

alura barocă cu gestul simplu, tonul patetic cu intonarea simplă, și credem că a procedat bine. În felul acesta, spectacolul — fără să fie „cuminte” — e direct; fără să fie „clasic”, este monumental și, departe de ceea ce înseamnă reconstituire arheologică, nu este absurd, anacronic. Poate un plus de ironie nedisimulată, poate autoironia structurală a unor personaje ar fi fost mai aproape de adevăratele intenții ale autorului. De fapt, nota sumbră a atmosferei pornește de la decor (realizat de Istvan Köpeczi Bócz de la Teatrul „Madach” din Budapesta), excelent în concepție, oferind variate planuri de joc, un decor funcțional, dar al cărui fundal fix, cu linii întretăiate, neliniștite, în culori terne, obligă *ab initio*, pune o amprentă tragică.

Personajul Maximus cerea o perfectă unitate de concepție, o consecvență absolută în toate acțiunile: asta a și reușit cu prisosință actorul Endre Senkalszky. Laszlo Gerő a creat un Valentinian neliniștit, în permanentă căutare a unor justificări logice pentru acțiuni absurde. Jocul lui are accente calde, umane, furii nestăvilite, străluciri în imperator, lășități și temeri în om. Rolul lui Valentinian devine, poate, una dintre cele mai interesante realizări ale actorului clujean. Accentele tragice, expresivitatea în modalitatea impecabilă a rostirii ne-o recomandă în atenție pe Ildiko Vitalyos, creatoarea Iuliei; partitura era generoasă și împlinirea artistică fericită. Două măști, desenate în contur energic, precis — una sobră, datorată lui Zoltan Vadasz (Sidonius-călăul); cealaltă — ușor îngroșată, realizată de Janos Marton (Heraclius), reprezintă instrumentele crude și viclene ale executorilor puterii. Am reținut de asemenea sinceritatea, jocul deschis al lui Sandor Hejja (Palladius, fiul lui Maximus), insuficient de armonizat însă cu maniera celorlalți interpreți. Utile contribuții în spectacol aduc Iulia Bereczky (Eudoxia); Gyula Peterffy (Fulgentius); Gabor Dehel (Julianus); Florian Antal (Cautinus); Miklos Jancso, Lajos Kozma, Gyula Toducz, Bela Tulogdi — care completează o galerie de tipuri bine caracterizate. Un element util în reprezentatie devin costumele Evei Birsan, stilizate fără exagerare.

Mihai Crișan

## EXPOZIȚIA DE SCENOGRAFIE DAN NEMȚEANU

*O expoziție de scenografie este cu atât mai aplicată adevăratului ei sens cu cât, așa zice, se neagă pe sine, cu cât ne convinge că toate acele planșe nu sînt pentru a fi așezate sub sticlă, pe pereți... Organizîndu-și expoziția, Dan Nemțeanu n-a pierdut din vedere rostul artei sale: ne prezintă studii, variante, detalii de decor, însoțite de notații, le completează, pentru comparație, cu fotografii de spectacol (dar destul de aproximative). Unele sînt tatonări necesare, posibilități abandonate, momente de elaborare, intenția scenografului fiind de a ne menține în specificul problemelor sale, totuși fără sublinieri „tehnice” inutile.*

*Culoarea pare să fie, pentru Dan Nemțeanu, în primul rînd o sursă de efluvii emoționale unitar dirijate, prin ea se fixează „aerul” dramei, climatul în care trăiește — o culoare pusă în suprafețe mari, magnetice, dominînd „plantația” și obiectele scenei, încorporîndu-i și eliberîndu-i elementele... S-ar putea vorbi despre expresionism, dacă n-ar fi, mai curînd, doar o soluție de expresivitate îndelung meditată. La Tigrul de Schisgal, culoarea zidurilor de cărămidă învăluie totul, dă tensiune sordidului, îi dă o vibrație fierbinte, aproape romantică. Ferestrele murdare către un exterior invizibil, interzis (în schife), sau spațiul adînc întunecos (din spectacol) nu sparg, ci apasă, ca niște plăci neclintite de tristețe. Și mai concludente pentru căutările lui Nemțeanu sînt variantele la Scaunele de Io-*

