

Mircea MORARIU

Dirijorul și instrumentul

În excelenta carte *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, apărută în limba română în anul 2006 la Editura Junimea, regretatul Matei Călinescu, recent dispărut, face observația că scrierea de debut în teatru a marelui dramaturg, în absurdismul ei aparent, e, poate, piesa cea mai elaborată a lui Ionesco. **Cântăreața cheală** reprezintă „rezultatul unui pariu aparent paradoxal pe care-l face cu sine orice scriitor adevărat: și anume, că va crea din întâmplare necesitate”. Mai departe, exegetul ne reamintește că „un mod de a măsura memorabilitatea unui text este capacitatea lui de a se imprima în memoria cititorului”. Or, nu cred să existe un cititor cât de cât instruit, care să fie citit vreodată piesa lui Ionesco fără ca ea să îi fi rămas în memorie. Memorabilitatea s-a transferat benefic și asupra spectacolelor pe care *Cântăreața cheală* le-a inspirat, iar dacă respectiva memorabilitate are grade în care să fie măsurată, atunci pot să pariez că la nivelul cel mai înalt se situează cel înfăptuit în iarna anului 1992 de regizorul Tompa Gábor, pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj.

Matei Călinescu a scris despre *Cântăreața cheală* după ce a recitat piesa, important fiind de precizat că recitirea în cauză a intervenit după ce criticul a reluat jurnalele, eseurile, numeroasele articole publicate de Ionesco de-a lungul anilor. Criticul a regăsit în *La Cantatrice...* „toate elementele constitutive ale personalității ionesciene, cu obsesiile ei, cu impulsurile ei, cu înclinațiile ei ludice, cu anxietățile ei, cu spaima de moarte, care nu e altceva decât ultima reacție la gândul pierderii inevitabile a acelei primordiale *uimiri de a exista*, a acelui *émerveillement d'être*, atât de prețios și de fragil”.

Din cartea Floricăi Ichim, *Conversație în șase acte cu Tompa Gábor*, tipărită în anul 2003 la Editura Fundației Culturale „Camil Petrescu”, aflăm că directorul de scenă a fost fascinat încă din anul 1978 – ceea ce înseamnă că încă de pe la începutul studenției sale –, de piesa lui Ionesco, de perfecțiunea ei fără fisură, că a fost tentat să o monteze, dar a amânat proiectul fiindcă și-a dat seama că încă nu poate să îl ducă la îndeplinire, așa cum și-ar fi dorit. Gândul de a înscena capodopera ionesciană i-a revenit în anul 1992, atunci când a venit la Cluj actrița Spolárics Andrea, interpreta *Doamnei Smith*, și când a fost sigur că dispune de distribuția ideală pentru un posibil spectacol. Care s-a dovedit un spectacol ideal. Din fragmentele de confesiune consemnate de Roxana Croitoru și inserate în excelentul caiet de sală al montării care a avut premiera către finele lunii iunie a anului 2009 pe scena Teatrului Național din Cluj, reținem că încă din momentul primei puneri în scenă, cea din 1992, de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, Tompa Gábor a pornit de la premisa că forma textului în *Cântăreața cheală* se apropie de perfecțiunea muzicii și de aceea el, textul, trebuie tratat ca o simfonie, la care, dacă un regizor se întoarce din nou, „este la fel cu un dirijor care se întoarce”... „ca să dirijeze o operă muzicală cu o altă orchestră”. Indiciu cât se poate de limpede că punctul de maxim interes al noii înscenări a fost pentru directorul de scenă lucrul cu actorii, dar și cu tehnicienii de scenă, în absența profesionalismului cărora nu poate fi concepută funcționarea „ceasului elvețian” ce aspiră să fie noua montare.

