.

În fapt, prin scenele spectacolului trece neîntrerupt, ca un fir roșu, avertismentul împotriva încorporării noastre în starea existentă. Propriu-zis nu ni se arată o domnie a friicii. În schimb, vedem triumful stăpînitorilor care, într-o falsă strălucire și cu pîntecele scos în afară, fac ocolul careului companiați de muzică de operă. Marat, cu chemarea lui răgușită la război civil, pentru a mătura din

cale aceste lepădături, Babeuf scrișnînd în fața inegalității care va ține vădit mereu pe oameni în ghiare, se arată neputincios. Ei nu pot însă să treacă neauziți. Amestecul de extaz al imaginii și de furios avertisment al spiritului — iată în ce constă marea originalitate a acestei reprezentații.

Ea îmbrățișează o stare de fapt care poate fi observată, de o anumită vreme, frecvent pe scenele Franței. Din mai 1968, aproape că nu există lucrare de teatru, fără conținut politic. Totuși nu prin reflexii asupra stărilor sociale se exteriorizează teatrul, ci prin descătușarea afectivității. Dionisos este pentru oamenii de teatru francezi zeul eliberării și Antonin Artaud profetul său. Ceea ce nu vrea să spună că el ar avea vreun amestec în spectacolul Arianei Mnouchkine. Dar cum să treci cu vederea dorința exploziei care să descătușeze simțurile, în timp ce postulează libertatea? Politică pretinde în orice caz altceva. Oamenii din 1789 au lăsat în urma lor o bogăție de idei, decisivă, fiindcă însoțită de pasiune. Această sursă este, pentru teatru, de neseecat. Ariane Mnouchkine îndreaptă curentul spre prezent; din *cîndva* face un măciutor și înălțator *oricînd*. În acest mod se naște un teatru al epocilor de transformare revoluționară, chemat să țîșnească din sine în colectivitatea socială. Deocamdată însă rămîne surghiunit în pădurea Vincennes.

Bătălia electorală a strigoilor

Zilele aniversare, ce se propun spre cinstire unui popor, sînt de natură să aducă nebănuite lumini asupra multor lucruri nespuce. Acum o sută de ani Parisul a trăit zilele Comunei, ale insurecției poporului numit programatic: proletariat, împotriva clasei burgheze care își găsisă salvatorul în armata de ocupație germană. Răscoala a fost înăbușită în singele multor sute de locuitori ai răpănoaselor cartiere de răsărit ale orașului. Se revenise la ordine și liniște, afacerile putură să fie reluate, răzvrățiții trecură din nou sub cnutul, adică la banda rulantă a producției. Nu e de mirare că stînga franceză vede în Comună un precursor glorios și de viață lungă al evenimentelor din mai 1968. Editurile o comemorează prin lucrări de tot felul. Franța oficială însă va sărbători centenarul nașterii lui Marcel Proust și Paul Valéry.

În acest context are loc reprezentarea *Candidatului* lui Gustave Flaubert, la teatrul din Genevilliers. Scrisă în 1872, jucată doar scurt timp în 1874, lucrarea a dispărut din câmpul literaturii și a rămas cunoscută doar câtorva specialiști. Este dar meritul acestui teatru al suburbiei nordvestice a Parisului de a fi descoperit în romancierul Flaubert pe autorul unei satire politice, îndreptate, după zilele Comunei, împotriva burgheziei, pe adversarul neroziei burgheze.

