

PUNCTE DE VÎRF

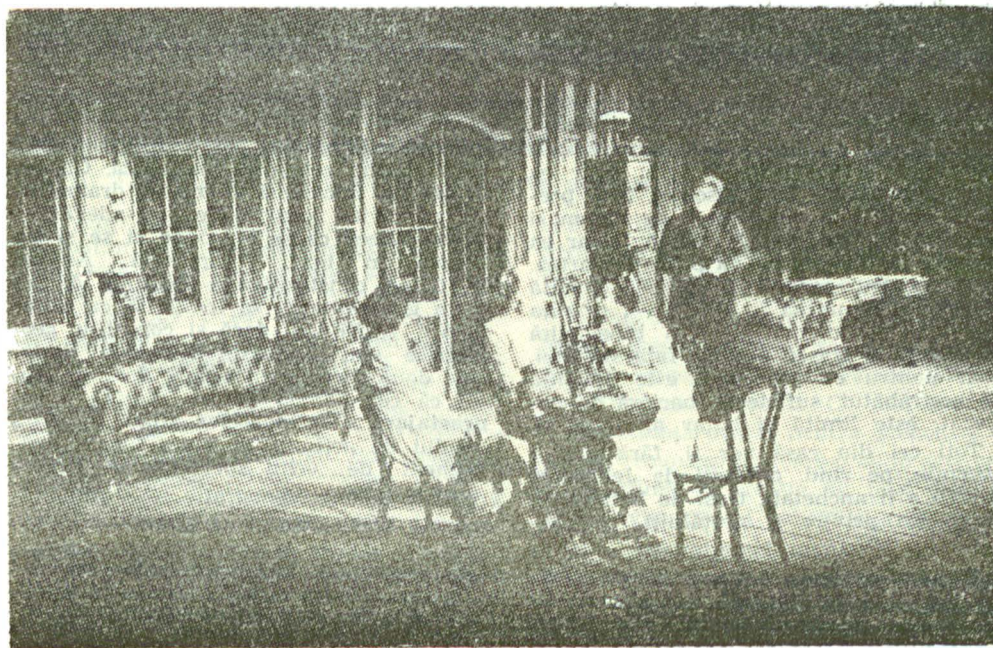
UN CATHARSIS ORIZONTAL. Spectacolul lui Ion Cojar cu **Vassa Jeleznova** are cadența largă a mareelor; în flux și reflux, aluviuni omenesti vin ori se retrag; membrii familiei, angajații și servitorii se feresc din calea Vasei, tind să o evite pe femeia aceasta care vede prin zid și în fiecare din cei aflați în jurul ei; și se retrag cit mai departe de ea, încercind să o uite, să o ignore, să o înfrunte, să o sfideze, să o judece, să o acuze, ori să suporte nostalgind, desigur, numai după ce s-au ascuns; pentru ea, imediat ce le stă în putință, să dea năvală, să se îmbulzească și să-și facă mendrele în **încăperea** de care ie e teamă și care e **perimetrul autorității indis-cutabile** a Vasei. Foarte repede, **GEAMLICUL** — zidul acela de ferestruici plăcut la vedere, aproape vesel, sau măcar amuzant ca un simulat joc de-a v-a-i ascun'e-lea, și care desparte camera Vasei de restul casei — se dovedește a fi un concret **motiv de psihoză**, o inu-

litate arhitectonică **primejdioasă** pentru unii și, oricum, **agasantă** pentru toți ceilalți, un **impediment** cochet și pretențios care obligă personajele la o sinceritate ocolitoare.

Sumedenia ochiurilor de geam ce-l alcătuiesc reprezintă ochii Vasei Jeleznova: orice s-ar petrece prin preajmă poate fi supravegheat și urmărit astfel că oricine ar trece pe acolo, încă înainte de a i se înfățișa, se simte văzut și aflat sub ochii stăpinei și, astfel, se vede obligat să-și ia o poză cuviincioasă, smerită, gravă, boemă, ori demnă cu orice preț; să se controleze ori să recurgă la cinica afișare a celor gândite. Aceleași careuri de cercevele se văd, din incinta camerei Jeleznovei, ca o puzderie de priviri orbite de teamă, de ranchiună, de nepăsare ori de dragoste filială.

Geamlicul lui Dan Jitianu, încă din prima scenă se dovedește a fi sugestia unui odios labirint de grilaje care desparte personajele fără să le separe, care-i deș-

