

– ca în „1984” al lui George Orwell – se înfruntă, amestecându-se, partizani ai independenței și mercenari, idealişti tuturor războaielor și mitocanii tuturor oștirilor. Prezența unei armate cosmopolite de femei ce și-au mutilat feminitatea pentru a se adecva cerințelor luptei nu este de natură să-i mire nici pe grecii care știau totul despre lume, nici pe spectatorii de azi, care știu că feminitatea unei vedete cum a fost Elena trebuie plătită cu sacrificii mai mult sau mai puțin vizibil al semenelor ei. Luptători din toate continentele se adună sub zidurile Troiei, opunându-se grecilor „civilizatori”, lipsiți de civilizație. Dinamica spectacolului organizat de Cătălina Buzoianu urmărește „mișcarea care deplasează liniile”, taberele își modifică mereu nu doar idealurile, ci și consistența. Începutul spectacolului, expozitiv și liniar, are marele merit de a explica în termeni clari datele conflictului, caracteristicile personajelor, poruncile zeilor și intențiile oamenilor. Este un gest de maximă politețe față de spectator, care nu are obligația de a veni cu povestea știută de acasă, la teatru urmând să admire talentul de a construi coduri al regizorului.

În cadrul scenografic creat de Marcel Chirnoagă, în care există și dimensiunea

cosmică, și fragilitatea omenească, și puterea visului de a transforma realul, în costumele Velicăi Panduru, care sugerează fără ostentație legătura cu lumea modernă, trupa teatrului își acordează mijloacele la structura polifonică a spectacolului.

Ahile și Penthesilea sunt înconjurați de grupuri de confidenți, prieteni și invidioși admiratori, sunt supravegheați de șefi formali și informali, sunt determinați de poruncile și de capriciile zeilor, și toată această complexă rețea de subordonări capătă concretețe, substanță, prin puterea interpreților de a exprima intensitatea trăirii și armonia retoricii. Complexa țesătură a partiturii muzicale (Iosif Herțea), acuratețea mișcării scenice (Mălina Andrei), cultivarea expresiei vocale (Ileana Cârstea-Simion) sunt tot atâtia factori care contribuie la imaginea globală a spectacolului, la modul în care el funcționează ca o oglindă a lumii și nu a unui eu, oricât ar fi acela de interesant.

După reverența în fața trupe care atare, completată și cu alte forțe artistice performante, trebuie remarcate contribuțiile individuale ale unor interpreți care imprimă pecetea personalității lor partiturilor solistice: Ileana Ploscaru – inteligența fanatică, respectând întru totul

ritul sacru al Marii Preotese, Elena Gurgulescu și Nina Udrescu, preotese și zeițe pe care privești zăbaterii muritorilor le sensibilizează, dar nu le transformă, Lucian Iancu – un Ulise care dotează cu autoritate toate ipostazele vicleniei denumită înțelepciune.

Tinerii, Daniela Bostan – Penthesilea, Irina Scutariu – Geta, Gabriel Dușu – Ahile, par oarecum copleșiți de sarcina de a purta, de a trage după ei acest cosmos imaginat de atâția autori și întrupat de atâția actori. Ei joacă, dar nu vibrează, și evoluția lor punctează, fără a însufla sau emoționa. Dincolo de construcția lui savantă, valoarea spectacolului imaginat de Cătălina Buzoianu vine din emoția, din compasiunea care justifică tot acest efort. Orice imprecizie sau interpretare neutră alterează impactul întregului. Când dintr-un asemenea spectacol dispăre elanul, devotamentul inițial, el nu se degradează, ci piere. În durata performanței va consta examenul real al trupe din Constanța, care, prin colaborarea cu regizoarea Cătălina Buzoianu, a reînnoit tradiția marilor spectacole din Festivalurile teatrului antic.

MAGDALENA BOIANGIU

DIVINA IDIOTENIE A FORMEI

OPERETA de Witold Gombrowicz.
Traducerea: Eörsi István și Pályi András ● **TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ** ● Data reprezentăției: 21 septembrie 1996 ● Regia: Tompa Gábor ● Decorurile și costumele: Dobre-Kóthay Judit ● Muzica: Lászlóffy Zsolt și Incze G. Katalin ● Distribuția: Csiky András (Maestrul Fior), Boér Ferenc (Principele Himalaj), Spolarics Andrea (Principesa Himalaj), Bács Miklós (Contele Charme), Hatházi András (Baronul Firulet), Gajzágó Zsuzsa (Albertina), Borbáth Júlia, Ille Ferenc (Părinții Albertinei), Csutak Réka, Bandi András Zsolt (Pungășeii), Szikszai Rémusz (Părintele paroh), Salat Lehel (Președintele), Dehel Gábor (Generalul), Panek Kati (Marchiza), Negy Dezső (Profesorul), Biró József (Contele Hufnagel), Bogdán Zsolt (Bancherul), Fülöp Erzsébet (Soția lui), Tordai Tekla (Menajera preotului), Kardos Róbert (Valetul Wladislaw), Madarász Lóránd, Szabó Jenő, András Lóránt, Dimény Levente, Keresztes Attila (Valeții), Kántor Melinda (Cerșetorul), Lázár Gabriella, Tóth Tünde (Doamnele), Orban Attila, Dimény Áron (Domnii).

