

"PREȚUL" SAU PARABOLA RESPONSABILITĂȚII *

Remarcabilă în spectacolele lui Crin Teodorescu este transparența, claritatea cu care se reflectă în scenă timbrul unic, sunetul pur al operei. Dacă *Victimele datoriei* a fost retorica din care au țîșnit focurile bengale ale unui nou alfabet teatral, limbajul dislocat al dezordonatelor itinerarii poetice dintr-o lume bîntuită de obsesiile constrîngerilor — totul în exuberanța violentă a desenului nedefinitiv ionescian —, cu *Prețul*, regizorul ne aduce în zona severă a dezbaterilor proprii marelui teatru realist. Ca oglinzi migăloș șlefuite în cristalele cărora alunecă înlanțuite sensurile implicite și explicite ale textului, montările lu Crin Teodorescu reflectă totdeauna chipul propriu, nedeformat al scriitorului, stilul și spiritul operei. Fidel lui Ionescu, spectacolul *Victimele datoriei* coplesește prin umilitoarea condiție umană a personajelor. Cu *Prețul* ne aflăm la o altă extremitate a teatrului contemporan. E relevabilă reușita directorului de scenă, care a adus publicului, în aceeași stagiune, aceste două mari voci puternice și ireversibil antagonice, aceste două mărturii opuse despre lumea noastră. Ionescu și Miller sînt deopotrivă interesați de raportul individ-colectivitate; ambii reflectează asupra destinului omului în lumea modernă, supus presiunilor dinăuntru și dinafară; dar Ionescu lasă întrebările fără răspuns, abisurile inconstienței prevalează în comportamentul dezarticulat al omului, cerul operei sale e lipsit de stele, în timp ce Miller consumă pînă la capăt rolul conștiinței și propune răspunsuri, invită la speranță și solidaritate în numele unei răspunderi. Mărturia lui Miller nu înregistrează pasiv marile traumatisme ale epocii și societății sale, ci reflectă o atitudine. În teatrul occidental contemporan, printre vocile disperate sau cinice, printre operele scrise cu voluptatea negației, cu spaimă, cu acea groază supremă ce transformă tragicul în derizoriu, teatrul lui Artur Miller se singularizează, aduce timbrul demnității. Și dramaturgia sa oglindește criza unei lumi, despică societatea-marfă unde totul este pus la mezat, reflectă ordinea răsturnată a universului, fiindcă „Cain a tăbărit pe Abel fratele său și l-a omorît și apoi s-a sălășluit în pămîntul Nod la răsărit de Eden...” Dar fiecare fișă dramaturgică conține o concluzie activă.

Pe scena Teatrului Mic, mobilele sufocă scena. (Scenografia Șt. Hablinski) Scaune, canapele, lămpi — alcătuiți din lemn și catifea, arcuri, pinză, piele și cristale — vin de sus, se întind spre arhchini; mobile enorme, desperecheate, impunătoare și totodată stingăce, invadează spațiul, sugerîndu-ne imaginea unei lumi opulente și sigure de sine, evocîndu-ne *Manhattan*-ul lui Dos Passos, sau rezidența tipătoare și somptuoasă a marelui Gatsby. Pe discul unui patefon se pornește un ris prelungit, hohotul profesionist al unor comici vestiți, și fără nici o replică, în scenă se țese imaginea unor adunări de domni și doamne, țepeni și ridicoli cu jocurile lor respectabile și grotești, cu veselia lor iresponsabilă. Risul vesel ca în filmele de un irezistibil comic din perioada Keystone capătă o rezonanță sinistrală. Un joben, pledul cadrilat al unui automobil tip 1920 se asociază cu replicile lui Tudorel Popa și Ion Marinescu, și imediat avem o altă ipostază imaginară: domni cu jobene, așteptînd fără rost pe iarba din Central-Park — milioanele de șomeri în haine elegante ale Americii din 1930. Fără consistență și forță

* TEATRUL MIC — „Prețul” de Arthur Miller.

