

Natalia STANCU

## Tarelkin, gulagul și revoluția

Scriitorul rus A.V. Suhovo-Kobîlin (1817–1903), nobil de viță veche, cu studii de fizică și matematică și, apoi, de filosofie, la Moscova, Heidelberg și Berlin, a fost o personalitate de anvergură renașcentistă. Aflăm că traducea din Hegel și că era membru al curentului „cosmist” (club secret, spiritualist și mistic, din care făceau parte și omul de știință Lomonosov, și compozitorul Skriabin, cerc care i-a atras mai târziu și pe Mihail Bulgakov, pe Berdiaev. Aș observa în legătură cu această orientare că marea supratemă din opera lui Suhovo-Kobîlin – meditația despre lumea Diavolului și demiurgii săi – îl și apropie pe Kobîlin atât de autorul *Maestrului și Margaretei*, cât și de cel al neliștitorului eseu *Sensul istoriei*, care, o jumătate de veac mai târziu, vedea în progres un fals zeu, iar în devenirea umanismului – ca și în socialism sau anarhism, de altfel –, un eșec).

Succesul postum al comediilor satirice ale lui Suhovo-Kobîlin (repetat cenzurate în timpul vieții scriitorului), dar devenite o permanentă a repertoriilor de azi, nu are nicio legătură cu obișnuitele repere de studiu cultural-muzical și nici cu unele de ordinul senzaționalului biografic; deși opera obiectivează o experiență personală tragică. (Suhovo-Kobîlin a fost atât un angajat al cancelariei guvernatorului civil al Moscovei, cât și un nevinovat, bănuț că și-ar fi ucis amanta și aruncat în închisoare de două ori după un proces care a durat șapte ani). Cheia s-ar afla în magia personajelor create de scriitorul rus, în fascinația vitalității și virtuților lor funambulești – deopotrivă asupra actorilor și asupra publicului (pentru care *Rasplivuev*, de pildă, a devenit cu adevărat legendar).

Mai mult decât celelalte opere dramatice (aș aminti de *Nunta lui Krecinski* de la Teatrul Național București, în regia lui Felix Alexa, cu un uluitor Valentin Uritescu), textul cel mai frecventat a fost *Moartea lui Tarelkin*. De ce oare? Nu există nicio îndoială că această ultimă parte a trilogiei (ce include și *Procesul* lui Kafka) a fost resimțită ca genial-profetică, prin modul feroce în care fixa în apă tare cangrena birocrăției, formele corupției și abuzurile împinse până la crimă, practicate în instituțiile statului absolutist țarist: administrație, justiție, poliție.

Dar cred că același text a fost privit și ca o provocare fascinantă – prin transcenderea realismului critic către un teatru de stare și atmosferă terifiantă, în care „felia de viață” este invadată de grotesc și distorsionată în umor negru, absurd terifiant și fantastic sepulcral.

Îmi amintesc, din această perspectivă, de reușitul spectacol realizat acum câțiva ani de Ion Sapdaru, la Galați (cu un excelent Gheorghe V. Gheorghe în rolul titular). Îmi amintesc, mai ales, de un moment de referință în istoria spectacolului nostru, de montarea de la Târgu Mureș – secția română, a lui Gh. Harag (regizor care a încercat, fără același succes însă, și o transpunere a *Procesului* la Teatrul de Comedie).

Pe un atare „fundal” (și m-am referit doar la viziuni românești, căci altfel, ar fi trebuit să încep cu Meyerhold) spectacolul *Tarelkin*, propus de Gelu Colceag și al unui „careu de ași” la Teatrul Metropolis, nu doar confirmă, dar chiar depășește toate așteptările. Cu atât mai mult cu cât este vorba de o comedie-glumă în două părți cu un prolog și inserturi din *Procesul* de F. Kafka și *Moartea lui Tarelkin*. Noua abordare

(și sinteză spectaculară) beneficiază și de girul unei traduceri suculente și îndrăznețe mai liberă și mai actualizantă în evocarea „țării de hoți și de ticăloși” ca altădată – semnată de Mașa Dinescu. Autorul muzicii original sugestivă: Răzvan Diaconu.