Pentru publicul – dar și pentru oamenii de teatru – de la noi, Witold Gombrowicz este încă, în bună măsură, un nume exotic, în ciuda faptului că opera sa dramatică, alcătuită, de altfel, din numai trei piese, a fost tradusă (de Olga Zaicik, într-un volum apărut în 1988), ca și în ciuda faptului că autorul polonez e frecvent jucat și intens comentat în alte spații culturale. Ce-i drept, prima lui scriere pentru teatru, **Ivona, principesa Burgundiei** (1935), a făcut obiectul unei oarecare atenții înainte de 1989, când a fost montată, dacă nu mă înșel, în două teatre. În ultimii șapte ani însă, adică exact atunci când era de așteptat ca acest dramaturg atât de original să fie „redescoperit” cu entuziasm și în România, doar Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț, prin regizorul Cristian Pepino, și, la sfârșitul stagiunii trecute, Teatrul Maghiar din Cluj, prin regizorul Tompa Gábor, și-au adus aminte de el. Mai exact, de ultima lui piesă, **Opereta**.

Elaborată în mai multe variante, pe parcursul a 11 ani (o primă versiune datează din 1955, pe când autorul era încă un obscur funcționar de bancă în Argentina, varianta definitivă fiind publicată în 1966 la Paris, unde Gombrowicz avea să și moară, în 1969), lucrarea îmbracă într-un veșmânt stilistic desăvârșit obsesia nu numai literară, ci și existențială a scriitorului: Forma. Contrariu, pe de o parte, al Vieții, căreia îi determină și îi impune mortificarea prin fixare, contrariu, pe de altă parte, al Adevărului, căruia îi falsifică substanța deturnând-o în aparențe, Forma este pentru Gombrowicz în același timp un inamic mereu de combătut și – paradox inerent soartei creatorului – un ideal mereu de urmărit. Această dilemă chinuitoare se concretizează – și se rezolvă, totodată, impecabil – în **Opereta**. Chintesentă, în plan teatral, a tot ceea ce Forma are mai vicios și mai detestabil, opereta, cu „idiotenia ei divină”, cu „scleroza ei cerească” (sunt



cuvintele lui Gombrowicz din „Comentariul” ce prefațează piesa), reprezintă în același timp, cu „minunata ei aspirație spre cântec, dans, mimă, mască”, un gen „perfect teatral”. Este „teatrul perfect”. Și tocmai de aceea este, pentru spiritul virulent sarcastic al dramaturgului, modelul ce se oferă de la sine spre a fi adoptat și distrus – și anume, umplând „goliciunea schematică a operetei cu un dramatism real”. Acest „dramatism real” înseamnă, tradus în termenii conflictului propriu-zis din piesă, răsturnarea socială produsă de revoluția pe care valeții o declanșează împotriva nobililor stăpâni. Că revoluția în chestiune pornește de la o paradă a modei (un alt apogeu al Formei, insistent cultivat de nobilii înșiși) e o împrejurare ce poate fi trecută deopotrivă în contul maliției autorului și în contul maliției atotcuprinzătoare a Istoriei...

Este o notă pe care o atinge, îndulcită de umbra unei amărăciuni vibrând în surdină, și montarea lui Tompa Gábor. Regizorul a izbit nu doar să descifreze înțelesul unei însemnări a lui Gombrowicz din pomenitul „Comentariu” – „Idioțenia monumentală a operetei îmbinată cu patosul monumental al istoriei – masca operetei îndărătul căreia sângerează din pricina unei dureri comice chipul strâmb al omenirii – iată care ar fi, cred, cea mai adecvată punere în scenă pentru **Opereta**” –, ci și să-l activeze expresiv în spectacol. Cu ajutorul excelentelor costume create de scenografa Dobrekóthy Judit, pe scenă prinde viață o



Imagine din Opereta de W. Gombrowicz la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj (regia: Tompa Gábor)

lume grațios-artificială, a cărei stupiditate surzătoare e impasibilă în fața primejdiei ce începe să mocnească în jur. Nici „asupriții” nu au un aer mai inteligent; ei se supun imboldurilor sedicioase ale lui Hufnagel, fostul valet deghizat în conte, cu aceeași râvnă tâmpă pe care au pus-o în lustruirea încălțăminteii vechilor stăpâni – lucru firesc, de vreme ce scopul suprem al revoltei constă în preluarea de la „asupritori” a hainelor, simbol al Puterii. Revoluția însăși este un iureș dement, aiuritor, în care doar măștile se schimbă, nu și cei ce le poartă. Iar happy-end-ului piesei, în care dramaturgul glorifică nuditatea (= autenticitatea) întrupată de Albertina, Tompa îi substituie imaginea încremenită a unei umanități ce-și va relua, după zguduirea de moment, ritualurile aceleiași existențe

lipsite de sens... Goana pe loc a acestui univers, mecanic mai degrabă decât viu (amintind cumva, în subsidiar, de **Cântăreața cheală** montată de Tompa, ca și de absurdul al cărui precursor este socotit, prin piesele, dar și prin romanele sale, Gombrowicz), e acompaniată de acordurile voios-sumbre ale valsurilor cântate de o mică orchestră amplasată în fundal, într-o nișă supraînălțată; spre ea se cațără, trudnic, la început, siluetele indistincte ale mulțimii din scenă și asupra ei rămâne fixat ultimul fascicul de lumină. Să fie o denunțare a mecanismului ce mișcă din umbră firele întâmplărilor sau un omagiu tăcut adus superbeii inutilități a Artei, totuși, eterne? Clipa de mister sporește rezonanța tulburătoare a spectacolului.

ALICE GEORGESCU

Scenă din același spectacol



P.S. Regret că nu pot analiza cu aplicație contribuțiile actricești – fără cusur, altminteri –, dar distanța de la care am privit reprezentația avantaja decisiv perspectiva de ansamblu. Poate, cu altă ocazie...