Regia : Crin Teodorescu. Decoruri și costume : Ștefan Hablinski. Distribuția : Ion Marinescu (Victor Franz); Doina Tuțescu (Esther Franz); Tudorel Popa (Gregory Solomon); Gh. Ionescu-Gion (Walter Franz).

de sugestie a acestor imagini pe care montarea ni le impune, nu putem înțelege substanța problematică a *Prețului*. Iar obiectele din scenă iradiază de semnificații: fotoliul gol din centru e încărcat de prezența domnului care a dominat bursa, a adunat toate lucrurile din jur și a refuzat să plătească prețul prăbușirii lumii în care crezuse. „*Criza a devenit tema mea*” — scrie Arthur Miller în esul „Umbrele zeilor”. „*În piețele mele am urmărit descoperirea acelei lumi invizibile de cauze și efecte care determină individul să fie ceea ce este și-l împiedică să fie altceva*.” Obsedat de demontarea mecanismului social în care criza a avut un rol determinant, Miller aduce în *Prețul* summa acestei investigații. „*Criza economică și consecințele ei care au răsucit destinul și au chinat pe cei din generația mea*” — mărturisește scriitorul mai departe, supunând analizei „umbrele” acestor zei. Sînt proiecții întunecate, pe mari spații sociale și pe mari spații spirituale; sînt „umbrele” din conștiință, lașitățile, pasivitatea, cruzimea și, mai cu seamă, nepăsarea omului față de aproapele său, acel redutabil egoism, pe care scriitorul l-a încredințat cu un patos neîntreput de la prima sa piesă. *Prețul* înalță, pe terenul ferm al unei piese de situații și conflict realist, o construcție metaforică densă, uluitoare prin cercurile concentrice de referințe și implicații. Se pune în cauză întreg „sistemul” (materializat plastic într-un gest cuprinzător, cea oboșită rotire a mîinii lui Ion Marinescu), și în acest context social se studiază țesătura complicată a relațiilor omenești. Din nou, Miller țintește în „visul american”, demontînd marele mit al reușitei, pulverizînd iluziile libertății. Tema „Loman” se amplifică la proporții uriașe, imaginea mic-burghezului strivit de roțile angrenajului capitalist se lărgeste. Nu e vorba de patronul inuman care-l concediază pe comis-voiajor, marea ruptură, prăbușirea, cataclismul se produc în cadrul aceleiași familii. Miller pulberă toate miturile conso-latoare, prezentîndu-ne „societatea în pielea goală”, cum s-a exprimat sociologul american Vance Packard în cartea cu acest titlu. Milă, înduioșare, „o iertare dementă” nu există. Repunînd în discuție tema opțiunii în termenii raportului marxist dintre libertate și necesitate, dramaturgul demonstrează prin *Prețul* că problema alegerii nu se limitează la „*a explica de ce un om face cutare lucru sau nu îl face — ci de a explica de ce el nu poate pur și simplu să plece și să dea totul dracului*”.

Spectacolul desface, verigă cu verigă, lanțul de cauze și efecte, de erori și vinovății — din acea lume invizibilă —, în căutarea gestului, a situației, a acelei clipe îndepărtate care a răsucit și decis existența eroilor.

* * *

Tatăl și cei doi fii, iată termenii unei ecuații frecvente în teatrul lui Miller, dar nicăieri ca în *Prețul* disecată cu o mai mare luciditate și nevoie de ierarhizare etică. Înfruntarea dintre fii, care ispășesc vina tatălui, ne dezvăluie într-o sinuoasă serpentină dramatică conflictul ireductibil dintre două structuri etice, dintre două moduri de asumare a existenței. Împreună cu actorii, și prin ei, Crin Teodorescu ne obligă să intrăm, să ne constituim în jurații acestui proces în care, la prima vedere, toți sînt deopotrivă victime și vinovați și fiecare poartă răspunderea propriei sale devenirii. Dar spectacolul trage o concluzie, preia punctul de vedere al scriitorului și-l impune. Acesta este meritul său esențial. Ne convingem că libertatea de a alege implică existența unor criterii morale, optarea pentru valori sau idealuri precise. Răspunderea, tema predilectă a acestui scriitor umanist, angajat, „*e un mod de a iubi, singurul lucru care se poate opune masacrului total, violenței nesăbuite, nihilismului. Soluția de legătură dintre individ și colectivitate*.”

