

Un dans al autodistrugerii

„TANGO” de Slavomir Mrozek, la Teatrul Mic *

MODUL REGIZORAL AL SPECTACOLULUI

Grăbită să parcurgă întregul, privirea pe care o aruncăm asupra scenei recunoaște dintr-o dată imaginea : o casă veche burgheză, cu foarte multe amintiri „fin de siècle”, evident ajunsă la acea dezordine familiară pe care o aduce decăderea. Pentru câteva clipe, putem chiar să credem că avem în față tabloul de mărunț adevăr cotidian, oarecum tradițional (tip *Citadela sfârșită*), al destrămării unei familii cîndva bogate. Dar imediat ce ochiul începe să desprindă din amestecul pe care-l are în față un amănunt, apoi altul și altul, liniștitoare impresie a mediului cunoscut se spulberă. Fiecare detaliu — și scena cuprinde zeci de asemenea miniaturi revelatoare — provoacă o tresărire, aduce un șoc. Vălurit de nenumărate umflături albicioase — provoacă o tăvănire împodobit cu stucaturi s-a scofilcit, puhav ca obrazul unui bătrîn depravat ; tapetul roșu, cîndva răsfățat în bogăția de ornament, este pătat, scurs, cu podoabele parcă bolnave ; dezordinea nu se naște doar din îngrămădirea întîmplătoare a lucrurilor, ci devine o fabuloasă colecție haotică de obiecte bizare. Această casă veche constituie, în felul ei, un muzeu al descompunerii spirituale.

Așezarea obiectelor și a personajelor se înfățișează aproape întocmai așa cum cer indicațiile autorului. (Este posibil, de aceea, ca decorul și desenul de mișcare să amintească și alte montări, dar numai pentru o privire foarte puțin atentă.) Calitatea fiecărei particule ce intră în mozaicul imaginat de Mrozek, nuanțele sensibile ce impregnază formele, mișcările, materialele încarcă fidelitatea extremă a interpretării cu o plenitudine de viață ce depășește cu mult experiența lecturii.

Era de ajuns o schimbare de accent, o deviere de ton pentru ca totul să ia altă înfățișare, fie mai stridentă, mai fățiș „absurdistă”, fie mai strict supusă canoanelor jocului realist. Era foarte ușor ca dezordinea locului de joc să fie impusă violent spectatorului din prima clipă sau, tot atât de lesne, se putea întîmpla ca interpretarea veristă obișnuită să lase sensurile acute să se rezolve în dialog. Dar nu, tocmai această lentă alunecare din ceea ce pare la început firesc în absurd, tocmai această continuă revelație

* Regia : Radu Penclulescu. Decoruri și costume : Adriana Leonescu. Distribuția : Vali Cios (Eugenia) ; Octavian Cotescu (Edek) ; Florin Vasiliu (Eugen) ; Victor Rebengiuc (Artur) ; Olga Tudorache și Maria Comșa Potra (Eleonora) ; George Constantin și Dinu Ianculescu (Stomil) ; Eliza Ploeanu (Ala).

a anormalului aflat în aparența normală dă cheia spectacolului. Penciulescu descoperă monstruosul în cotidian, el dezvăluie neîntrerupt, încet, încăpăținat, fantasticul în real, pentru a regăsi mereu în hiperbola situațiilor și acțiunilor imposibile în realitate, pulsația adevărului de viață. Cel mai puțin ostentativ dintre regizorii români de astăzi, rîuros și sever cu sine și cu montarea sa, realizează deplin textul și se realizează astfel deplin pe sine. Niciodată, hotărîta sa discreție bărbătească nu a avut atîta putere și atîta strălucire.