A murit *Tarelkin* trimite la motivul afacerii *cu...* și pe spinarea celor plecați din lumea asta și a comerțului avantajos cu defuncți – un motiv care a fost ilustrat fără egal în țara lui Gogol și a „sufletelor moarte”, ajungând să fie egalat, ca intensitate și ca efect, doar de realismul magic al romanelor sud-americane de azi.

Este istoria extravagantă a unui „cinovnik” cerber la ușa unui potentat cu grad de general, *Varravin*, care intermedia și negocia fără milă beneficiile superiorului său, fiind direct interesat prin cota-parte din mită. Când boss-ul îl scoate din joc, însușindu-și integral suma (despre care și neagă că ar fi primit-o), *Tarelkin* găsește ușor soluția șantajului: este avertizat însă că documentele compromițătoare pe care și le-a însușit îl incriminează în egală măsură. Și cum nu vrea să se dea bătut, se hotărăște să dispară și apoi să-și finalizeze estorcarea sub alt nume. Răspândește vestea că a trecut în lumea cealaltă. Sperând într-o moarte „nemuritoare și rentabilă”, își organizează propria înmormântare. Și își schimbă identitatea cu cea a unui vecin decedat, consilierul de curte în retragere *Kopilov*. Dar *Varravin*, șeful atotputernic, preocupat de recuperarea actelor ce îl condamnă (în spectacolul de la Teatrul Metropolis, un microfilm, anacronism deliberat!), miroase (dincolo de pestilența „cadavrului”) stratagema. Și procedeul păcălitorului păcălit se răstoarnă, devenind din ironic – dramatic. *Varravin* reușește să determine arestarea lui *Tarelkin*. Iar polițiștii, grei de cap și zăpăciți de confuzii, agită povestea unui... vârcolac care... Supus la anchetă și la torturi, lăsat să crape de sete, *Tarelkin* va depune armele și se va umili cerând iertare...



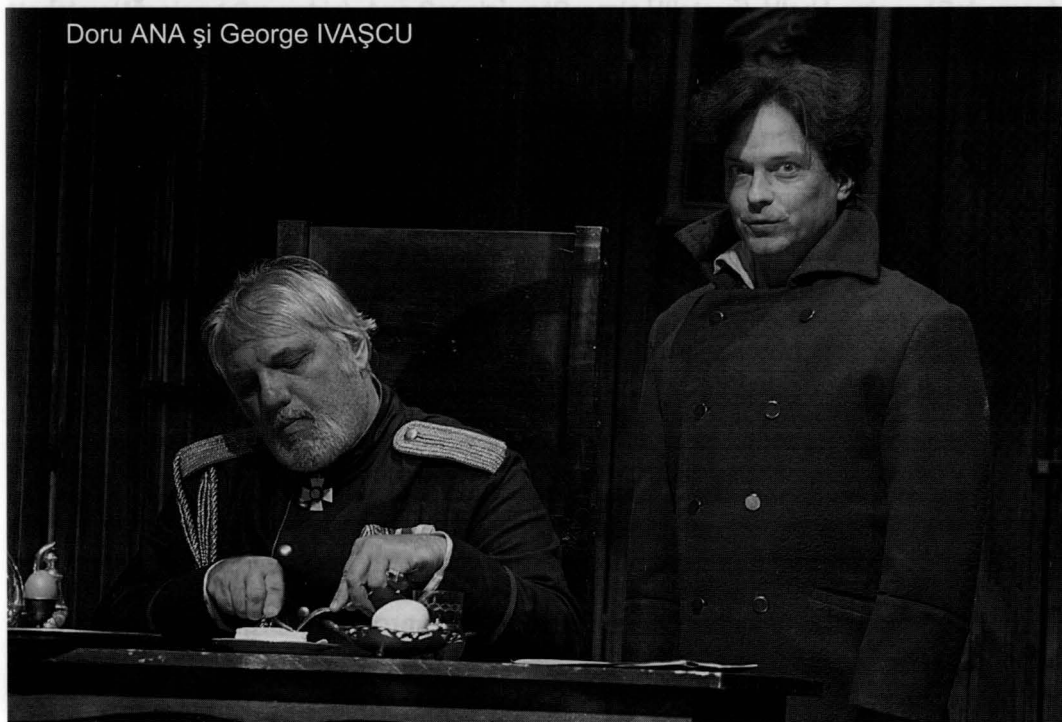
Primele imagini ale spectacolului lui Gelu Colceag dezvăluie o grilă de lectură în armonie cu factura literară și contextul istoric, într-o stilizare plastică, e drept, mai degrabă expresionistă a premiselor realiste (decoruri: Iuliana Gherghescu; costume: Iza Tărțan). Spațiul abuzurilor, mituirilor, jafurilor, șantajelor, surprinde prin vetustețe și ruralitate pauperă (biroul lui Tarelkin e un fel de magazie de lemn), ca și locuința lui famelică, în care acesta își pune în scenă dispariția.