Fiul cel mare, Walter (G. Ionescu-Gion), a realizat de la început „criza valorilor”, a privit în față amurgul zeilor, a înțeles dezastrul și consecințele sale și „*de groază să nu pătesc la fel, să nu ajung un declarat, ambiția mi-a călăuzit mîinile*”. Întrînd în încăpere, după o absență de 28 de ani, acest Walter aduce în bagaje sale statornicia reușitei, mulțumirea succesului și prețul lor — destrămarea propriei familii, depresiunea psihică. Pe lângă siguranța de sine, prestanța puterii și a poziției sociale, jocul lui Ionescu-Gion trădează și reala nevoie de afecțiune, capacitatea lui Walter de a dăruși și a primi dragoste. Personajul descris în lipsă ca o canalie egoistă deconectează prin sinceritatea cu care irumpe în fața celor apropiați, prin tonul deschis al confesiunii, prin mîna pe care o întinde cu franchețe. Miller nu-l trimite pe Walter în boxa acuzării. Ni-l prezintă cu partea sa de suferință omenească, cu capitalul său — mic — de omenie și înțelegere. Walter este produsul lucid al sistemului, omul care a ales calea reușitei, plătind-o printr-o dezumanizare perseverentă. Numai în raport cu Victor, Walter se definește cu adevărat și se poate stabili marea ierarhie a valorilor. Ionescu-Gion trasează cu exactitate conturul zgîrcit al generozității, superioritatea precară cu care Walter cedează dreptul la „moștenire” și denunță egoista nevoie a chirur-



Tudorel Popa (Solomon) și Ion Marinescu (Victor)

gului de a-și ajuta familia, de a conlucra cu ea, pornirea interesată ce-l determină să afirme „că e fratele cuiva”. Walter este un concentrat rafinat al degradării umane, el încarnează formula monstruoasă a egoismului și a nepăsării. În pledoaria explicită a lui Miller pentru un teatru „*sprijin în cunoașterea lumii, suport pentru formarea unor noi relații între om și umanitate*”, găsim sursa poziției active, critice față de acest prototip.