TEXTUL ȘI REGIZORUL

Pentru că textul însuși nu numai că îngăduie o astfel de apropiere, dar i se des-tăinuie liber, firesc, în adîncime. *Tango* este o piesă așezată, ca scriere dramatică, la întretăierea a două moduri teatrale. Ea topește împreună experiențele noi ale absurdului cu metodele trainice, de temelie, ale dramaticului tradițional. Din acest punct de vedere, opera lui Mrozek ține de o familie dramatică destul de răspîndită astăzi (adoptată și de unul din părinții teatrului absurd, Eugen Ionescu, în *Rinocerii*, *Ucișag fără sim-brie* etc.).

Ca toate piesele de acest fel, *Tango* are de cîștigat din împletirea modalităților de interpretare care răspund în acțiune caracterelor complementare ale partiturii. Penciulescu a realizat, cum arătăm, această unitate a contrariilor înlăunțind înșelătoarele înfățișări ale firescului realist de suprafață, pentru a le nega, mereu, prin amănuntul ireal, parcă desprins dintr-un coșmar. De aceea, detaliul — obiectul mărunț, gestul mic, intonația de moment — și mai ales legătura violentă, surprinzătoare, care se naște între parte și întreg, constituie motorul spectacolului, forța primă care supune și redescoperă textul în joc.

Caracteristică în primul rînd pentru piesă este claritatea ei de schemă. Caracterele-idei, personajele-abstractii nu devin fantezii lirice întrupate — ca în literatura lui Ionescu — și nici nu sînt materializări precise, tăioase, ale visului filozofic, ca în lumea aridă și totuși învăluită de atîtea îngăduințe a lui Beckett; eroii lui Mrozek reprezintă stări reale, categorii de psihologie socială tipice pentru timpul de sfîrșit al lumii burgheze. Subiectul nu se clădește pe o suită de sugestii, nu devine imagine-simbol, metaforă a unui gînd. Parabola dramatică copiază vizibil, fără ocoluri, faptul de viață. Raportul dintre text și subtext devine altul decît într-o scriere dramatică obișnuită: faptele asemănătoare cu acelea reale nu sînt numai scorbura, crusta exterioră sub care trăiesc ideile; aici tezele, conflictele de poziții sînt expuse descoperit în dialog și acțiune, subtextul fiind tot timpul sprijinit pe reproducerea minuțioasă a schemei esențiale a unui proces rupt din realitate. Poate de aici vine impresia de uscăciune, de limitare prea strictă, pe care o lasă cercetarea mai atentă a textului. Marile scrieri mai vechi închinate unei problematici asemănătoare — pentru a ne păstra în linia devisei: „totul este permis”, să zicem, romanele lui Dostoievski — închid în rădăcinile lor însăși viața în nesfîrșita ei diversitate, descoperită, înțeleasă și trăită din toate perspectivele posibile, pe cînd Mrozek ne dezvăluie un singur fapt, privit dintr-o unică perspectivă.

Și, în această privință, regizorul a ales drept, pentru că într-o asemenea compoziție au însemnătate în primul rînd nu concluziile — care se reduc la o teză demonstrată didactic, aproape matematic —, ci înseși creșterea, desfășurarea procesului reprezentat parabolic, trecerile, schimbările, prefacerile și devenirile care țes viața faptului real. Poate că de aceea regizorul s-a despărțit de acea pasiune a teatrului nud, care părea să-l stăpînească exclusiv pînă acum. El a simțit probabil că, reprezentat schematic, un asemenea text poate să moară, să se micșoreze pînă la teza uscată, pierzînd tocmai acea multitudine de trimiteri concrete, care îi dă puterea de fascinație.

Care este procesul real, ascuns sub faldurile învăluitoare ale acțiunii fantastice în *Tango*? Un fapt caracteristic, foarte cunoscut, al apocalipsului burghez: autodistrugerea acestei lumi, care-și pierde toate normele și toate contururile odată cu răspîndirea devisei „totul este permis”; zbciumul sterp al intelectualului gînditor (Artur), care, închis în acest haos și aparținîndu-i în întregime, încearcă să refacă ordinea pierdută; și, în sfîrșit, falsă soluția a forței oarbe, a dreptului de viață și de moarte (Edek), care omoară în primul rînd pe filozoful ce i-a deschis drum. Totul se încheie prin renașterea monstruoasă a burgheziei, sub chipul unei noi ordini, în care dictează violența animalică aliată voluptuos cu rămășițele rigide ale tradiției (tangoul final al unchiului Eugen cu Edek).