Foto: Nicu Cherciu



Prin urmare, nu trebuie nicidecum să ne arătăm uimirea că forma spectacolului din 2009 este aproape identică cu aceea a celui din 1992. Spun „aproape”, deoarece eu, spectatorul de acum, am sesizat că față de cel de atunci lipsește accesul *orientat* spre scenă (ca și în 1992, *Cântăreața cheală* se joacă cu publicul foarte aproape de actori, o formulă nu foarte comodă pentru aceștia). Adică, nu mai ajungem printr-un tunel tapetat cu afișe publicitare în locul unde urmează să se joace spectacolul. În fața ochilor avem o construcție impozantă. O imensă etajeră, un fel de bibliotecă sau un „fagure”, construit din lemn vopsit într-un alb imaculat. Biblioteca e compartimentată, iar în fiecare compartiment se găsesc păpuși viu colorate. Gândul te duce imediat la *Note și contra-note*, mai exact la un text datat 10 aprilie 1951, în care Ionesco scria: „*Cântăreața cheală*: personaje fără caracter. Marionete. Ființe fără chip. Mai degrabă: rame goale, cărora actorii le pot împrumuta propriul lor chip, sufletul, carne, oase”. E ceea ce se întâmplă în cele aproximativ 90-100 de minute cât durează reprezentația.

Își face apariția *Maestrul de ceremonii* (Paul Basarab). E înveșmântat în frac (decoruri și costume: Dobre Kothay Judit), în jurul gâtului are un fular de un alb impecabil, poartă joben. Arborează un zâmbet profesional, însă dincolo de el îi zărești în ochi scânteieri complice. Cine știe? Poate un contrapunct. Poate singurul semn de „psihologie” în ceea ce trebuie să fie o mostră de teatru nonpsihologic. Maestrul de ceremonii nu scoate niciun cuvânt. Cum nu o face niciodată dirijorul unei simfonii. Face doar gestul prin care ne poartă la spectacol. A ridicat bagheta. Biblioteca alb-strălucitoare se înalță în ceea ce se cheamă „podul” scenei, iar în locul ei vedem o încăpere care reproduce la o scară mărită unul dintre compartimentele bibliotecii. Domină același alb aseptice, luminat puternic cu neoane încastrate



Paul BASARAB

în podeaua transparentă. Intervine un obsedant sunet de pendulă, iar apoi o muzică din aceea ce poate fi auzită în clipa în care pornești o *boîte à musique*. Mai departe, *Arlechinul* (Silvius Iorga) își execută fără cusur dansul. Este asemenea unei păpuși. „Păpuși care se agită pentru nimic. Păpuși vii, dar păpuși care-și spun mereu aceleași vorbe și fac mereu aceleași gesturi” – zice Tompa în caietul de sală. Cea din fața noastră se limitează la gesturi. Melanjul vorbelor și al gesturilor va fi apăsătorul celorlalți cinci personaje ivite din condeiul lui Ionesco, dar intens personalizate prin transfuzia dintre lipsa lor de personalitate și personalitatea directorului de scenă. Avem deja suficiente semne că dirijorul a armat perfect mecanismul, a pus cu grijă cheia minune în buzunar și e pregătit să vadă cum se va transpune scenic ceea ce el a descoperit că stă scris în partitura ionesciană.

Îl zărim într-un colț al scenei pe *domnul Smith* (Cătălin Herlo). E gras, cu un dos proeminent, poartă un costum viu colorat, asemenea păpușilor din „fagure”, atrag atenția mai cu seamă pantalonii cadrilați cu bretele, mai are o perucă ce îl apropie și mai mult de statutul de păpușă. Citește absorbit pagina de mică publicitate din *The Times* (o lectură pur englezească, făcută cu un calm pur englezesc, nu-i așa?) și, pentru ca operația să nu-i fie de nimic tulburată, ziarul e plasat pe un portativ similar celui de care se slujesc instrumentiștii unei orchestre. De altfel, îndată ce va avea ocazia, domnul Smith va „executa” ceea ce s-ar putea numi „partitura Bobby Watson”. Partitura depersonalizării și a lipsei de personalitate, „motiv foarte puternic în piesă, pentru că... toată lumea se numește Bobby Watson”, după cum bine observă regizorul. Dintr-o ladă, plasată în celălalt colț al spațiului de joc, țâșnește la propriu *doamna Smith* (Elena Ivanca), purtând haine în culori vii, țipătoare, o femeie zâmbitoare, pregătită pentru a-și declama monologul mâncatului

