

CRONICA TINEREI GENERAȚII

Misterul „Cameristelor“

Povestea pe care o relatează Genet, în al său *Journal du Voleur*, despre Stilitano, escrocul iugoslav, înalt, frumos și neînfricat, care s-a rătăcit în „labirintul oglinzilor“ la un bilei, nu este numai o imagine emblematică, sintetizând viziunea autorului asupra condiției umane — după cum afirmă Martin Esslin — ci și o posibilă alegorie a felului în care un tânăr regizor (în acest caz, Alexandru Darie), atras de meandrele textului *Cameristele*, încercind să-i evite capcanele și să-i dejoace subtilele trucuri, rămâne până la urmă imobilizat în centrul rețelei de sensuri, incapabil să iasă la liman, murmurând poate asemeni eroinei Solange: „Claire, nous sommes perdues!“.

Singure, actrițele sînt obligate să găsească pe cont propriu drumul către deschidere. Apariția lor la rampă nu face însă decît să ne amintească de același Stilitano, pe care mulțimea de afară îl putea privi în voie, rizind pe seama lui, în timp ce el se oprea dezorientat în focarul zecilor de imagini reflectate, deformate, aiuritoare, menite a-l prinde în cursă.

Astfel, personajul Claire (Carmen Galin) ne apare ca o menajeră măcinată de profunde probleme existențiale, isterică, „îmbolnăvindu-se“ nervos sub ochii noștri. Jocul de-a Doamna n-o mai satisface, dorește chiar să fie Doamna, pe care o urăște tocmai fiindcă este Doam-



Carmen Galin și Simona Măicănescu în „Cameristele“ de Jean Genet

na și pe care încearcă să o compromită (denunțîndu-i amantul) sau să o ucidă (otrăvindu-i ceaiul). Eșecul celor două tentative o determină să se cmoare melodramatic, completînd astfel portretul unei adevărate martire a cauzei slujnicilor. Privit prin ochii lui Claire, conflictul piesei lui Genet este de sorginte socială, eroina exemplificînd un caz patologic de alunecare înspre nebunie cauzată de condiția de subordonare perpetuă. *Cameristele* devine prin urmare drama individului inadaptabil la starea socială ce i-a fost rezervată, mai bine spus a unui individ incapabil să-și rezolve un conflict interior, încercînd să îl soluționeze în exterioritate și resemnîndu-se pînă la urmă la a se autoelimina, pentru a-și anihila vanitatea — sursa ne-armonizării sale cu mediul.

Solange (Simona Măicănescu) este o cameristă a cărei revollă nu se îndreaptă împotriva Doamnei ca atare, ci împotriva ideii de Doamnă. Solange înclină, am spune, către a teoretiza ceea ce Claire interpretează. Ea contemplă degradarea

TEATRUL MIC • CAMERISTELE de JEAN GENET • În românește de ALEXANDRU DARIE • Data premierei: 22 septembrie 1988 • Regia: ALEXANDRU DARIE • Scenografia: MARIA MIU • Distribuția: CARMEN GALIN (Claire), SIMONA MAICĂNESCU (Solange), COCA BLOOS (Doamna).

camaradei sale într-o slujbă, încercând, între două crize obsesive ale lui Claire, să mai aducă lucrurile pe pământ. Până la urmă însă, ea pare de asemenea să-și piardă cumpătul, lansându-se într-un monolog final deconcertant, bănuita sa normalitate desirându-se demonstrativ sub ochii noștri.

În fine, Doamna, în interpretarea Coicăi Bloos, este o femeie răutăcioasă, nesuferită și meschină, într-un tot demn de ura pe care cele două cameriste o manifestă față de ea și scăpând ca prin urechile acului de la moarte datorită firii sale extrem de prudente și de suspicioase. Doamna face limpede în fața noastră dovada că își bănuiește cameristele de tot felul de mirșavii și ipocrizii, că știe despre denunțul și complotul lor... etc., rămânând la latitudinea spectatorilor să hotărască de ce anume le mai păstrează pe menajere în slujbă.