Este imposibil să cunoști această piesă la lectură sau în spectacol, fără să recapitulăm o întreagă suită de fapte din istoria secolului al XX-lea. Prăbușirea din visurile nietzscheene transparente, de o frumusețe otrăvită, despre libertatea de dincolo de bine



și de rău, la camerele de tortură și cuptoarele lagărelor naziste nu este singura realitate pe care o regăsim în această parabolă. În timpul revoluției, anarhismul rus parcursese aceeași curbă: de la dezordinea atotcuprinzătoare a nonconformismului intelectual, estetizant, la dictatura animalică a puterii primare. Nu numai erupțiile mari de nebunie colectivă pot fi regăsite aici, dar și acele pustiitoare izbucniri individuale, aparent inexplicabile, care umplu coloanele de fapte diverse în ziarele occidentale, făcând materia primă a unor descurajante studii de nouă sociologie și psihologie a crimei. Americanul Truman Capote povestește, în romanul său reportaj *Cu sine rece*, cum criminalii tineriucid orbește, din dorința de a trăi o faptă cu adevărat mare, sperînd nebulos să ajungă astfel la ideal, putere, frumos. Unul dintre eroii lui adevărați, student excelent, dar timid, retras, traversează într-o seară salonul și își împușcă liniștit părinții și sora, după ce a terminat de recitat *Crimă și pedeapsă*. Artur și Edek ai lui Mrozek trăiesc contopiți într-o singură ființă în acest fapt autentic.

Descriind această însingurată și dureroasă realitate, Mrozek își adresează avertismentele în primul rînd intelectualității. Rămasă singură în haosul fără formă și sens al unei civilizații târzii — haos la instaurarea căruia a contribuit din plin, prin toate teoriile sale despre o libertate fără graniță, dincolo de omenesc —, gîndirea monstruos dezvoltată, nefirească, nereținută de nimic, se azvîrle cu capul înainte în abisurile forțelor iraționale, sperînd să-și găsească acolo izbăvirea. (În piesă, toți oftează admirativ vor-

bind despre neevoluatul Edek : „este autentic“... „este simplu ca viața“... „Edek este necesitate“... „Am plăcerea de a vedea în el natura în stare elementară“.) Astfel, gândirea se sinucide, dezlănțuind cataclisme, fără să-și dea seama ce face ; superintelectualul înarmează bruta și o dezlănțuie asupra omenirii.

Această tragică și, din păcate, mult prea reală istorie contemporană, geometric expusă de Mrozek, capătă, în spectacolul de la Teatrul Mic, o claritate de ardere alba. Regizorul orchestrează atent acțiunile mărunte și mari, urmărind tot timpul împreună reacțiile celor șapte personaje. Studiul simultan de atitudini și manifestări intersectate începe și se continuă mult timp ca o comedie — stranie, fără îndoială, și străbătută de tresărirea presimțirilor negre, dar plină de vioiciune, strălucind nu o dată în reflexele jucăuse ale unei veselii aproape copilărești. Nu este un efect accidental. Însăși natura realităților evocate impune acest ton. Este vivisecția netulburatei „libertăți“ a intelectualului, închis, de fapt, iremediabil în temnița de cuvinte sterpe pe care singur și-a clădit-o. Această seninătate infantilă, lipsită de răspundere și amorală, este necesară în scenă, cu tot farmecul ei, pentru a explica puterea de seducție a noului conformism al nonconformismului. Saltul în tragic se realizează odată cu „contrareforma“ lui Artur, în trecerea de la dezordinea voioasă a primei părți la disperatele încercări de ordonare din actul trei. Aici, în această a doua parte a spectacolului, chipul farsei se schimonosește, e înghițit de grimasa grotescă. Comicul devine apăsător și foarte curînd se retrage în planul doi, lăsînd liberă avanscena pentru exaltările tragice. Aici, binecunoscuta zgîrcenie regizorală a lui Radu Penciulescu se face simțită din plin. Realizatorul nu dilată vedenia de coșmar a crimei și a dansului din jurul cadavrului, nu umflă delirul murdar al eroilor săi ; el constată limpede, sfîșietor de precis, eșecul încercării de a învinge haosul prin violența oarbă. Precizia și simplitatea sînt cele care creează intensitatea sensului tragic.