bine, al mesei cu supă de pește, cu cartofi și slănină, cu uleiul care nu a fost rănced, cumpărat, firește, de la băcanul care vinde untdelemnul de cea mai bună calitate, deși nici ceilalți băcani (nici cel din vale, nici cel de vizavi), nu vând produse proaste. E clar că doamna Smith, etern mulțumita doamnă Smith, rostește și ea o partitură, acompaniată de plescăiturile aprobatoare ale soțului ei. Cei doi își reunesc vocile în „duetul“ Bobby Watson, duet al identificării unui absurd imposibil de descâlcit. Fiecare dintre cele două personaje e concentrat nu asupra a ceea ce comunică, fiindcă, în fond, nu comunică nimic, ci la felul în care realizează noncomunicarea. Ambii aleg construcțiile gramaticale cele mai dificile, cele mai elaborate, cele mai puțin naturale și mai puțin uzitate. Preferă propozițiile și frazele baroce, accentuând barochismul fals al personajelor, par din ce în ce mai satisfăcute pe măsură ce simt că rostirea le e tot mai „prețioasă“. Exclamă, se entuziasmează, ajung să se simtă atrase erotic unul de celălalt pe măsură ce se înmulțesc exclamativele și interogativele. Ceva mai încolo, atunci când *Pompierul* (Ionuț Caras) va rosti monologul *Guturaiul*, vom avea de-a face cu o veritabilă celebrare dionisiacă a propozițiilor relative. Actorii sunt atenți la calitatea rostirii artificiale a fiecărui sunet, la rotunjimea vocalelor, la abrazivitatea consoanelor.

Dar până la secvența în care umorul ionescian atinge climaxul se mai întâmplă multe în spectacolul acesta creat pe textul unei piese în care, în chip programatic, nu ar trebui să se întâmple nimic. Apare *Mary*, menajera (Irina Wintze), îmbrăcată în mantou soldătesc, cu o caschetă pe cap, purtând mustață. Dă impresia a fi caricatura unui Stalin bufon, pus pe glume. Scena recunoașterii dintre cei doi soți *Martin* (Angelica Nicoară–Adrian Cucu) este magistrală, tot la fel cum a fost cea dintre soții Smith care, la auzul veștii sosirii așteptat-neșteptată a unor oaspeți întârziați, vor pleca „să se schimbe“ și vor reapărea ceva mai încolo cu hainele schimbate între ei.

Cei doi Martin poartă kilt scoțian. Doamna Martin e asemenea unei guvernante scrobite, severe, hipercorecte. Are pe cap o pălărioară minusculă, numai bună pentru una dintre păpușile din biblioteca de la început. Domnul Martin e mai calm, mai moale, e împopoțonat, la rândul său, cu o perucă păpușărească. Asemenea celorlaltor personaje, soții Martin sunt vopsiți pe obraji, rumeni artificial, păpuși mecanice condamnate la viață. Se ambalează tot mai puternic, exclamă din ce în ce mai frecvent, întru sublinierea bizereriei, a ciudăteniei propriei regăsiri, care, desigur, nu are, în esență, nimic ciudat. Dar, „vai ce curios și ce bizar! „Iar pe măsură ce exclamațiile se înmulțesc, strategia regizorală devine tot mai clară. O strategie în doi timpi, o strategie dublu etajată. La un prim nivel e ca și cum Tompa Gábor, purtător al „mesajului“ dramaturgului Eugène Ionesco, s-ar fi metamorfozat într-un profesor nevăzut, dar teribil de ingenios, de limbi străine, s-ar fi înarmat cu o bucată de cretă imaginară și ar fi scris pe o tablă ceea ce se zămislește în mintea fiecărui spectator, cuvinte cu sensuri multiple (de genul „a se schimba“), fraze greu de construit care, involuntar, declanșează hohote de râs. Urmărind veselia crescândă a spectatorilor din sala de premieră, îți pare încă și mai inexplicabilă primirea rece de care a avut parte piesa și spectacolul lui Nicolas Bataille pe 11 mai 1950, la Théâtre des Noctambules. La cel de-al doilea nivel se precizează intențiile de substanță ale regizorului. Firește că Tompa a fost preocupat să demonstreze *mecanicismul* vieții cotidiene, un mecanicism căruia îi conferă substanță „distopiile lingvistice“, despre care făcea vorbire Matei Călinescu în cartea menționată la începutul acestei cronici. Numai că pe măsură ce situațiile comice se acumulează, pe măsură ce stereotipiile devin tot mai numeroase și sunt făcute vizibile printr-o vizibilă și programatică economie de gesturi, devine tot mai

evident că regizorul a vrut să construiască un spectacol despre acuta lipsă de sens a vieții. Sau despre paradoxul său tragic. Simptomatic i-a părut pentru aceasta lui Tompa Gábor secvența în care Pompierul spune că poate să își scoată casca, dar nu poate să se așeze și face exact invers. Momentul acesta – spune regizorul în interviul consemnat în caietul de sală – este „o cheie pentru întreaga piesă pe care noi am aplicat-o strict și care este în spiritul ionescian”. Iar momentul acesta e impecabil jucat de Ionuț Caras și contrapunctat de felul în care ceilalți interpreți joacă reacțiile personajelor încredințate.

