

în seamă și opiniile autorului, apoi se cuvine a menționa susținerile sale dintr-o conferință ținută la Constanța. Afirmă aici că, oricât de caraghioase ar fi „figurile”, scriitorul e dator a le înfățișa „cu seriozitate”. Căci a le transcrie doar caraghioslăcul „înseamnă a fi neresios”.

Aceste considerații ajută, întrucâtva, la schițarea concepției pe care s-au bizuit regizorul și trupa de care vorbim acum. Ei au supradimensionat circumstanțele; au plasat acțiunea în vremea noastră. Dumitrache Titircă e un afacerist modern ce-și amplifică mult comerțul de cherestea; casa e foarte cuprinsă, meremetul ei, în curs, e general. Pe fundal se văd blocuri; pe firmă, inițialele S. R. L. Nu ne mai aflăm într-o mahala oarecare. La taifasul vespéral, amicii beau Coca-Cola. Chiriac are pantaloni ofițerești, iar Ipingescu e un mai mare în poliție, oarecum în actualitate. Zița (pe care Magda Catone o susține savuros, colorat) i-arată Vetei că s-a apărut de Țircădău cu un spray paralizant. Consoarta Jupânului are pantalonii crocodilați, e oarecum la moda bulevardului de azi. (Folosesc mereu termenii „oarecum”, „întrucâtva”, deoarece elementele actualizării nu-s foarte tranșante, menținându-se, în genere, într-o ambiguitate propice demonstrației.) Se accentuează diferențele sociale: Spiridon își are sălașul într-un fel de cușcă de câine, situată la subsolul clădirii, dar ascultă acolo muzică la casetofon.

Nu toate invențiile sunt plauzibile în acest univers posibil. În costumație există discrepante și prea multă pastă. E o muzică de fundal prea insistentă, deranjând uneori audierea normală a roștilor. Se caută cu lumânarea gaguri; unele poartă, altele nu. Rică Venturiano scriindu-și memoriile pe schele, în timp ce e urmărit, produce un non-sens. Brutalitățile în evoluția cuplului Chiriac-Veta, ca și încercarea primului de a se spânzura, mi se par exagerate.

De ce se culcă Veta în curtea cherestegeriei, n-am înțeles. E o fantezie scenografică incomprehensibilă. Dar e nostim plânsul sincer al teighetarului, cauzat de refuzul Pantofarului de a ieși „la izirici”. E foarte hazos dialogul Vetei cu Zița, aceasta din urmă relatând întâlnirea ei cu fostul soț într-un chip mirololant. Și modul cum se amuză povestitoarea e cuceritor. Mai tot ce face Ion Fiscuteanu ca să înfățișeze nervii, decizia și oțetirile lui Jupân Dumitrache e de bun efect; impetuoșitatea personajului e pusă în voios contrast cu disperările sale și cu umilința. Iar Mihai Gingulescu îl portretizează convingător pe Ipingescu, deși putea fi mai savuros în atitudini, complezențe și explicații urgente date amicului. Desfășurarea intrigii e cadentată, cu punctări adecvate. Atmosfera e, adesea, saturată de comitate. Ambianța e făurită astfel încât orice incident vesel este posibil aici oricând.

Finalul, în care năvălesc pe scenă, pentru o clipă, gălăgioși și agitați, alți eroi caragialeni, e interesant ca intenție, nu însă și realizat. Generalizările, simbolizările își au îndeobște suportul în materia scrierii, nu în adaosuri factice. Tocmai asta și face să acceptăm schimarea timpului piesei – aici, ca și în **O scrisoare pierdută** realizată de Nicolae Scarlat la Piatra-Neamț: s-a găsit, în adâncurile textelor, o motivație pentru modificarea temporalității. În extraordinarul **Conu' Leonida...**, creat de Aureliu Manea la Cluj, cu Dorel Vișan și Gelu Bogdan Ivașcu, plasarea comediei pe o orbită cosmică avea o naturalețe misterioasă care te făcea să crezi, la un moment dat, că autorul chiar așa o și gândise.