MIȘCAREA IDEII PLASTICE

Aparent statică, împărțită în două momente fixe, plastica spectacolului are o viață subterană, desfășurată subtil în transformări de lumină, mici modificări de costum, alunecări de tonuri și culoare, și iarăși, mereu, revelații ale amănuntelor-șoc.

Iată, de pildă, primul costum al Eleonorei : rochia foarte 1928 este totodată ridicolă și frumoasă, în fluturarea voalurilor pe care roșul trece în portocaliu, violet, galben, alb. Personajul întreg se înscrie în această frumusețe cam rizibilă, opulentă, lubrică și totuși rafinată. Vedem în caracterul îmbrăcăminții și femeia redusă la instinct, și marea burgheză cu gusturi subțiri, și intelectuala cu ifose de competență absolută în arta modernă.

Punctul de răscruce al mișcării scenografice îl constituie schimbarea dintre actele doi și trei. La început, singurii complice al culorii dominante suride parcă îndoielnic, invitînd la libertăți neîngăduite : el își găsește apoteoza în momentul în care se deschide în fundal camera roșie, unde, în irizațiile calde și violente ale culorii, familia joacă pocher. Această tonalitate este izgonită cu totul din scenă în actul trei. Descoperit întreg, degradat în josul pereților, tapetul se stinge, își pierde intensitatea coloristică. Acum domină albul, cenușul tern, însoțind revenirea ordinii în această încăpere-simbol, atît de răvășită înainte. Dar ordinea nouă pare din prima clipă obosită, neprimitoare, și curățenia abia regăsită nu are nimic proaspăt. Albul este veșted, gălbejit, fără strălucire, chiar și în rochia de mireasă ; podoabele prețioase ale somptuoaselor pălării „belle époque“, dantelele, florile, pescărușul împaiat din pălăria Eleonorei au înțepenirea exponatului de muzeu ; frunzele palmierului decorativ, triumfător înscăunat în mijlocul salonului, par năclăite de praf. Moartea este foarte prezentă în această silită întoarcere înapoi. Apoi, pe măsură ce se descompun marea ținută de ceremonie a eroilor și rînduirea îngrijită a obiectelor, paralel cu precipitarea acțiunii, dezolanta imposibilitate a firescului devine evidentă în fiecare celulă a compoziției scenografice. Ceea ce vedem, în final, cînd cadavrul tînrului de curînd ucis zace în primul-plan, abia acuns de micul paravan dreptunghiular, și bătrînul unchi dansează tango cu ucigașul nepotului său este necruțătoarea imagine a unei alienări fără ieșire.

PERSONAJELE ȘI INTERPREȚII

Sensul de generalizare al portretelor scrise de Mrozek vizează, în fiecare apariție, o categorie umană exact situată, o personalitate colectivă, dacă se poate spune așa. Unchiul Eugen este tradiția care se cramponează cu disperare de formulele vechiului trai, în timp ce bunica întruchipează tradiția care se neagă, vechiul căzut în veselă

Olga Tudorache (Eleonora), George Constantin (Stomil) și Victor Rebengiuc (Artur)