Decorul la „Vassa Jeleznova” **Încăperea ca perimetru al autorității.**



preunează fără a-i izola, care compartimentează spațiul fără a-l închide și parcelează suprafața fără a o rupe, lărgind-o fără să o extindă. Pentru o distribuție în care se găsesc laolaltă un gigant al scenei — George Constantin, o mare actriță — Florina Cercei, patru interprete de elită — Rodica Mureșan, Tamara Crețulescu, Olga Delia Mateescu și Magdalena Cernat — și cărora li se adaugă Ion Marinescu (parcă amintindu-si ce uriașă forță actricească rămîne) e debănuțat că una dintre problemele interpretative a fost aceea de a se acomoda cu datorită geamlicului de a se face incomod, de a agasa prin fragilitatea lui neputincioasă și trădătoare, gata oricînd să incurce situația, ca un complice naiv și tolerat. E probabil ca, pentru regizor, acest obiect — în calitatea lui deridicolas și permanent obstacol — să fi constituit o sursă de soluții pentru rezolvarea dificilei sarcini de a scanda dublul ritm al spectacolului — cel al tensiunii psihice conflictuale și cel al vizibilei dinamici desfășurate pe scenă: căci, așa cum funcționează în montarea de la Naționalul bucareștean, se dovedește a fi principalul mod de a face să agonizeze orice străbătare, orice intenție de a ajunge undeva la momentul oportun, să se islovească orice grabă, să se accentueze orice spaimă; geamlicul prelungeste și incurcă traseul pînă la fatale întîrzieri și dilată durată lăsînd timp pentru inspirate răzgîndiri ori pentru resemnate pedepse.

Geamlicul este prilej de efemer răgaz înaintea fiecărei înfruntări; este hotarul dintre disperata autoritate a Jeleznovei și intimitatea morbidă și viciată a vieții celorlalți, firava demarcație dintre desfrimarea lui „ce vreau“ ori „ce-mi place“ și năpăstuitul „ce trebuie făcut“ pentru a salva aparențele. Dintre toate personajele, doar fata înăpoiată mintal nu e pervertită la viață duplicitară, doar ea trece demarcația fără fașoane, fără pre-gătiri prealabile, nechemată de nimeni și nedorită nici de propria mamă; doar ea o caută pe Vassa și îi va plînge moartea. Doar pentru această fetiță — cinstită pentru că e puțină la minte —, granița dintre ea și mamă nu e o binevenită încleșcă de traseu pînă în fața stăpînei. Doar pentru ea geamlicul este distanță de ne străbătut sufletește, barieră de netrecut, este limită și hotar al vieții ei.

Toți cei din casă vor fi, fără nici o excepție, pe rînd, chemați de Jeleznova pentru a fi anchetați, trasi de limbă, cîntăriți din privire și prețeluiți ori condamnați în singurul perimetru aflat la vedere, unde toate potlogăriile și viciile lor sînt date la iveală — camera de zi. Aici, în fața noastră, se strîng și se de-

pozitează murdăriile măluriteșe ori afișate strigător. Dar geamlicul NU instituie un Dincolo și un Dincoace, nu desparte Răul de Bine; din spatele lui transpare pînă la noi tot ce nu mai poate fi ascuns, suficient pentru a bănuți ce încă nu s-a aflat: geamlicul, printre personaje, este însăși zădărnicia.

Așadar, scenograful instalează pe scenă în calea actorilor o transparentă investiție cu toate datele unui obstacol fizic și dificil, pentru ca, astfel, să fie necesară și posibilă o puzderie de pretexte pentru gesturi, priviri, grimase, febrilități, tăceri, giumbușlucuri viclene ș.a.m.d.

Să ne amintim de o altă scenografie a acestui admirabil artist — cea din spectacolul cu **Hedda Gabler** — pentru care construisese o grandioasă colivie; dar, în acea excelentă creație a sa, transparența era cutezanța unei indiscreții nepermise, dar desăvîrșite; de data aceasta, aceeași transparență, așezată pe o scenă elisabetană, este birfitoare, obraznică și amorală.

În acest spectacol se întîmplă un fapt uimitor: încet, încet, geamlicul pare să se extindă, să cuprindă și sala, ademenindu-ne să exersăm, măcar într-un viitor promis și imposibil, aceeași vehemență sinceritate, aceeași brutalitate a exteriorizării prin vorbe. E limpede că Dan Jitianu a născocit un obiect scenografic care, jucîndu-și propriul său rol și imbibîndu-se de prezența actorilor, se travestește în instigator la catharsisul ca îndeletnicire nepretențioasă. Un catharsis orizontal.