Tentativa lui Mircea Cornișteanu de la Târgu-Mureș e așezată pe coordonate pozitive și atrage prin umor. Unele

incongruențe din decorul construit altminteri cu temei (Traian Nițescu, Valeria Stoleru), amănuntele din costumație (ce reușește doar în câteva cazuri – Gabriela Cernescu), muzica de scenă, ca totdeauna alertă și aplicată (Nicu Alifantis), aduc contribuții la realizarea întregului. Actorii Suzana Macovei, Nicu Mihoc (afirmat, clar), Cornel Răileanu (un Rică bărbos, masiv, nostim), Dan Chiorean funcționează, în genere, mulțumitor.

După **Năpasta** (Național) și **D-ale carnavalului** de la București și **O noapte furtunoasă** de la Târgu-Mureș sunt de așteptat noi premiere caragialene în care să întâlnim perspectivele regizorilor actuali asupra grandioasei opere.

VALENTIN SILVESTRU

„BANALA” CORECTITUDINE

CAMERISTELE de Jean Genet ● **TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ-NAPOCA** ● Data reprezentației: 5 decembrie 1994 ● Regia: Anca Bradu Panazan ● Scenografia: T.Th. Ciupe ● Distribuția: Silvia Ghelan (Doamna), Maria Munteanu (Claire) Ileana Negru (Solange).

Ca și autorii lor, piesele de teatru au uneori destine curioase, care fie le aruncă în lumina atenției unei epoci, fie le cufundă în perimetrul întunecat al uitării. Ultimii ani ne aduc o veritabilă demonstrație cu privire la preferințele manifestate, de pildă, față de dramaturgia anilor '50. Se montează foarte mult Eugen Ionescu, mai puțin Beckett, aproape deloc Adamov etc. Iar dacă luăm, de exemplu, cazul lui Jean Genet, se poate observa că, dintre piesele sale, **Cameristele** se bucură de cea mai mare atenție din partea creatorilor de spectacole.

Pradă aceleiași tentații, explicabilă poate prin dorința de a recupera un spațiu dramaturgic multă vreme inaccesibil, tânăra regizoare Anca Bradu Panazan propune o nouă montare **Cameristele**, la Teatrul Național din Cluj-Napoca. Tentativa presupune curaj, nu numai datorită existenței unor termeni de comparație, cât mai ales prin recunoscuta lipsă de importanță pe care autorul o atribuie intrigii, impediment serios chiar și pentru un regizor experimentat. Ceea ce „se petrece” în această piesă poate fi rezumat într-o

frază: două slujnice, Claire și Solange, geloase pe frumusețea și eleganța stăpânei lor, care nu le prețuiește mai mult decât pe niște obiecte, trimit anonime poliției, acuzându-l de furt pe amantul „Doamnei”, iar la vestea că acesta ar putea fi eliberat pe cauțiune, se hotărăsc să-și suprimе rivala, însă ceaiul otrăvit care îi era destinat o ucide pe Claire.

Demersul regizoral poate întâmpina și o altă dificultate: tentația de a se cantona într-o interpretare socio-politică, conform căreia piesa ar fi o pledoarie pentru cauza servitorilor. De aceea, nu este neglijabil faptul că autoarea spectacolului a remarcat că eforturile lui Genet sunt concentrate în încercarea de a smulge teatrul, realității și de a-l proiecta într-un context magic, ritual. În acest sens, prima scenă, în care cele două surori joacă și rejoacă, într-un fel de ceremonial, obsedantul scenariu al crimei, se deschide în lumina unui lanț transversal de reflectoare ce ne avertizează asupra naturii speciale a spațiului dramei. Cu siguranță că, dacă această intuiție exactă ar fi fost exploatată cu mai multă atenție și îndrăzneală, valoarea spectacolului ar fi crescut substanțial.