Dacă, până aici, acțiunea pare ușor de rezumat, cu atât mai ușor cu cît spectatorul e mai neavizat și mai necunoscător, mai greu de sintetizat în două vorbe și aproape imposibil de încadrat în subiectul ce pare să ni se desfășoare în față este încărcătura metafizică a discursului celor trei personaje, între care — culmea! — cameristele sînt mai predispușe la formulări filozofice de nuanțat rafinament și de profunzime. Faptul că ele o invidiază pe Doamnă și că încearcă s-o omoare, dar nu reușesc, pare să fie, în spectacolul regizat de Alexandru Dărie la Teatrul Mic, o acțiune hamletiană, care cere multă deliberare și multe discuții, apărînd ca intermezzo-uri plicticoase, obositoare și fără rost, atîta vreme cît conflictul declarat este atît de simplu, iar amînarea lui nu aduce o clarificare necesară asupra psihologiei prințului Danemarcei, ci asupra vanităților exacerbate ale unor menajere. Spectacolul înaintează așadar dizolvîndu-se în lungi repausuri autoflagelatoare, în care cameristele, jucîndu-se de-a Doamna, se hărțuiesc de fapt, ațîțindu-și reciproc o ură care, din chiar prima secundă a spectacolului, atinge paroxismul. Și, aceasta, fiindcă regizorul nu reușește, nici între coordonatele propuse, să construiască o gradație a desfășurării. Tensiunea dramatică se naște pe scenă brutal, direct, ea nu adîncește un conflict, ci continuă să crească, hiperbolizată gratuit, nici o distanțare neeliberînd-o, nici o undă de umor nestăvilindu-i monotona dospire. Carmen Galin dezlănțuie un întreg arsenal de contorsiuni artificioase, stabilind un ton ale cărui accente tragice sînt forțate, o adevărată avalanșă de trăiri melodramatice, viscerele și patetice etalîndu-se sub ochii noștri. Cenzura regizorală nu pare să se fi manifestat în vreun fel în cazul acestor actrițe care dovedește maturizarea deplină a mijloa-

celor și stăpînirea lor sigură, fiind un instrument și în același timp un partener de creație neprețuit pentru orice director de scenă care îi motivează riguros și nuanțat solo-ul. (Să amintim numai cîtă virtuozitate vădește interpreta în trecerile de la o crispare ascuțită, rea, la servilitate grăcilă, fermecătoare în momentul apariției Doamnei sau în cel al dialogului la telefon cu Domnul.) Ne-modelate cum se cuvine, forța și elanul acestui talent ajung să vină împotriva personajului, conferindu-i, tocmai prin exterioritatea și preamutul trăirilor, prin totală explicitare, un regretabil schematism. Simona Măicănescu abordează, în interpretare, un registru opus, înseși datele sale temperamentale fiind diferite de ale lui Carmen Galin. Econoamă în mijloace, reținută în manifestări, avînd o combustie interioară pe care n-o eliberează decît în scena finală a monologului, stilul de joc al actriței poartă, fără îndoială, marca epitetului „furtiv” (așa cum Genet o cere în interpretarea rolurilor cameristelor). Și pentru că ne aflăm în cadrul unei cronici a tinerei generații, să acordăm o paranteză debutului Simonei Măicănescu într-un rol de amploare pe scena Teatrului Mic. Jocul său are o puritate abstractă izbucnind frust în zvîcniri feroce. Capabiltă de intonații aspre sau hazlii, delicate sau vulgare, alura sa interpretativă e alcătuită din contraste, din discontinuități. Un erotism neostentativ, ba chiar un refuz al erotismului ca mijloc actoricesc definește ținuta cerebrală și în același timp forța unui talent foarte generos, dar cu atît mai dificil. Adevărul personajului Solange rămîne nedivulgat pînă la capăt. Aparența care ascunde o aparență, care ascunde o aparență... capătă astfel concretețe, în spiritul a ceea ce autorul textului dezvăluia în *Cum trebuie jucate Cameristele*.

Alexandru Dărie nu reușește să aducă la un numitor comun două registre de interpretare atît de diferite, cuplul cameristelor întreprinînd în montare o relație lipsită de sensul integrator care să confere aură și perspectivă generalizatoare comunicării între două vocații puternice, lacome să se consume. Ca urmare, prim-planul scenic va fi cîștigat de evoluția mult mai zgomotoasă și mai revendicativă a lui Carmen Galin, potențială de consecvență și de subtilitatea jocului Simonei Măicănescu și nefericit contrapunctată de apariția Doamnei. Distribuită în contre-emploi, ca de altfel și cele două protagoniste (pentru ce motiv oare?). Coică Bloos încununază „nereușita regizorală, evoluînd la cote greu de imaginat pentru cei care i-au văzut în alte ocazii mobilitatea, verva și magnetismul scenic.