nescu, unde culoarea înscamnă, în fiecare, un alt climat emoțional, deci o altă viziune posibilă. Există o variantă, de rafinament cromatic, ușor estetizant, în care, alături de negru și gri, pîlpîie o picătură de verde; există alta care, dozînd aceleași culori, capătă o direcție sociologică printr-un montaj de ilustrații și tăieturi de presă, plasat la rampă. O variantă mai pestriță (cu galben, verde, roșu) propune o anumită veselie și pom-păurosă de reprezentajie de circ. Tragismul funerar al decorului compus în alb și negru, un alb striat în care se adună scaune negre sub un plafon negru, ne duce cu gîndul la grafica expresionismului nordic sau, mai aproape de noi, la obsesiile bacoviene. În sfîrșit, varianta în culori veștede, vetuste, cu mulțimea ușilor negre, accentuează vidul, o imensă și iremediabilă singurătate, și totodată, pe alt plan, cea teatralitate dusă la maximum, trecînd prin și dincolo de limitele convenționale, așa cum voia Ionescu pentru „a ajunge pînă la capăt”, pentru „a împinge totul la paroxsim, acolo unde sînt izvoarele tragicului”.

În scenografia lui Nemțeanu, cred, preocuparea pentru tonalitatea dominantă înglobează atenția acordată materialelor, alese în măsura în care convin strălucirii, rezonanței exacte a culorii. Căutînd cu insistență arama pentru decorurile la opera Secretul lui Marco Polo, n-a urmărit altceva. Semnificația materialului aparte și a structurilor rare îl interesează, deocamdată, mai puțin. Folosînd lemnul pentru Patima de sub ulmi a lui O'Neill, nu face decît ce trebuie, nu are ambiții speciale, poezia scenică este una de atmosferă, obținută prin metamorfoza culorii și luminilor într-un spațiu riguros organizat. În schimb, este relevant interesul său pentru expresivitatea mobilelor și obiectelor reale, procurate cu grijă și dispuse în climatul fictiv, determinat cromatic, al decorului. Să ne amintim harababura de lucruri din Tigrul, dar mai ales, camera lui Bérenger din Ucigaș fără simbrie de Ionescu (din nu știu ce motive preferențiale, schițele pentru acest spectacol, aflate inițial în program, n-au mai apărut în expoziție, împreună cu multe altele). Canapeaua de piele jerpelită, mobilele negre, înghesuite, par nemișcate de o veșnicie, înclătate pentru totdeauna

poadeaua camerei strîmte și friguroase, ca un destin.

Tensiunea poetic-emoțională a decorurilor se concretizează uneori în elemente metaforice, cîteodată mai modest (Patima de sub ulmi), altă dată plener (în spațiul-metaforă pentru Așteptîndu-l pe Godot de Beckett: un catarg metalic care nu ajută la nimic, niște panouri cenușii, ca pe terenurile demolate, acoperind orizontul și pierzîndu-se poate la înfînit, în dreapta și în stînga...).

Lui Nemțeanu îi place să realizeze un climat, o ambianță care să insinueze emoția, să o amplifice odată cu evoluția interioară a dramei, evitînd prestidigitajia tehnică, transformările mecanice bruște (a căror perfecțiune în execuție ar fi, deseori, și prea dificilă). La Rinocerii, dinamica spațiului de joc este gîndită de asemeni ca o modificare subtilă a cromaticii: sub presiunea „rinoceritei”, albul zidurilor se năruie și se mînjește de mîzgă verzuie, stîrnită parcă dintr-o mlaștină agitată. Constructivismul colorat și cinetic al decorului pentru Sfîntul de Eugen Barbu, în care cultura scenografiei utilizează pe Calder și pop-artul lui Roy Lichtenstein, mi se pare o excepție puțin reprezentativă, încercînd doar să imprime o strălucire violentă, exterioară însă, unui text plătînd. Categorie mai interesantă este cealaltă excepție, recentă, dispozitivul scenic pentru Ucigaș fără simbrie însemnînd, poate, începutul unei noi etape creatoare. Un dispozitiv permițînd nu numai schimbarea locurilor de acțiune, dar, prin mișcarea continuu lunecătoare, dînd senzația unui spațiu incert, dureros de incert, de coșmar uneori.

Scenografia lui Dan Nemțeanu (ca și costumele lui esențializante la Richard al II-lea, O noapte furtunoasă) s-a impus, pînă acum, îndeosebi prin virtuțile emoționale, proprii viziunii cromatice, printr-o poetică rafinată a culorilor, capabile să propună în spectacol — dincolo de ce știu și admit cronicarii — noi exegeze critice. Iar dacă ultima sa creație pentru Ucigaș fără simbrie constituie într-adevăr începutul altei perioade de căutări, expoziția n-a fost una de circumstanță. ci o selecție necesară și desinitorie.