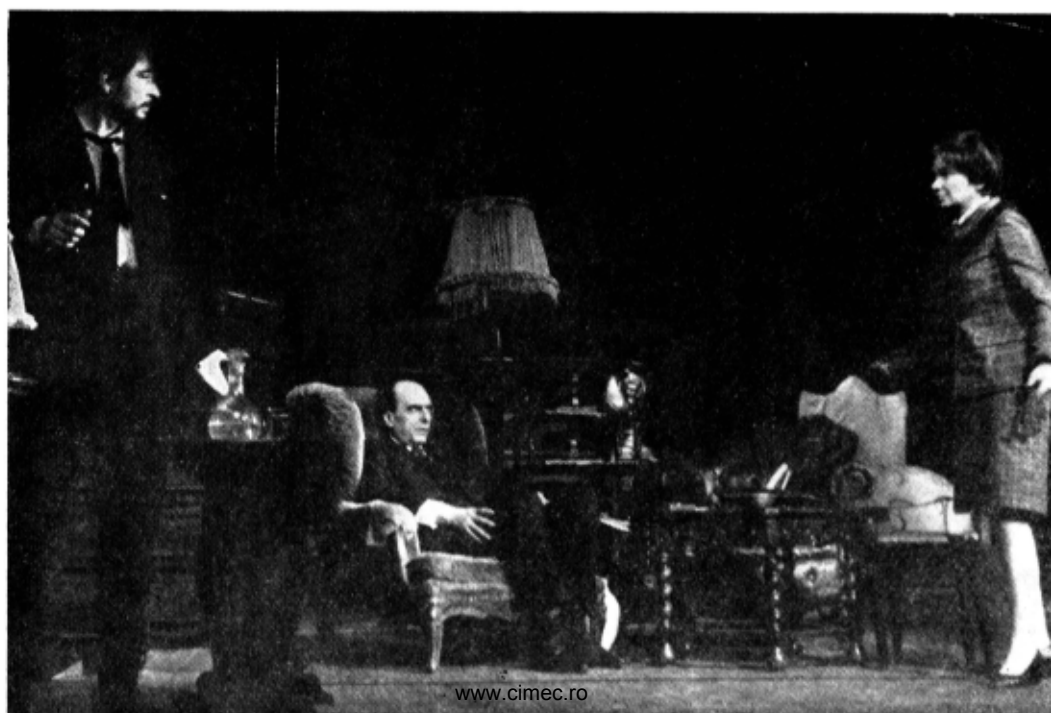
Creația remarcabilă a lui Ion Marinescu constituie un punct de vîrf în cariera sa. El conferă personajului Victor un carat prețios de umanitate. Ion Marinescu creează cu impresionantă simplitate artistică un personaj-erou de o factură insolită: un om ursuz, cu maniere grosolane, înrăit, plictisit, dar și ușor intimidat de reproșurile neconținute ale nevestei, un om grăbit să lichideze o neplăcută vînzare, o silită revenire într-un trecut pe care-l dorește uitat. „*Miller perseverează să creeze din sergenți de stradă și comis-voiajori, eroi ai unor drame eroice, masivi și cutremurători*.” Are dreptate cronicarul de la „Observer”. Acest Victor e un personaj eroic. Fără romantisme, fără efuziuni duce pînă la capăt o decizie, e credincios sie însuși și răspunderii pe care și-a asumat-o. „*Am vrut să nu le semăn*” — spune cu gura încleștată, gîfîit și dur, Ion Marinescu; și, în această replică laconică, găsim cheia înțelegerii personajului și a întregii partituri dramatice.

Fiul mezin, care a ratat o strălucitoare carieră științifică, cel care și-a strivit cu bună știință talentele și aptitudinile, pentru a se refugia în cea mai brutală meserie cu putință, străină firii sale sensibile, nu este ilustrarea schematică a unei teze despre datoria morală. Desigur, el ne amintește de fiul lui Joe Keller din *Toți fiii mei*, cel care s-a lăsat ucis în mod deliberat, fiindcă în fața camarazilor săi se simțea răspunzător pentru fapta tatălui. Victor a îmbrăcat uniforma pentru a-și putea hrăni familia, nu pentru a demonstra o exagerată grijă filială, ci pentru că nu putea acționa altfel. Printr-o atitudine bărbătească, cu o spontaneitate firească, personajul lui Marinescu convinge cît de normală era asumarea acestei răspunderi, cît de împlinit în conștiință era sentimentul datoriei. Dacă înfruntarea dintre frați s-ar fi oprit pe acest palier al demonstrației, *Prețul* n-ar fi fost o capodoperă, ci o dramă cu conluzii moralizatoare. Necruțător, Miller își supune însă eroul unei confruntări dureroase și lucide, paroxistice -- așa spune — cu realitatea, interzicîndu-i iluzii reconfortante. Idealul pentru care Victor s-a sacrificat era jalnic. Teza lui Walter e adevărată, și aparent și justificările acestuia. În această încăpere, printre aceste mobile nu se ascundea nici un ideal demn de apărat,

