

Andreea DUMITRU

Cluj Napoca

Zoe, fii... bărbat!

Montând *O scrisoare pierdută*, în suita unor texte calibrate matematic, așa cum sunt *Așteptându-l pe Godot* și *Discipolii* lui Visky András, Tompa Gábor pare să își îngăduie, în sfârșit, un răgaz de extremă dezinhibiție ludică. Mai întâi, pentru că, spre deosebire de Beckett, autor încă tributar propriului canon, Caragiale suportă multe, iar apoi, pentru că regizorul este și director de trupă, având libertatea de a jongla cu distribuții, *contre-emploi*-uri, disponibilități sau inerții. De data aceasta, Tompa își propune să testeze nu doar limitele partiturii caragialiene, ci și pe cele ale propriului public. Încă din '88, când prezentase *Noaptea furtunoasă*, într-o versiune, după opinia sa, mai bună, dar și „mai radicală” decât cea realizată în '84, la Târgu Mureș, regizorul sesizase „o reticență de neînțeles, o respingere de neînțeles a publicului maghiar din Cluj față de Caragiale” (vezi vol. *Conversație în șase acte cu Tompa Gábor*). Așa încât, abandonarea temporară a acestei dramaturgii plasa premiera *Scrisorii pierdute* în zona riscului repertorial. Părea aproape imposibil de precizat în ce măsură ingenuitatea publicului față de o întregă mitologie țesută în jurul operei avea să decidă succesul sau, dimpotrivă, eșecul montării.

Îndrăzneala regizorului a mers, însă, mai departe: pentru prima dată în spectacologia caragialiană, rolurile masculine ale piesei sunt jucate de actrițe și... *viceversa*: în interpretarea lui Bács Miklós, Zoe e... „bărbată” la modul propriu. În ciuda inversiunii sexuale, personajele poartă costum, cravată, gambetă, singura apariție în fustă fiind (dacă îl exceptăm, totuși, pe Pristanda, deghizat în Scufița roșie la întrunirea din actul III) femeia de serviciu care valsează cu mătura, la începutul spectacolului! Convenția se instaurează gradat, spectatorul fiind pus în situația de a o accepta mai mult amuzat decât contrariat. Printre propunerile șocante ale montării se află și aceea de a o distribui în rolul Tipătescu pe debutanta Skovrán Tünde, prezență energetică și bine clădită; în *Trahanache*, tânăra Kali Andrea face o compoziție atât de riguroasă și, în același timp, atât de puțin ostentativă, încât, după părerea mea, poate fi considerată un reper în istoria acestui rol; ce să mai spunem de Cațavencu, transformat, prin jocul lui Kézdi Imola, într-un exemplar uman de sex incert, un soi de dandy provincial, afectat și spilcuit până în vârful unghiilor... ojate!

Spectacolul lui Tompa Gábor relansează controversile provocate de interpretările originale, nonconformiste ale pieselor lui Caragiale. Să amintim doar modul în care un critic, altminteri interesant și competent, precum Alexandru George respingea mitul unui Caragiale „carnavalesc”, impus și întreținut de Al. Paleologu, Florin Manolescu, Mircea Iorgulescu sau Lucian Pintilie: „Nicăieri în opera lui Caragiale, lumea nu trăiește o răsturnare, o inversare de roluri, ca un factor dinamic și semnificativ. Personajele lui sunt în coplesitoare majoritate construite pe baza concepției clasice a fixismului tipologic”. Ei bine, tocmai respingerea acestui fixism motivează intervenția radicală a lui Tompa Gábor: „am vrut să eliberez actorii de constrângerile apăsătoare ale «marilor spectacole», respectiv de sub povara de a interpreta caractere”, afirmă regizorul în caietul-program. Cu alte cuvinte, el împlânzește „monstrul” – „capodopera” –, aplicându-i termenul mult mai inofensiv de „partitură”. Interpretarea nu mai constituie, astfel, un test de genialitate, ci o probă de virtuozitate. Într-adevăr, actorii trebuie să fie

foarte concentrați pentru a putea jongla în permanență cu o autoreferențialitate atât de poznașă. Imaginați-vă un interpret impozant prin statură, așa cum este Bács Miklós, în costum alb impecabil, gudurându-se, între două sincope, pe lângă prefectul sexy, amenințând sau fluturându-și, provocator, batista de dantelă: „Sunt nenorocită, Fănică! [...] Am fost o copilă... [...] Tu ești bărbat, nu-ți pasă!”