Odată declanșat conflictul – piesa este citită ca o *comédie vitală*, explozivă, plină de o fantezie debordantă. Acest *accent pe comicitate*, mereu jubilat, ar fi primul element al originalității estetice a spectacolului de la Metropolis. Prin gaguri inspirate (precum cel al delegării de sarcini, al fluierelor, al jocului dublu, al substituirilor), prin dezvoltări ironice (parodii la registrul eroic, la genul polițist etc.) este deturnat cu nerv și aplomb comicul de situații.

Gelu Colceag fructifică la maximum efectul schimbărilor de identitate, surprizele travestiurilor. Fiecare scenă și fiecare personaj este conturat și dezvoltat cu nerv și cu o rară voluptate a improvizației. O improvizație extrem de activă cu „demonstrarea culiselor” și regiei făcute de Tarelkin, în configurarea plasticității și mobilității măștilor, a varietății atitudinilor și gesturilor, a sugestiilor, inflexiunilor vocale (complice cu publicul) și a ritmurilor vorbirii. Se simte lecția nervului și jubilației din „*commedia dell'arte*”, deși aici, de fapt, totul este bine fixat și reprodus cu maximă fidelitate la fel, la fiecare reprezentație.

Spectacolul reușește performanța, pe muchie de cuțit, de a fi și „reconstitativ” și *inovativ* (prin recontextualizare), precum și pe turul de forță de a dezvolta o viziune moral-satirică într-un registru marcat de burlesc, de grotesc, de insolit și halucinant ce accentuează ideea de haos, arbitrar social și de absurd existențial.

Doru ANA și George IVAȘCU



Mai ales partea a doua a spectacolului ne pune (și aceasta reprezintă cu adevărat o mare surpriză!) în fața unei modernizări și actualizări radicale. Aici, pârghia care ridică piesa își întinde celălalt braț către spectatorul de azi, către teme obsedante ale celei de-a doua jumătăți a veacului XX și ale începutului de veac XXI: mai întâi universul concentraționar în forma paroxistică a gulagului, apoi revoluția.

Un salt peste secole care implică, printr-o deschidere semantică supratextuală (ca să mă exprim în termenii lui I. Lotman), un apel la memoria culturală recentă. Ni se evocă forme evoluat de atotputernicie a Răului, generator al fricii (și apoi al violenței). Imagini înspăimântătoare, de apocalipsă, evocă arbitrariul atroce și chinurile la care au fost supuși oamenii în regimuri cu adevărat „vampirice” și „canibalice” în societățile totalitare, polițienești și absolutiste. Suntem purtați nu doar în Rusia țaristă a secolului al XIX-lea, ci și în perimetrul celulelor de la Lubianka și în lagărele evocate de Soljenițan, Salamo, Abramov ori chiar Andrei Makine.