de valorificat. Așadar, o viață mistificată, un sacrificiu inutil? Nu. Victor demonstrează că a acționat conform convingerilor sale; el este „cel care nu poate să plece și să dea totul dracului”, fiindcă deține incapacitatea funciară de a se spăla pe mâini de răspundere, fiindcă e purtătorul structural al responsabilității, al solidarității. Revelatoare este treptata dobândire a superiorității, revelația despre sine, pe care actorul o realizează pe parcursul celor două ore. În tensiunea insuportabilă a actului doi, cînd se acumulează senzația aproape fizică a exploziei care se precipită, un moment, imperceptibil ca un fulger pe un cer în furtună, va aduce apoi înșeninarea. Mult timp, învinuirile reciproce, autojustificările și explicațiile stau în balans, fiecare deține adevărul său propriu și de nezdruccinat. Și, deodată, cu o lovitură neprevăzută se decide soarta acestei gale de box. Apare superba frumusețe a învingătorului. Mișcările grosolane, aspre, accentele diurne necontrolate, gesturile stîngace, năclăite parcă de contactul cu borfașii din New York, se șterg, dispar; obrazul lui Ion Marinescu se purifică, făptura lui se umple de distincție: „*în ochii tăi nimeni n-a valorat nimic*”, îi spune el lui Walter, „*aveai o răspundere și ai fugit de ea. Poți să pleci. Am să-ți trimit ce ți se cuvine. Jumătate*”. Cel care se așază acum pe canapeaua de catifea uzată, adusă cîndva din Europa, nu mai este omul pe care îl credeam și noi vinovat de propria-i ratare, sufletul slab, hrănit cu iluzia mincinoasă a unei vieți care va începe cîndva, după ieșirea la pensie... Nu mai este polițistul, victima sistemului, unul din acei „misfits”, dezrădăcinat și înfrînt, ci omul care a avut tăria să înfrunte sistemul, păstrîndu-și toată libertatea interioară. Cu eleganța naturală a celui „bogat”, Ion Marinescu își acceptă uniforma. Victor e împăcat cu sine însuși, conștiința e în acord deplin cu existența. Prin acest „polițist”, Miller aduce un elogiu emoționant demnității, capacității omului de a se ridica deasupra ordinii zoologice și nepăsării animalice. De altfel, aceasta e tema centrală a *Pretului*...

Doina Tuțescu — Esther — trăiește drama, n-a declanșat-o și nici nu și-a asumat-o. A acceptat pur și simplu viața, postura de victimă și cortegiul respectiv de amărăciuni, resentimente, invidii meschine, complexe, nu toate mărturisite... Jocul interpretelor se desfășoară într-o relație de înaltă tensiune cu partenerii. Între ridicarea și căderea cortinei, cu Esther se petrece o schimbare fundamentală: martorul dezaprobator, care a trăit alături de Victor într-o pasivitate abulică, cu impulsive reacții de protest mărunț, izvorîte dintr-un dezacord originar, devine un aliat. Doina Tuțescu distilează cu sobrietate nuanțele complexului de inferioritate, reacțiile ei cele mai sugestive, cele mai declarate sînt în fața obiectelor și nu a oamenilor. Esther este un prototip american, are neconținut nevoie de iluzii. Ea crede în sloganurile publicitare, crede în „visul

Doina Tuțescu (Esther), Gh. Ionescu-Gion (Walter) și Ion Marinescu (Victor)



american", în cursurile prin corespondență și avantaajele diverselor mărci de scotch: mai ales crede în zeul Mamon, închinându-se în fața altarlui său — a reușitei. În fața mobilelor, jalnice blazoane ale bogăției de altădată, ea reacționează cu o spaimă amestecată cu invidie. Floreta, mănșile de scrimă îi oferă brusc o ipostază necunoscută a bărbatului cu care trăiește de treizeci de ani și o determină să-l admire retroactiv. Prezența ei face ca talgerele adevărului căutat cu înfrigurare de cei doi frați să stea atita timp în echilibru. În încăperea populată de obiecte concrete și totodată ireale, metaforice, Esther aduce argumentul realității. Mult timp, Doina Tutescu nu disecă aparențele, nu caută faptelor sensuri ascunse, refuză comunicarea cu „lumea invizibilă” de cauze și consecințe. Dar Esther este cea care — cu un gest discret și revelator — înclină definitiv acul balanței. E clipa în care acceptă uniforma lui Victor, acceptă realitatea pe care decenii s-a străduit s-o înlătore refugiindu-se într-o lume de iluzii. Existând la nivelul faptelor și nu al sensurilor, Esther are la capătul încheștatei confruntări o revelație. Ea vede îndărătul omului „nerealizat”, sub haina poliștului de care s-a rușinat totdeauna, uriașa noblețe, marea bogăție, fantastica generozitate a celui căruia niciodată nu i-a fost rușine de ceea ce face. E o limpezire finală, sugerată cu o maximă intensitate emoțională.