Actrița face parte din categoria interpreților care trebuie să își stăpînească

pină la cel mai mic detalii rolul, spontaneitatea sa declanșându-se doar în momentul în care structura de rezistență a arhitecturii interpretative e definitiv consolidată. În plus, rolul Doamna presupunea un joc al non-relației cu partenerii, un joc în recital. Personajul, ca punct nodal, magnetic, al substanței dramatice, trebuia să aducă în scenă o prezență copleșitoare. Or, apariția Doamnei și funcția ei în spectacol rămân neclare. Dorea Alexandru Darie ca Doamna să fie hidoasă, malefică, un fel de Clara Zachanassian? Asta nu se întâmplă, în primul rând pentru că interpreta se agită tot timpul, e nestăpinită, impulsivă, vitală ca un spiriduş, pare mai degrabă împopoțonată decît îmbrăcată pretențios. Iar dacă Alexandru Darie a dorit ca Doamna să fie cea frumoasă și blindă evocare din povestirile cameristelor, efectul e ilar, coafura, îmbrăcămintea și mișcarea actriței venind în contrast cu datele sale fizice și scoțîndu-i în evidență defectele fizionomice. Pronunția e defectuoasă și neglijată, ea trebuia fie mascată, fie exploatată printr-o soluție regizorală. Asta cu altă mai mult cu cît miza rolului însemna pentru actriță o meritată cîștigătoare a bogatei sale vocații.

Cum se motivează așadar în spectacol faptul că cele două cameriste vor să o omoare pe Doamna? Foarte simplu. Vor să o omoare, fiindcă o antipatizează. Și noi, ca spectatori, o antipatizăm. Cu cît regia ne-a ușurat înțelegerea motivației, cu atît crima pusă la cale devine o premeditare eşuată din greșeală. Dar dacă ar fi omorît-o, ce ar fi obținut? Condamnarea? Așadar, ele ar fi renunțat la un statut social umilitor pentru altul și mai umilitor. Și totuși, Solange trăiește un vis fastuos, legat de posibila sa condiție de criminală (v. monologul final); or, asta contravine așa-zisele teme sociale pe care ar trata-o piesa. Crima este pentru cameriste o eliberare. Și nu crima în sine, ci **jocul de-a crima**, de unde înscenările lor continue, în absența Doamnei. Să fie aceste jocuri repetiții ale unei acțiuni îndelung premeditate și niciodată duse pînă la capăt? Să ne arate oare piesa că două cameriste nu-și pot omorî nesuferita stăpînă fiindcă ea e mai șireată decît ele? I... Pe bună dreptate, în acest caz, ne putem îndoi de validitatea opțiunii pentru textul dramatic. Nu cumva, în **Cameristele**, va fi fiind vorba despre cu totul altceva decît întrezărim, schematic și fragmentar, din viața lui Darie? Textul contrazice oricum linearitatea acestei viziuni. Relevînd atît topoși existențialiști (acțiunea se petrece, ca și la Sartre, între „uși închise”), cît și ipostaze ale absurdului — personajele vor să acționeze, dar acți-

nea nu are loc niciodată cu adevărat, amintind de finalul din **Așteptîndu-l pe Godot**: „Vladimir: Să mergem!... Estragon: Să mergem!... (cei doi nu se mișcă)” —, teatrul lui Genet configurează un univers metaforic, stilizat. El adresează o provocare sensibilității moderne, fiind în același timp reflexul acesteia. Textele sale sînt parabole, iar nu desfășurări de fapte, povești în sine pe care o spun, ca și eroii acestei povești, fiind simboluri. Ceea ce propune acest teatru este o nouă convenție, restructurătoare, a categoriilor tradiționale ale dramei. La un prim nivel, firește, ni se spune o fabulă — în măsura în care și la nivelul piesei lui Beckett mai sus citate ni se istorisește cum așteaptă doi vagabonzi. Dar acest nivel este numai prima capcană, și încă cea declarată, a textului.

Regizorul Alexandru Darie, adept — sub influența lui Artaud și Ghelderode, după cum singur o mărturisea în 1985 — al unui teatru „optic” (cu o puternică vizualitate), „acustic” (exploatarea magiei muzicii și a cuvîntului) și „crud” (de o extremă concretețe, de un extrem realism) — practică o manieră de citire pe care tot el o numește „a revercii lucide”. „Realismul este o stare de spirit, o luptă prin care se privește, un program estetic... Realitatea înconjurătoare este o trambulină pentru a ajunge la realitatea interioară, cea a visului... Procesul trebuie înțeles ca o extindere și adîncire a realității” — declara în același an tînărul artist.