și deșăntată descompunere. Generația de mijloc — Stomil și Eleonora — reprezintă clasa intelectual-morală a „creatorilor” crescuți în religia tuturor libertăților: el, experimentator obsedat de fiecare mărunțiș al formei, și numai de asta; ea, femeie savantă, care, aplicînd consecvent lozinca „totul este permis”, a încremenit în placida trăire senzuală. Dintre tineri, Ala dă chip adolescenței fără făgaș, care caută să-și acopere golul lăuntric cu scandalul ostentațiilor impudice, iar Artur personifică eroul supraintelectualizat, fanaticul rațiunii. În sfîrșit, Edek este forța brută, instinctul violent, egocentric, vulgar, neluminat de nici o scînteie de conștiință nobilă, care-și folosește istețimea elementară pentru a-și satisface brutal și imediat poftele.

Regizorul și interpreții compun aceste personaje, în același timp abstracte și deplin reale, cu o minuțiozitate împrumutată de la teatrul psihologic exigent, dar fără să piardă din vedere schema ideii mari, înglobată în fiecare personaj. Nu există erou principal și erou secundar (în asta se realizează un imperativ al textului). Sigur că în cursul spectacolului se pot observa denivelări, diferențe de calitate între o interpretare și alta, dar aceste deosebiri nu au prea mare însemnătate, întrucît intenția scriitorului și a regizorului se desenează net în lumina reflectoarelor. Disciplina colectivă și dragostea actorilor pentru acest spectacol înving fatalele inegalități de înzestrare și pregătire.

Bătrînii sînt interpretați în compoziții citcodată cam prea simplu lucrate de Florin Vasiliu și Vali Cios. Primul e construit din atitudini rigide și mișcări colțuroase, găsind în tangoul final o solemnitate hipnotică. Bunica a împrumutat, evident, de la copii tot ce au născocit ei mai strident și mai stupid. Existența personajului este încheiată cu un hohot de rîs fără noimă, care se oprește în moarte.

Un cuplu excelent realizează George Constantin (Stomil) și Olga Tudorache (Eleonora).

Ca întotdeauna cînd un rol izbutește să-i deschidă resursele de energie și de neprevăzut, George Constantin este înecat în personaj, înghițit cu totul de torentul „trăirilor” acestuia. Pueril, jucăuș, nesimțitor, mereu gata să se arunce în vesela și inutila cascadă a deducțiilor filozofice-estetice, acest Stomil, artistul „liber și gras”, are fără îndoială farmec și grație, în ciuda tuturor neglijențelor murdare în care se complace. Ritmul atît de neobișnuit, propriu acestui actor, mișcările lui neașteptate — pașii săltăreți care-i scapă într-o parte, punctîndu-i declarațiile sforăitoare („sînt un artist liber... și gras”), gesturile rostogolite năstrușnic („eu trec mereu dincolo... dincolo de forme”) — dau o mare savoare portretului. Risipa de farmec devine armă satirică în scena de răscruce a personajului. Chemat la acțiune, actorul se dă înapoi cu groază, refuzînd cel mai mic gest care ar putea schimba ceva în existența mizerabilă a eroului său: George Constantin pune în această scenă aceeași voluptate a jocului. Ticurile și rizgielile de copil teribil, durdului și unuros, îl fac, în noua împrejurare, mai mult



Florin Vasiliu (Eugen),
Vali Cios (Eugenia),
Olga Tudorache (E-
leonora) și George
Constantin (Stomil)

deci respingător, transformându-l într-un monument al tuturor lășițărilor intelectuale posibile, sub pavăza vorbelor frumoase. Hiperbola dantelată de actor cu zeci de înflorituri se încheie perfect. (Temperamentul lui George Constantin are această calitate rară de a fi în același timp și cât se poate de pămîntesc și cumva aerian, extins în zone comic-poetice care scapă definiției raționale.)