În fond, oricât de ciudat ar părea, strategia regizorului constă în dezvoltarea unor indicii oferite cu generozitate de text. Tompa Gábor apropie până la o periculoasă confuzie domenii care, oricum, interferează intim atât în lumea lui Caragiale, cât și în mentalitatea curentă: politica și sexualitatea. El supralicitează comic principiul lui *viceversa*, în care eseista Marta Petreu vedea „mecanismul favorit al ontologiei literare caragialiene”. Această operațiune chirurgicală își găsește justificarea și în plan psihologic, dacă ne gândim că personajele demonstrează o inepuizabilă labilitate comportamentală. Ele trec fără nici un efort de la tonul impacientat și îndârjit la „insinuarea caldă”; simulează calmul în plină criză de nervi, își taxează verbal adversarul zâmbind „cu bonimie”, ca să nu mai vorbim de mania generală a invocării aceluia inatacabil, perfid: „dacă mă iubești...”. Lumea din *O scrisoare pierdută* este, prin urmare, o lume cu abilități și trucuri feminine, cele mai uzitate fiind șantajul sentimental și *compromisul*, acea virtute „definitorie pentru sistemul politic descris de Caragiale” (Alexandru George). Armele ei cele mai eficiente nu sunt doar isteria și leșinul, ci și spiritul concesiv, absența ranchiunei (în fond, de asta e Zoe „damă bună”), adaptarea la circumstanțe, intuiția fulgerătoare a unor aranjamente mai profitabile.

La fel de insolită se dovedește și scenografia spectacolului. Ce e drept, ideea este mai veche și îi aparține regizorului, care a folosit-o pentru prima dată în decorul realizat de Maria Miu în varianta târgu-mureșeană a *Noptii furtunoase*. Doar că acolo, într-un cadru de mahala, cele două bude din lemn (una pentru bărbați și alta pentru femei) nu făceau notă discordantă. La rândul ei, versiunea clujeană a piesei propunea „un decor în construcție” (autor: T. Th. Ciupe, ca și în cazul *Scrisorii pierdute*), păstrând WC-ul, de astă dată unic și central. În plus, în mijlocul molozului general, povestește Tompa Gábor, în volumul de conversații cu Florica Ichim, citat mai sus, „era un covor persan pe care nu se putea pași, toată lumea sărea peste el. Singurul moment în care era voie să pună cineva piciorul, era cititul ziarului *Vocea Patriotului Național*”. Să revenim în 2006. Cât de ageamii sunt politicienii de ieri (și de azi) aflăm chiar din primele imagini ale spectacolului. Acțiunea *Scrisorii pierdute* a fost mutată într-o budă cât se poate de elegantă, tapetată cu faianță albă – aluzie transparentă și inspirată la incontinența (u)morală a acestei lumi. O budă-salon, pentru că de sus atârână un candelabru fin, dar și o budă-tribună, pentru că aici este amplasat microfonul pentru discursuri și, mai ales, covorul roșu, care rămâne neatins, tabu, până la finalul spectacolului. Pe o latură a decorului, la vedere, sunt dispuse pisoarele bărbătești, de cealaltă parte, se află cabinele femeiești, ascunzători ideale pentru Zoe și Tipătescu.

Delimitarea aceasta funcționează perfect și în scena luărilor de cuvânt: tabăra lașilor Farfuridi-Brânzovenescu (foarte bună colaborarea celor două actrițe Panek Kati-Albert Csilla, cuplu alcătuit pe principiul contrariilor) se află în jumătatea rezervată femeilor, în timp ce simpatizanții lui Cațavencu sfidează opoziția până și prin gestul atât de masculin al urinatului la perete. O întreagă forțotă răbufnește, din când în când, în scenă prin mutatul de colo-colo al unor scaune de birou, încă noi, ambalate în folie, imagine care spune și ea suficient de multe despre lipsa de experiență, imaturitatea acestor politicieni-amatori, după cum și mai multe spun, parcă, sulurile de hârtie igienică folosite la număratoarea voturilor.