Însă, lucru tot mai rar întâlnit la începătorii în arta regiei, Anca Bradu Panazan știe să conducă relația dintre actori, să dea coerență și unitate interpretării acestora, dar și ansamblului. Evoluția duetului, corect armonizat, Maria Munteanu – Ileana Negru dovedește o dată în plus că, indiferent de artă, înaintea





speculațiilor metafizice un studiu după natură este absolut necesar.

Unul dintre neajunsurile regizorilor debutanți constă în anularea, parțială sau totală, a personalității proprii în fața unor actori cu experiență și prestigiu. Nu același lucru poate fi observat în colaborarea regizoarei cu binecunoscuta actriță Silvia Ghelan. Evoluția acesteia se încadrează logic, firesc, fără disonanțe în întregul construcției. Eleganța, distincția, farmecul, chiar datele personale legate de vârsta interpretei îmbogățesc sensurile reprezentăției clujene, în care rivalitatea feminină nu mai cade în frivol sau instinctual.

Autoarea spectacolului stăpânește nu numai lucrul cu actorul, dar și spațiul obiectual. La Genet, în timp ce personajele sunt mai mult niște efigii funerare în

picioare, accesoriile, decorul tind să prindă viață. Nu în ultimul rând, scenografia funcțională și cu încărcătură simbolică, semnată de T. Th. Ciupe, îi înlesnește regizoarei asamblarea unei montări bine conduse.

Rezumând, am putea vorbi despre o corectă punere în scenă. Nu se știe cum, în terminologia critică, atributul **corect**, atunci când nu este folosit cu rol de eufemism, a început să dobândească tot mai des conotații ușor negative. În lista cuvintelor ce ar trebui reabilitate ar fi necesar să introducem și termenul mai sus menționat, pentru că, de multe ori, banala corectitudine rămâne doar o țință, din păcate neatinsă.

ANCA PLATCU

SUCCES COLECTIV, DEFECTE INDIVIDUALE

GOD SAVE THE KING, studiu de arta actorului de prof. univ. Mircea Albulescu, pornind de la unele fragmente din opera lui Eugene O'Neill, Ernest Hemingway, William Saroyan, Arnold Wesker, John Arden ● ACADEMIA DE TEATRU ȘI FILM ● Data reprezentanței: 12 decembrie 1994 ● Spectacol coordonat de prof. univ. Mircea Albulescu, împreună cu conf. univ. Cătălin Naum ● Scenografia: Mihai Vladimir Anton.

Cum s-a mai dovedit, piesa lui Wesker **Cartofi prăjiți cu orice** e un bun material dramatic pentru susținerea examenelor de actorie și de regie. Instituția militară exercită o presiune de uniformizare și orice gest sau cuvânt care individualizează capătă o semnificație sporită, permițând caracterizări succinte și extrem de expresive. Dar,

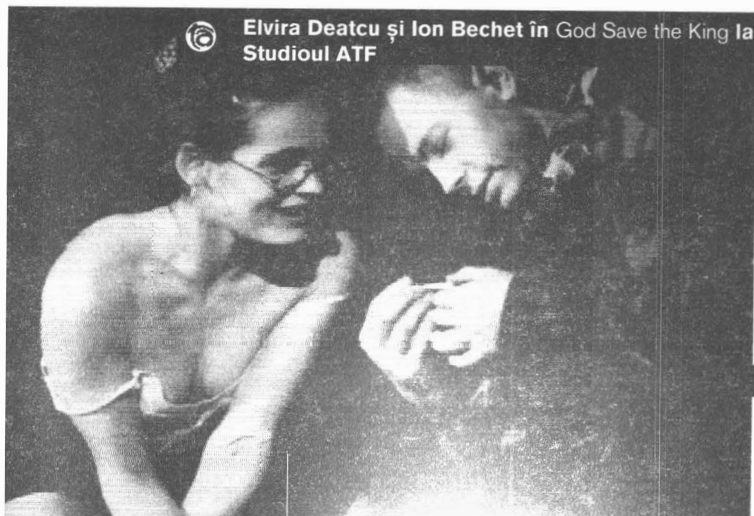
pentru că la vremea scrierii piesei femeile nu duseseră lupta lor pentru egalitate în drepturi până la pătrunderea masivă în structurile armatei (acum, plângându-se de hărțuială sexuală), profesorul Mircea Albulescu, dorind să asigure partituri întregii clase, a grefat pe piesa dramaturgului britanic fragmente din conaționalul său John Arden și din americanii O'Neill, Hemingway, Saroyan. Grefa a prins: transpus scenic, textul rezultat are unitate și o evoluție conflictuală firească.