În sfârșit, o scurtă pantomimă ni-l aduce, din nou (și altfel!) reînviat, pe nemuritorul Tarelkin. Cel care, în prima parte, părea o parodie a disponibilității spre gesturi radicale titanice („Ți-aș da foc, lume scârnăvă, strâmbă...”) devine acum un fiu al revoluției bolșevice. Poartă binecunoscuta șapcă, agită un steag roșu. Un mod de a spune că Tarelkin nu a dispărut, că răsturnările anarhice și sângeroase, ba și cele mai elaborate, se bazează pe (ori – și pe) oameni fără repere morale, fără nimic sfânt, fără Dumnezeu.

Aceste din urmă scene ale spectacolului de la Metropolis (chiar insuficient sudate cu restul, chiar disonante stilistic, chiar imperfect finalizate artistic) sunt puternice. Ca, de altfel, întreg spectacolul atât de inventiv și bine condus al lui Gelu Colceag. Un spectacol ce dă de gândit și face din actul teatral un eveniment al cărui erou depășește clipa, un eveniment (la propriu) memorabil.

Jocul careului de ași începe cu interpretul rolului titular – George Ivașcu. O primă apariție originală a unui *Tarelkin* absent sau cufundat în proiecte tenebroase... urmează, prin contrast, în ritm susținut, o vie progresie a reprezentării epice a epopeii personajului, o schimbare de măști rapidă, cu o nebănuită voluptate a metamorfozelor. Jocul lui Ivașcu este luxuriant imaginativ – al unui personaj demonic, debordant în soluții ale mersului pe sârmă; dar și cel al unui actor „posedat” de plăcerea jocului. Un joc frenetic funambulesc, de mare expresivitate vizuală, dar și de marcat relief al replicii și aparteurilor. Un joc „instinctiv” și cinic; interiorizat și mai ales afișat, insidios și provocator – în mai toate ipostazele personajului, cel puțin vreo zece!

Tarelkin este, rând pe rând, un om mărunț, cu un aer straniu, un vierme servil cu superiorul și tiranic cu suplicații. Un fantezist capabil de idei nebunești la limita cu macabru; un maestru al aranjamentelor și combinațiilor ce-l ajută să rămână mereu la suprafață. Histriion de extremă flexibilitate – Ivașcu reușește (variind atitudini, gesturi, expresii faciale, tonuri, adrese, ritmuri ale vorbirii către parteneri și către public, recitaluri pantomimice) să fie mereu altul, manipulându-i pe toți fără greș: pe servitoare, vecini, șefi, polițiști, opinie publică și... spectatori. Așa cum devine de nerecunoscut în ipostaza bătrânului ramolit pisălog ori în lașul ce-și apără pielea, ori în eroul jubilor triumfător al revoluției... proletare.

O creație excepțională prin plasticitate, suculentă și prin evantaiul stărilor, prin fantezia gagurilor și execuția lor, propune Radu Gabriel (în *Ivan Antonovici Rasplivuev*). Descoperim, dincolo de credulitate – prostia, mărginirea, obtuzitatea personajului. Cu deosebire suculentă și savuroasă este scena în care actorul dezvoltă laitmotivul obsedant pentru erou: foamea – aservită visului unui aspect pantagruelic, totul cu acompaniamentul „simfoniei măruntaielor”.

La rândul său, Doru Ana propune o compoziție de greutate, unitară și consecvent sustrasă pericolului monotoniei. *Varravin* al său e un lup brutal, crud, feroce, un venal rapace, vehement, un tip lucid și cinic, stăpân pe mutări și sigur de reușită..., un conducător de joc impecabil. Un personaj monumental (atribuit la care contribuie nu doar masivitatea actorului, ci și siguranța dată de concentrarea sa pe câteva dominante), o efigie a atotputerniciei și a „arogației viciului”, a spiritului cu adevărat malefic al generalului („Am anchetat toată Rusia“..., „cătușe pentru toată Rusia”).