★

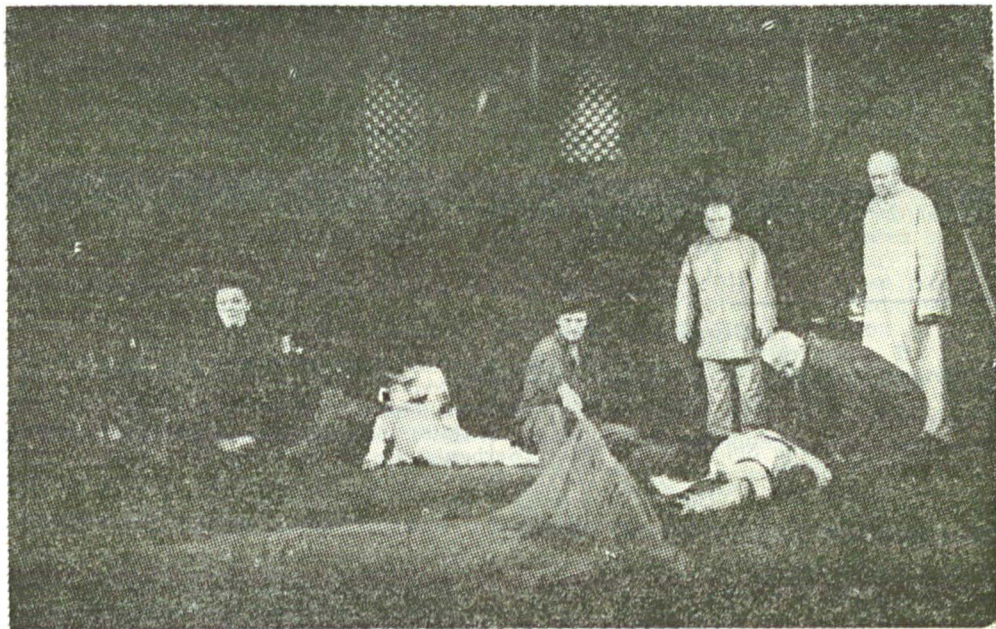
ECOUL UNEI CIVILIZAȚII IMPENETRABILE. Nu e o simplă coincidență faptul că pentru Talfun a fost necesar, din punct de vedere scenografic, ca și în Vassa Jeleznova, tot un perimetru în jurul căruia celelalte satelizează. Cu excepția lui Racine și Corneille, dramaturgii nu evită locul unde într-adevăr se petrece ceea ce se și spune și se și întîmplă în text. Dimpotrivă. Așadar, SCHEMA constitutivă a spațiului de joc e, în generalitatea sa învăluită cu atîtea detalii, ACEEAȘI, dacă și condițiile geometrice sînt aceleași. Diferența dintre cele două scenografii constă doar în faptul că cea pentru Talfun conține o **supraetajare a coridoarelor** aflate în afara locului de acțiune, în afara locului privegheat de ochii spectatorilor. Pentru celălalt tablou scenografic — sordida cămăruță din cartierul săracilor —, scenograful a folosit procedeul **incastrării succesive de spații**, procedeu atît de des folosit în mai toate scenografiile încît, intrînd în uzanța de gîndire a publicului,

nici nu mai obligă la mobilarea, la vizualizarea aceluia loc de joc sporadic ori accidental. În cazul de față, stirnește atenția faptul că scenograful insistă asupra acestui tablou, transformându-l într-o emblemă a vieții umile și anonime a atîtor milioane de chinezi. Între cele două secvențe scenografice e o distanță, culturală și de civilizație, de mai multe veacuri. Simetrie perfectă a realității.

Dramaturgul chinez Cao Yu e atît de europeanizat încît nimic din ceea ce a învățat nu e omis din pieța sa. **Taifun-ul** său (titlul piesei este de fapt **Furtuna**) e plin pînă la perplexitate de paradoxal, de greu posibil, de licențe ale verosimilității. Toate aceste excese, însă, izvorînd ori topindu-se într-o tensiune miraculoasă

a face din prezența aceluia luptător, care joacă rolul fantomei lui Hamlet-tatăl, ecoul unei civilizații impenetrabile ori greu de reconstituit imaginativ pentru noi și astăzi. Rezultatul este minunat. Memoria reține imaginea strălucitoare a scenei, în care prezența actorilor rămîne o alboare aburoasă și enigmatică.

Acest artist care nu a pretins nicicînd să i se acorde o atenție deosebită — face parte dintr-o generație de creatori ce este convinsă că niciodată zgomotul făcut în jurul faptelor artistice nu va spori nici valoarea, nici importanța, nici prestigiul — este realizatorul unui număr de scenografii prompt riguroase față de cele mai subtile ambiții regizorale, discrete, dar fructuos participative la spectaculo-



Decorul la „Taifun“ : Un scenograf nedrept de tirziu observat

să. Dar, pentru spectatorul român contemporan, fascinant rămîne exotismul din substanța tragediei și din peisaj. Căci trama **Taifun-ului** parcă e construită de către un „deux ex machina“ european din date și întâmplări ale Orientului extrem de îndepărtat, construită în așa cu plăcerea diabolică dantescă, peste care s-au așternut nămeți de resemnare și seninătate, de rigiditate și arhaic-sadice demnități, nămeți sticlind de inocență, pietate și ceremonii misterioase. Lui Sîcă Rusescu, scenograful acestui spectacol, i-a revenit agreabila sarcină, plină de tentante dificultăți, de a edifica pe scenă o impecabilă locuință tradițională chineză (locuință a elitei sociale), de a învălui cu taină ușile spre celelalte încăperi și scările interioare de acces și de

zitatea montărilor, construcții ingenios articulate și adesea inzestrate cu „aparate“ producătoare de surprize.

Faptul că abia un spectacol — acesta — atrage atenția asupra scenografiei sale nu e o excepție îmbucurătoare, dar nici o întâmplare nefericită. Ci, mai degrabă, o neașteptată ocazie pentru scenograf de a i se recunoaște valoarea, chiar și atunci cînd ultima sa creație nu face decît să repete virtuțile și calitățile sale atît de tirziu observate, dar dovedite în multe alte spectacole cu scenografia ignorată.

Paul Cornel CHITIC