Masa soldaților se confruntă cu grupul gradaților și scenele de început ale spectacolului sugerează expresiv efectul de omogenizare produs de uniformă: comandanții nu sunt decât niște foști soldați supraviețuitori ai degradării fizice și intelectuale, un succes care nu e decât cealaltă față a eșecului existențial. Ordinea, disciplina, curățenia au devenit unicele criterii ale patriotismului, prezent în special sub forma aroganței celui care știe că poate ucide mai repede decât adversarul său. În timp de pace, morții din

armată sunt cei care nu izbutesc să facă convingător pe tâmpiții, sau nu se tâmpesc destul de repede. Spectacolul începe cu moartea accidentală a unui soldat care nu face față ritmului din ritualul de curățenie și se încheie cu veghea la cadavru al unui soldat, a cărui față „râde pentru că așa s-a născut el”: această moarte este minuțios pregătită de tot ceea ce se întâmplă în spectacol. Profesorul-regizor, care „a coordonat” spectacolul împreună cu conf. univ. Cătălin Naum, a desenat cu precizie traiectoriile dramatice, sugerând și folosind litota, stimulând puterea spectatorului de a completa desenul: violența imaginată e mult mai impresionantă decât cea care se poate mima pe scenă.

Dând deci ce se cuvine pedagogilor, remarcând simplitatea și funcționalitatea decorului semnat de Mihai Vladimir Anton (Academia de arte, anul II, clasa prof. Puiu Antemir), ar trebui analizată prestația viitorilor absolvenți, întreprindere destul de dificilă în cazul dat. Grupul e consistent și acționează coerent, concentrat, cu intenționalități ușor de descifrat. Pe măsură ce indivizii se desprind din el, devin evidente carențele în ținuta scenică, în mișcare, în vorbire ale fiecăruia. Gesturi dezordonate și nefinalizate, o rostire confuză și precipitată, voci care „scapă”, mers cocoșat – tot soiul de scame devin, prin aglomerare, un strat de praf care maculează ceea ce ar putea fi talentul nativ al viitorilor profesioniști. Dacă acest examen dovedește că studenții au învățat să construiască un rol când au o îndrumare adecvată, el pune în evidență și faptul că în cei patru ani de studiu n-au dobândit mijloacele cu care să poată face față oricărei îndrumări. A-i numi pe toți cei care au contribuit la formularea acestei concluzii ar fi și lung, și probabil nepedagogic, așa că prefer să-i amintesc pe cei câțiva care s-au ridicat peste handicapul general: Eugen Drăghin, un ofițer incapabil să-și asume diferența, canalizând-o maniacal într-o vulnerabilitate violentă; Ion Bechet, „soldatul care râde” într-un plâns ce-și întinde lacrima peste tot spectacolul, Adina Cristescu – o feminitate ultragiată atotiertătoare, Elvira Deatcu, arborând vulgaritatea ca haină de protecție, sugerând cu prospețime ambiguitatea unui personaj devenit de mult un clișeu.

MAGDALENA BOIANGIU



Elvira Deatcu și Ion Bechet în *God Save the King* la Studioul ATF