Olga Tudorache întrupează un personaj fără evoluție: chiar atunci cînd moartea și urîțenia agresivă o lovesc, eroina își găsește mai repede decît ceilalți împăcarea („Poate că a-o să ne fie chiar atît de rău“). Poniulescu și Olga Tudorache nu sărăcesc însă caracterizarea de subțirile notații de psihologie socială pe care le suportă partitura. Eleonora apare, evident, ca o cucoană și o intelectuală care-și poartă desfrîul cu plăcerea cu care ar purta o toaletă excentrică și cu patima cu care ar susține ultima modă artistică. În impasibilitatea sănătoasă, terestră, a femeii mature, Olga Tudorache aduce și candoarea deplini superficialității, și mobilitatea încîntărilor frivole. Ca și George Constantin, actrița realizează comedia, comedia amară și tragicul farsei, cu sinceritate și credință. Ea are niște uimiri bruște, niște izbucniri senzuale inocente, niște mici automatisme ridicole, care fac din acest personaj una din cele mai frumoase interpretări ale sale.

Eliza Plopeanu este cea care descrie, prin Ala, chipul răvășit al adolescenței fără țel. Ea și-a compus o mască tipătoare, din hohote obraznice, lene, senzualitate voită. Descifrăm imediat aici mentalitatea aceluși trist tineret, pe care-l cunoaștem prea bine din literatura și cinematografia Apusului. Sub această poză, purtată cu răutăcioasă îndărătnicie, interpreta conturează discret chipul elementarei feminități eterne. În text, Ala se lasă cucerită, ca orice femeie, de visul rochiei albe de mireasă: în interpretare, intonațiile sparte, chicotelile ehoivoce și mișcărilor descentrate sînt treptat părăsite pentru tonurile grave și atitudinile preocupate, meditative. Astfel se fixează în joc veșnica nevoie de ordine, simplitate, dragoste și liniște a femeii normale.

Artur — studentul filozof — marchează în creșterea profesională a lui Victor Rebengiuc un capitol aparte: interpretul compune lăuntric. La prima intrare în scenă, abia îl recunoaștem: ținuta sa are un fel de severitate nefirească, pe care o păstrează și în izbucnirile pătimașe, un fel de autocenzură rațională intrată în reflex, dincolo de care se simte vibrînd suprema încordare a gîndului. Astfel, personajul este însemnat de la bun început de obsesia ideii. Cu cît înaintează eoul în această irațională bătălie a rațiunii, cu atît mai clar se citesc în gesturi și intonații semnele nebuniei: mici ticuri febrile, palmele mereu frecate obositor, pudorile paralizante, de adolescent întîrziat, în fața femeii iubite, risul în doi peri, neliniștitor, al omului care își inchipuie că știe totul, jubilația penibilă, legănările nestăpînite ale mersului aproape dansat. Foarte justă este această particularizare a personajului, în care atitudinea interpretului și a regizorului față de rol se evidențiază categoric: supraomul, profetul violenței și al morții, este plasat în aria existențelor demențiale, de înfinită deznădejde, din istoria acelei intelectualități contemporane care s-a rătăcit definitiv în universul abstracțiilor neomenești.

La cealaltă extremă a acestei linii de idei stă interpretarea dată de Octavian Cotescu lui Edek. Actorul ne arată o apariție murdară, apropiată de viața animalică, un personaj grosolan, care se simte la largul său în orice împrejurare. În calmul opac al comportărilor sale, transpare religia nestrămătată a propriului eu. Trei sferturi din piesă, Mrozek ține acest pion în umbră, rezervîndu-i cîteva treceri colorate prin scenă și lăsînd celelalte personaje să-l descrie; Cotescu dă asemenea pregnanță fiecărei secunde petrecute în fața spectatorului, încarcă atît de bogat tăcerile, acțiunile mute și replicile eoului, încît reușește să domine ca o amenințare din ce în ce mai grea, cu mult înainte de a se dezlănțui. În deznodămînt, „omenia“ sinistră a personajului („Pot să și glumesc și să mă distrez, mă dau în vînt după o distracție“) capătă proporții de monumentalitate. Violența personajului se realizează indirect în tonurile îngăduitoare și în blîndețea tiranului.