Impresia creată de scenograf este, însă, aceea a unui spațiu elegant și aerisit, permițând coregrafiile dintre cele mai năstrușnice, imaginate de Vava Ștefănescu. Regizorul are ideea de a multiplica imaginea Cetățeanului turmentat (aproape imponderabilă, și cu atât mai comică, se vedește Boldizsár Emöke), așa încât avem un întreg grup de alegători dezorientați, evoluând în pas săltat, pe muzica de țambal a lui Toni Lordache (în *Noaptea furtunoasă*, Tompa folosisese sârbe, tangouri languroase, *Zaraza*). În mod similar este tratat momentul încăierării din actul III, când, peste învălmășeala generală, coboară, încet, din podul scenei, un vâl de celofan. Sub el, personajele încremenesc în ipostaze bizare, de veșnici combatanți – imaginea amintind monumentele închinat „apărătorilor patriei”, evident, într-o cheie sarcastică. În această mizanscenă involuntară și, totuși, cât se poate de adecvată unei descinderi triumfale, apare, târându-se cu ajutorul unui cadru metalic, sulfurosul Agamiță Dandanache (M. Kántor Melinda), abia camuflându-și puseurile libidinale sub masca de șofran.

Deși impregnează tabloului general o culoare locală, regizorul are grijă să evite reacțiile de distanțare ale publicului maghiar și, vrând parcă să spună că mediul și jocurile politice sunt aceleași peste tot, îl invită pe singurul personaj neutru (adică, pe femeia de serviciu) să prefăteze partea a doua a montării cu un discurs naționalist inspirat din lirica maghiară. Dacă onora li se va părea, totuși, că spectacolul pune surdina satirei politice, eu aș spune că, dimpotrivă, ironia regizorului taie adânc în răni deschise. Combinația dintre versatilitatea specific feminină și machismul de suprafață al clasei politice naște veșnic pui vii – aceasta pare a fi concluzia regizorului (spectacolul se deschide, de altfel, cu imaginea unui Pristanda în miniatură, patrulând în uniformă și rotindu-și sever bastonul prin aer). În regia lui Tompa Gábor, *Scrisoarea pierdută* e un discurs de actualitate, impecabil articulat, fără excese, în ciuda supralicitării umorale. Spectacolul funcționează, totodată, și ca pandant antitetice al *Discipolilor*, după cum sugerează poarta decupată în cortina de fier a teatrului, imaginea-racord a celor două montări. De o parte a acesteia, în adâncul scenei, suntem invitați să descifrăm tabloul de o sobrietate aproape biblică al Istoriei noastre recente, de cealaltă parte, cea lumească, publică, contemplăm imaginea caricaturală, colcăitoare a prezentului.

La Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca, piesa lui Caragiale (care se bucură, după spusele regizorului, de traducerea excepțională a lui Seprödi Kiss Attila) își confirmă destinul norocos, făcând, în ciuda montării nonconformiste, săli pline și receptive. Nu e doar victoria lui Caragiale asupra timpurilor și moravurilor; e și meritul unei trupe fără egal, al unei echipe perfect motivate, alcătuite din dramaturgul Visky András, coregrafa Vava Ștefănescu, scenografiile T.Th. Ciupe (decor) și Carmencita Brojboiu (costume). Din acest context nu ar trebui omis nici autorul afișului, al cărui concept grafic trimite, prin imaginea pălăriilor (meloane), dispuse în două tabere, albe și negre (politica, se știe, nu admite nuanțe), la o temă atât de familiară regizorului. S-ar spune că un fluid beckettian circulă prin cele mai recente montări ale lui Tompa Gábor, indiferent că unii îl caută pe Godot, iar alții doar o banală scrisorică de amor.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – Az elveszett levél / O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale. Traducerea: Seprödi Kiss Attila. Regia: Tompa Gábor. Dramaturgia: Visky András. Decorul: T.Th. Ciupe. Costume: Carmencita Brojboiu. Coregrafia: Vava Ștefănescu. Distribuția: Skovrán Tünde, M. Kántor Melinda, Kali Andrea, Panek Kati, Albert Csilla, Kézdi Imola, Vindis Andrea, Csutak Réka, Laczó Júlia, Albert Júlia, Kató Emöke, Bács Miklós, Mányoki Bence, Boldizsár Emöke, Györgyjakab Enikő, Vajna Noémi, Pethő Aniko, Nagy Eszter, Darvas Beáta, Kovács Tímea Aletta, Domokos Erika, Madaras Júlia, Mezei Gabriella, Bándi Johanna, Halmen Krisztina, Bíró Eszter, Benedek Ágnes. Data reprezentației: 27 ianuarie 2006.