Precum în ediția-princeps, la vremea primei execuții a „simfoniei” ce l-a avut la pupitru pe „dirijorul” Tompa Gábor, ultimele zece-cincisprezece minute ale spectacolului înseamnă o nouă surpriză. Căci *Cântăreața cheală* „tot în același fel se piaptână”. Prima impresie e că dirijorul a greșit. Că a folosit în exces cheia cu care a armat mecanismul, că arcurile acestuia s-au rupt, au cedat, iar acum se detensionează haotic și răzbunător. Vor să revină rapid la poziția inițială de repaus. Prin fața ochilor ne trec toate secvențele spectacolului ca și cum ar fi fost filmate și ar fi rezultat un film mut care ne este acum proiectat în formula „pe repede-napoi”. Se revine la acel timp zero, timpul inițial. Arlechinul prinde din nou viață, viață artificială, desigur, își mai execută odată baletul mecanic, elegantul maestru de ceremonii își face iarăși apariția, pe față are un zâmbet satisfăcut (da, totul a mers perfect!), comandă revenirea bibliotecii. Dirijorul are toate motivele să fie fericit. Execuția simfoniei s-a făcut *sans défaut*.

Revenind peste ani la *Cântăreața cheală*, Tompa Gábor și-a dorit să pornească în căutarea perfecțiunii. A vrut să o găsească mai cu seamă în jocul actoricesc. Pentru spectacolul care a avut premiera în februarie 1992, a alcătuit o distribuție din actori de vârste diferite. Pentru montarea din iunie 2009, Tompa a urmat exemplul lui Nicolas Bataille și a recurs la o distribuție formată din actori tineri. Cărora le-a cerut să nu se copieze unii pe alții. Chiar dacă fac parte din același cuplu, actorii trebuiau să își individualizeze jocul. O individualizare care mizează dar și generează complementaritate. Cătălin Herlo l-a elaborat pe *domnul Smith* mizând pe valorizarea mimicii, pe diferențierea infinitezimală a gesturilor, pe plăcerea plasării interjecțiilor, pe jocul cu sunetele, cu fonemele. Elena Ivanca (*Doamna Smith*) a avut în vedere rupturile de ritm. Stării de expansivitate i-a contrapus înghețarea. Angelica Nicoară și Adrian Cucu au dorit dezvoltarea la semiton a replicii rostite de partener. Ionuț Caras a creat un *Pompier* „cu morgă”, statuar (fața îi e vopsită în auriu). A arborat un zâmbet de circumstanță, totodată zâmbetul de „superioritate” în raport cu familiile Smith și Martin, care trebuie să îl admire, să îl venereze. Irina Wintze, în menajera *Mary*, caricaturizează cu peniță fină stereotipul Subreței. Silvius Iorga (*Arlechino*) își face fără cusur datoria atunci când ochii spectatorilor sunt ațintiți asupra lui. Dar și atunci când personajul lui e abandonat, asemenea unui inutil element de recuzită, undeva în plan secund. Or, asta e o demonstrație de ceea ce înseamnă profesionalism.

Mi se pare că revenirea lui Tompa Gábor la teatrul ionescian și asupra *Cântăreței chele* are deplină justificare. Spectacolul de la Naționalul clujean dobândește, însă, pentru regizor o semnificație în plus. Una majoră. E adevărata lui venire la Teatrul Național din Cluj. Cu un câștig imens pentru instituție.

Teatrul Național „Lucian Blaga” din Cluj-Napoca – Cântăreața cheală de Eugène Ionesco. Traducerea: Vlad Russo și Vlad Zografi. Un spectacol de Tompa Gábor. Scenografia: Dobre Kóthay Judit. Cu: Cătălin Herlo, Elena Ivanca, Adrian Cucu, Angelica Nicoară, Irina Wintze, Ionuț Caras, Silvius Iorga, Paul Basarab. Data premierei: 27 iunie 2009.