Candidatul își trage obârșia din spiritul care alimentează „dicționarul ideilor depășite”. Așa fiind, nu e de mirare că a ținut afișul doar trei sau patru seri. Îmbogățitul fecior de majordom, Rousselin, e consumat de ambiția de a ajunge deputat în Adunarea Națională. Este, desigur, dorința de a evada din strîmtoarea orașului său rațional normand, dar înainte de orice, este vorba de dorul titlului care deschide toate ușile, care îți procură toate onorurile și care ajută pe purtătorul acestui rol lipsit de consistență să-și împlinească personalitatea. Deoarece avem de a face nu cu un individ palpabil, ci cu o năluca trăind într-o societate împietrită, frecventată de existențe de-o seamă cu ea, care țese intrigă, își mărită fiica, mai bine zis o vinde la mezat. Ostilitatea lui Flaubert față de prostia burghezului îmbogățit și, după prăbușirea Comunei, devenit în chip neobrăzat sigur pe sine, îl face vizionar: el desenează tabloul unei societăți mic orașenești în care oamenii s-au structurat, în temelii unei totale materializări a cugetului lor, în niște burdufuri îndopate, lipsite de conștiința transformării lor în păpuși legate de sforile intereselor materiale. În pofida oricărei rivalități între nobilii rostogoliți, liberalii zgâriebrinză și Rousselin — omul așa-numitului „juste milieu”, așadar al centrului, al imobilității programatic proclamate — există totuși o solidaritate care-i unește. Ei se simt în adâncuri făcuți din același aluat. Fiecare dintre ei este găunos, o caricatură de om. De aceea și stau laolaltă: pentru a-și consolida goliciunea. Și așa, iată-i apărind virtuțile burgheze: decența în viață și în afaceri, patriotism, utilitate publică și, bineînțeles, cultură. Ele figurează ca busturi de ghips în pantheonul burghezului Rousselin și sint scoase la iveală în clipa cuvântării electorale. Cu acest prilej, acest cap pătrat ne înfățișează, nouă privitorilor, înghețatul cap de ghips al idealului. Un înaintaș al teatrului grotesc ia cuvântul; nu-l cunoscusem pînă acum. Satira

lui Flaubert nu vizează numai, ne dăm acum seama, mirajul politic cu care a treia republică știuse să momenească micul oraș de provincie, ci și dezumanizarea văzută ca urmare a triumfului clasei posedante, a cărei grijă era exclusiv perseverența, indiferent de conținutul ei. Ea se extinde în zonele pe care obișnuim să le numim general umane, și le demască în chipul unei anchiloze generale, al unei asfixii provocate de năzuința de câștig. Pe lângă aceasta și „drăgăstos părinte”, Rousselin e gata, de pildă, pentru voturi reacționare, s-o pună la licitație pe Louise, fiica-sa; și nu ia în serios faptul că soția sa îl înșală. Față de aparențele mistuitoare ale visului său, născut mort, realitatea se aplatizează pînă la nivelul unui decalpe pe care-l poți șterge cu o simplă mișcare a mîinii. Flaubert ne pune în fața unor pasiuni de a doua mînă, extrase din planurile de fundal ale conștiințelor umane și de natură să acționeze într-o lume fantomatică. O lume a cărei artificialitate abia astăzi sîntem în măsură să o înțelegem deplin. Acestei lumi nu-i lipsește, bunăoară, o anumită doză de patetism, de care dispune orice pasiune reală; numai că e vorba de un patetism menit absurdului, care nu tinde nicăieri dincolo de sine însuși, care, așadar, tinde spre nimic. „Păzitori ce nu păziți nimic”, sînt vorbele încărcate de furie, pe care Flaubert le adresează consilierilor comunali din Rouen, într-o scrisoare: cînd a creat rolul lui Rousselin, pe ei îi avea în fața ochilor.

Ceea ce-i lipsea, acum o sută de ani, dramaturgului, pentru a fi un desăvîrșit precursor al teatrului absurd politic al secolului nostru, să zicem pentru a fi un înaintaș al lui Adamov, este limbajul convenabil tipurilor lui. Romancierul nu izbuteste să se desprindă de fraza potolită, larg desfășurată, care descrie și nu țintește elementar-replica, nici nu o provoacă. Pe cît de puțin psihologizează rolurile, pe atît de puțin împrumută el personajelor un limbaj individual. Aici, văzută din perspectiva de azi, se află modernitatea lui. Dar o frază de lungă și calmă respirație nu e făcută pentru o desfășurare rapidă a acțiunii. *Candidatul* nu va ajunge de aceea, să obțină durată pe scenă. Cu toate acestea, cu luarea în ris a fataliei, foarte franțuzești fraternități între marea burghezie și mica burtă-verzime, el oferă exemplul unei satire teatrale de epocă, a cărei singură pretenție este să pătrundă în memoria noastră.