O impresie excepțională mi-a făcut Dan Aștilean. El îi transmite lui *Anton Elpidiforovici Raspliuiev Oh* o forță elementară, un magnetism animalic. Masiv, greoi, somnolent, inconștient, opac la evidențe, cufundat în sine, traversat de forțe obscure și contradictorii – polițistul trăiește, o vreme, „ca sub apă”. Devine apoi, când credul, când vigilent și feroce, când umil și înfricoșat.

Nu trec neobservați nici Viorel Păunescu (*Muromski*), nici Alexandra Badea în rolul slujnicei complice, bucătăreasa *Mavrușa*, nici Ana Covalciuc în rolul femeii cu o droaie de copii care se erijează cu dezinvoltură în moștenitoarea lui Kopilin.

Să notăm aparițiile de „grand-guignol” ale lui Vlad Logigan, Mihai Munteniță, Lucian Iftime, Bogdan Șerban – cor mut sau vorbitor al slujbașilor mărunți, efigii ale depersonalizării, automatizării servilismului și supunerii sub semnul fricii și al terorii.

**Teatrul Metropolis – Tarelkin, o comedie-glumă în două părți, cu un prolog și inserturi din *Procesul* de F. Kafka și *Moartea lui Tarelkin* de A.V. Suhovo-Kobilin. Traducerea: Mașa Dinescu. Un spectacol de Gelu Colceag, care semnează și versiunea scenică. Decor: Iuliana Gherghescu. Costume: Iza Tărțan. Muzica originală: Răzvan Diaconu. Coregrafia: Vlad Logigan. Măști și efecte speciale: Adrian Damian. Cu: George Ivașcu (*Tarelkin* și *Kopilin*), Doru Ana (*Varravin* și *Creditorul evreu*), Dan Aștilean (*Raspliuiev Oh*), Radu Gabriel (*Ivan Antonovici Raspliuiev*), Viorel Păunescu (*Muromski*), Alexandra Badea și Andreea Enache Mateiu (*Mavrușa*), Al. Pavel (*Popugaicikov*), Gabi Costin și Cosmin Nedelcu (*Moșierul Cevankin*), Ana Covalciuc (*Branda Hlistova*), Vlad Logigan (*Pahomov*), Mihai Munteniță (*Kaceala*), Lucian Iftime și Alex Vlad (*Șatala*), Bogdan Șerban (*Vanecika*), plus alți nouă interpreți ai funcționarilor ori ai copiilor Brandahlîstovei.**

## Răni și cicatrice

Nu știu cine a spus că doar bogăția și fericirea arată altfel, diferit, în timp ce mizeria și tristețea sunt pretutindeni și întotdeauna la fel. Rămâne aceeași și în timp, chiar dacă marginalii de azi cloșarzii, sans-abris, homeless, vagabonzii, ființele fără acte de identitate, „oamenii certați cu legea”, exilații tratați ca străini și indezirabili – par altfel decât cei de ieri.

Cu toții – dacă nu și-au pierdut memoria, poartă amintirea „vinovăției” și a momentului fatal al căderii ca început al dezastrului. Cu toții – dacă nu au devenit cu totul insensibili sau inconștienți – au răni deschise și cicatrice care, încă, dor.

Este doar una dintre explicațiile pentru care *Azilul de noapte*, piesă din 1902 a lui Maxim Gorki (1868–1936) despre oameni din Rusia țaristă ajunși „la fund” (cum sună de fapt titlul original), continuă să se joace pe toate meridianele, non-stop, să provoace creații și trăiri puternice și nu este singurul motiv – mai ales că piesele (ca de altfel și filmele, numeroase) despre edecuri ale societății (și avortoni ai naturii) au proliferat, ca metafore ale condiției existențiale, în teatrul absurdului (Beckett i-a făcut celebri pe vagabonzii Vladimir și Estragon în așteptarea lui Godot), în teatrul englez, începând cu cel al nobelizatului Harold Pinter,