Premisele de la care pleca directorul de scenă sînt așadar destul de îndepărtate de condiția teatrului absurd al lui Genet. Ceea ce piesa **Cameristele** pune în discuție este tocmai inconsistența realului, mai bine spus, relativitatea sa. După cum observa Sartre în **Sfîntul Genet, comediant și martir**: „În această piramidă a fantazărilor, aparența ultimă distruge realitatea tuturor celorlalte...”. Jocul infinit, deformant, al oglinzilor din labirintul bilciului, orbînd și înlănțuind individul într-o amăgitoare, mercu amăgitoare identitate, pulverizează orice punct fix de reper. Irina Mavrodin notează în programul de sală al spectacolului de la Teatrul Mic: „Iluzia naște aici iluzie (nu există o aparență și o realitate ascunsă sub aceasta), sub mască se află o altă mască, în teatru se află un alt teatru”. Tensiunea și profunzimea textului lui Genet se nasc din imposibilitatea fixării unei granițe între lumea fictivă și cea adevărată. Ba, mai mult, piesa formulează descătușarea realității de concret și minor, prin înfăptuirile libere, infinite, ale imaginației. În acest efort patetic de a se travesti continuu, de a trăi cele o sută de vieți imposibile, eroinele simbolice ale lui Genet nu vor să exprime revolta împotriva unei stări

sociale, ci împotriva îngrădirilor stării umane în genere. Imaginea unei ființe pure, perfecte, jubilația eului eliberat de condiționările fizice ale existenței — iată una dintre figurile centrale ale lumii inventate de Jean Genet.

Să ne amintim că, în **Balconul**, de îndată ce clienților lui Madame Irma li se acordă în fapt funcțiile și statutul social înalt la care aspiră, ei se plictisesc într-atît și sînt atît de nefericiți, încît hotărîsc să se întoarcă la vechile lor ocupații, pentru a recîștiga privilegiul reveriei. Așadar, reveria, travestirea, reprezintă un privilegiu printre eroii lui Genet. Jocul de-a realitatea este însăși rațiunea lor de existență. Dacă și rațiunea finală a textului ar fi fost de a ne înfățișa umilința și starea sordidă a categoriei cameristelor, ca și revolta și ura lor **reală** împotriva Doamnei, la ce bun ar mai fi declarat atunci Genet: „nu e vorba de o pledoarie privind soarta servitoarelor. Presupun că există un sindicat al lor, dar asta nu ne privește”. Stabilind ca regulă o perpetuă identitate fabulatorie, cameristele, care citesc și colecția „Detectiv” și sînt la curent cu ceea ce scriu ziarele, se joacă poate și de-a uci-gașele, și de-a denunțătoarele. Efectul acestor jocuri în lumea reală e cu totul accidental, și pînă la urmă din text nici nu reiese care ar fi delimitările lumii reale. Singurul adevăr este jocul, și dacă el conduce la moarte (deși nici asta nu putem ști cu siguranță) este fiindcă tocmai granița între acest joc și lumea realității s-a șters cu desăvîrșire. La urma urmei, speculînd pe linia intențiilor lui Genet, nu și ale montării, s-ar putea ca Doamna însăși să fie rezultatul unor fantazări. „Bunătața ei, blîndețea ei...”, idealul pe care această „Doamnă” îl întru-chipează este chiar el o construcție a minții cameristelor. În fine, întreaga piesă ar putea de fapt să fie doar visul lui Solange, a cărei conștiință se dedublează în Claire și se reflectă în Doam-

na... Atîtea posibile travestiri, fabulații și jocuri ofereau tot atîtea pretexte unor dezlegări regizorale inedite, profunde, pertinente, unui discurs „optic, acustic și crud” despre realitatea înconjurătoare, care nu este numai o „trambulină către realitatea interioară”, ci una către imposibila realitate ce completează existența noastră. Este în această fantazare cu orice preț o adîncă nevoie umană de sublim, de înălțare a eului la condiția proteică a nonfatalității, o nostalgie a trăirii tuturor emoțiilor omenești de-a lungul unei vieți destinate trăirilor fragmentare.

Alexandru Dărie nu se adecvează modernității stilului lui Jean Genet și nici nu încearcă să o facă. Interesul său pentru acest text rămîne confuz, tentativa sa de viziune nejustificînd opțiunea repertorială. Or, acest spectacol oferea unui tînăr regizor șansa (rară) de a-l familiariza pe spectator cu temeie și convențiile unei modalități stilistice anume, ale unei dramaturgii caracteristice secolului XX. Dacă o lectură neconvențională, atînd la specificitatea unor texte clasice, poate fi ușor depistată și de către un public neprofesionist, nu același lucru se întîmplă în cazul textelor moderne (mai puțin cunoscute publicului larg). Cu atît mai important devine rolul regizorului, venit să relanseze pe scena românească piese din dramaturgia modernă universală și să le reconfirme, prin înscenare, statutul de „valori”. Piesa **Cameristele** putea fi cu prisosință subiectul unei asemenea demonstrații.

Dar, să nu dramatizăm. Despărțindu-se de acest spectacol (la propriu și la figurat), unul dintre copiii teribili ai regiei românești trebuie să se hotărască, în fine, să iasă din „labirintul oglinzilor”, în care propriile-i reflectări (poate idealizate) i-au luat — sperăm, numai pentru o vreme — ochii.

Corina ȘTEU