* * *

Printre mobilele ce zac ca nave naufragiate în fundul oceanelor, mărturiile ale unui dezastru, se mișcă și un personaj fabulos, halucinant. Misitul Solomon, nonagenarul, care, la un apel telefonic, sare din patul bătrinției și neputinței și vine în podul unui imobil gata de demolare, pentru a face evaluarea... unor vieți. Îndărătul acțiunilor scenice — din tradiția viguroasă a teatrului lui Ibsen, a teatrului lui Cehov — se proiectează, vapoasă și substanțială, metafora: Solomon, cel care „face prețul”, este martorul epilogului, dar și al apologului.

Prezența lui Solomon are un mănunchi de semnificații simbolice: de la biblicul judecător — cîntar imparțial al destinului — la nevoia eroilor de martori. În teatrul lui Miller, în fața torentului de fapte și situații, eroii au veșnic nevoie de un sens care să le ordoneze mersul lumii, refuzînd să se plece haosului și absurdului existențial. Quentin, eroul din *După cădere*, se adresează de-a lungul neîntreruptului său monolog unui interlocutor nevăzut, judecător, medic psihiatru sau om din stal. Lui Solomon, acestui fantastic personaj, Tudorel Popa îi dă o identitate mai mărunță, mai precizată, și chiar dacă nu deschide posibilitatea multiplexelor interpretări la care invită textul, construiește o imagine pitoresc-poetică, aduce o pată de culoare suculentă, originală. Solomon este o modestă și undeva derizorie încarnare a reușitei. Evreul acrobat (la propriu și la figurat) mereu a fost trîntit la pămînt, mereu și-a revenit, a sărit în picioare și a trăit matusalemica-i viață vinzînd și cumpărînd fără încetare. Acest Ahașverus fără rădăcini care a cutreierat continentele, cel care știe totul, simbolizînd însăși viața cu experiența ei nudă, nu înțelege nimic. El pipăie obiectele fără să prindă semnificațiile. El vede în harfă „clenciul afacerii”, oferind pentru ea un preț mai bun, și nu realizează că ea semnifică efemerul, evanescența unei lumi apuse. Tudorel Popa conferă din plin personajului acea trăsătură specifică de a lua totul ușor, de a se strecura printre împrejurări, de a pretălui totul cu bani. Oferta derizorie a lui Solomon, „prețul” scăzut la care se vinde trecutul familiei Franz, pune în valoare sentința definitivă a procesului. Risul lui Tudorel Popa, suprapus pe hohotele vechiului disc — încîntare senilă și hohot batjocoritor, grimasă satisfăcută și veselie tristă —, încheie această aspră și dureroasă dezbatere.

* * *

Un cvartet dirijat magistral, într-o orchestrare simfonică fremătînd de nuanțe, cristalizînd acordurile grave. Descărcat de teatralism, încărcat de tensiune lăuntrică, jocul actorilor are o neobișnuită fervoare a demonstrației. Ca în marele teatru realist, se creează iluzia celui de al patrulea perete, dizolvînd ficțiunea, și ca în marele teatru metaforic și angajat, vibrația și patosul demonstrației trec rampa activizînd.

Prețul definește un tablou de valori etice, indispensabile vieții; ca la o adevărată bursă a prețurilor, Miller aprinde cîteva semnale luminoase, unde etice, pe care le transmite în cosmosul nostru tensionat. Spune Miller: „*Ideea că omul este o creatură căreia îi stă scris undeva că trebuie să alunece pe o coajă de banană... și că unicul rol al teatrului este de a consemna momentul cînd capul i se ciocnește de caldarîm, această idee o resping*”. Spectacolul de la Teatrul Mic are frumusețea și vibrația ofensivă, reconfortantă a polemicii cu această idee.