LUMEA LA NOI

Doina Papp

În jurul unei legende

Prezența la București cu spectacolul *Cameristele* a Teatrului *Athénée Louis Jouvet* din Paris, unde a avut loc și premiera piesei în 1947, reînvie o legendă, îmbogățită acum cu alte elemente de senzațional.

Pentru că Alfredo Arias, el însuși un personaj celebru în lumea teatrului contemporan (ca și Genet la vremea lui) pare motivat mai mult decât artistic în realizarea acestei montări.

L-a cunoscut pe autor. L-a întâlnit în mai multe rînduri la scurtă vreme după stabilirea artistului argentinian în Franța (anii '70). A jucat sub îndrumarea lui împreună cu Marilù Marini, pe vremea cînd Genet încerca să întemeieze o trupă și admira „tribul" lui Arias (cunoscuta companie TSE). L-a ascultat, confesându-se despre teatru („...nu pe scenă, pe scara unui avion când un președinte coboară..."), despre actori („....e așa de urât că data viitoare îi voi arunca o bucată de carne pentru a-l îndepărta de mine..."). A aflat amănunte uitate precum faptul că Jean Genet a dedicat inițial *Les bonnes* romancierei Violette Leduc care, neplăcîndu-i piesa, a avut și un comentariu picant. („Poți să-i ceri lui Rimbaud să scrie piesele lui Racine?"). În fine, a vizitat și după moartea dramaturgului locuri impregnate de amintirea acestuia, precum acel circ de țigani din Place de Clichy unde se consumase un episod pasional cu un acrobat homosexual. Aici, spune Arias, i-a venit ideea să monteze cândva o piesă de Genet, proiectînd asupra spațiului atît de generos și iubit al circului viziunea însăși a autorului.

Evocând toate aceste întâmplări ca și înrudirile spirituale dintre cei doi, montarea **Cameristelor** realizată anul trecut (2001) și itinerată acum prin lume, devine relevantă pentru exprimarea unei anumite concepții despre teatru văzut ca ritual, ca ceremonial în stare să producă comuniune între oameni asemeni ritualurilor sacre. („Sub raport teatral, nu cunosc nimic mai eficace decît momentul sfințirii darurilor", scria Jean Genet).

Ceremonialul negru din această piesă este însă, al unui asasinat și regizorul nu întârzie să sublinieze prevenitor faptul de la început, situând întreaga desfășurare într-o ambianță mortuară. (Într-o montare românească memorabilă a piesei în regia Ginei Ionescu, scenografia exuberant colorată și desenată baroc a soților Miruna și Radu Boruzescu propunea un contrast șocant cu conținutul piesei, sugerând un altfel de drum spre crimă)

Pe de altă parte, travestiul din rolul *Doamnei*, din spectacolul lui Alfredo Arias, devine un punct de referință al viziunii, introducînd perspectiva erotică în interpretarea relațiilor dintre personaje.

Legendara piesă își redescoperă astfel resursele provocatoare.

Nu mai suntem pe terenul forțării sensurilor din perspectiva unei critici

sociale neavenite (e cunoscută aversiunea scriitorului față de didacticism și angajare politico-socială: „câțiva poeți din zilele noastre, se dedau unei operații ciudate: cântă poporul, libertatea, revoluția care..., fiind cântate sunt apoi fixate în cuie pe un cer abstract, unde figurează, fâstâcite și dezumflate, în chip de constelații diforme"). Nu mai suntem nici în zona patologicului unde se arunca ancora oridecâte ori trebuia respins acest teatru al cruzimii.

E adevărat, dubla crimă a surorilor Papin care umplea ziarele în februarie 1933 inspirîndu-l și pe Jean Genet, a făcut și obiectul tezei cunoscutului semiolog Lacan despre „paranoia autopunitivă". Tot el a vorbit însă și despre tendința homosexuală a pulsiunilor subconștientului la cele două femei și despre criza narcisistă pe care o traversează .

În istoria scenică bogată a acestei piese asemenea interpretări n-au lipsit. Mai discret sau mai la vedere. Nu știu să fi existat însă vreo montare care să le materializeze atît de explicit. Și narcisismul criminal și coșmarul erotic trec prin scenă, datorită mai ales, travestiului, idee spectaculoasă a regizorului, împlinită exemplar de interpret și scenograf (Chloé Obolensky).

Dezvăluirea la vedere a sexului schimbat al *Doamnei* e grotescă asemeni exhibițiilor transsexuale din vremea noastră. Funcția e însă cognitivă și nu întîrzie să-și arate efectele. Relația „clasică" a *bonelor* cu *Doamna* se modifică. Între ceea ce s-a povestit despre personaj și ceea ce se vede se înterpune proiecția interioară a bonelor. Ieșită din coșmarul obsesiilor lor imaginea „persecutorului" alunecă în derizoriu, și pe măsura ce actorul se eliberează de accesoriile sexului de împrumut nu mai știm cine pe cine ar vrea să ucidă. Jocul măștilor e crud și destabilizator. Ca și alternarea aparențelor imaginare cu realitatea. („aparența ultimă le irealizează pe celelate", cum spunea Sartre).

Trei termeni introduce în discuție Arias cu privire la spectacolul său: *oglinda, fuziunea, moartea.*

Merită citată mărturia sa pusă la dispoziție cu prilejul evenimentului: „*Claire* și *Solange* își vorbesc printr-o oglindă, sau de o parte și de alta a unei oglinzi cu dublă față. Puțin cîte puțin, muncile la care sunt condamnate de condiția lor de cameriste șterg această separare subțire. Cele două femei fuzionează în dezgustul pe care-l împărtășesc (o întreagă istorie are și ideea de a funcționa ca surori siameze a bonelor). Vor găsi ieșirea din această repulsie în reprezentarea destinului lor de servitoare: erotizînd *Doamna* și *Domnul* și făcând din această erotizare o formă de persecuție, ele pun în mișcare un subtil mecanism teatral și pasional care duce la moarte. Otrava destinată *Doamnei,* este fără știrea lor rezervată uneia dintre ele, *Claire.* Astfel, cea care o încarnează iluzoriu pe *Doamnă* va suporta ieșirea ei din realitatea reprezentată, printr-o *poetică* (n.n.) și fatală substituție de roluri .

Personajul *Doamna* scapă celor două servitoare, rămânând la nivelul reprezentării, permițându-le astfel să acceadă la moarte, printr-un act sinucigaș.

Moartea lui *Claire* autorizează fuziunea la care servitoarele aspiră: când una dintre ele moare, cuplul se reface în acest ultim gest."

În spectacolul de o rigoare exemplară al *Teatrului Athénée*, interpretarea elaborată a celor trei actori performanți confirmă și altă legendă a paradoxalului Genet. Cultul cuvântului. Vorbirea are pentru Jean Genet puterea unei incantații magice. Așa se explică de ce slujnicele se exprimă în limba solemnă și somptuoasă a personajelor tragice din secolul al XVII-lea, iar actorii fac din aceasta, oportunitatea unei demonstrații. Creațiile lor merită fiecare în parte un studiu.