

solicitat de la interpreți. Mai angajată în viziune modernă și fantezie ar fi putut fi și montarea parabolii *Uioara timpului fugar* de către Traian Ghițescu-Ciurea, limitată, deocamdată, la o exprimare cuminte într-un cadru neașteptat de strîmătorat din punct de vedere scenografic (Napoleon Costescu). Există, așadar, puțința abordării îndrăznețe, dintr-o perspectivă contemporană, a repertoriului fixat, după cum există certitudinea unor realizări meritorii, de încontestabil nivel. Cu toate acestea, nici unul din spectacolele văzute de noi nu depășește o limită medie, nici unul nu impresionează și nu solicită la maximum valorile colectivului. Cred că și în această privință ar mai fi cîte ceva de făcut, pentru că, realmente, forțele colectivului de astăzi nu sînt cu nimic mai prejos decît cele care i-au adus cîndva faimă.

În scurta enumerare pe care ne-o propunem, se cuvine să începem cu cei mai tineri. Iată-i: Andra Teodorescu, interpreta din *Diavolul alb*, care dintr-un rol ingrat și de la un moment dat fals a făcut o creație viabilă, prin convingerea și puritatea cu care l-a interpretat; Eugen Apostol, care, fără prea mari eforturi, știe să ne arate fața dinăuntru a personajelor, de lirism reținut, ca în *Uioara timpului fugar*, sau de durere covîrșitoare, ca în *Montserrat*. Unui actor înzestrat ca Mihai Mihail i-a revenit în această stagiune sarcina întruchipării lui Hlestakov, mai bine zis a unui Hlestakov contemporan, și, în datele spectacolului, interpretul a avut din plin alura acestui filfizon, care profită de prostia somităților ocazionale din jur, și cel puțin cîteva scene, printre care celebra scenă a beției, le-a rezolvat exemplar. Îi alăturăm efortului său pe acela, cu efecte tot atît de izbutite, al lui Eugen Tănase în rolul Primarului, după cum contribuții substanțiale în crearea unor schițe comice au adus aici Liana Sandra Popescu (Soția primarului), Stela Popescu-Temelie (fiica lor), Eugen Popescu-Cosmin (Dobcinski), Mitică Iancu (Bobcinski), Minodora Condur (Poșleopkina). Un grup de șase actori ni s-a părut de-a dreptul remarcabil în piesa lui Roblès, pentru intensitatea trăirii și forța dramatismului exprimat: Lavinia Teculescu (Mama), Ioana Ioniță (Elena), Septimiu Pop (Negustorul), Dorel Bantaș (Olarul), Leonard Calea (Actorul), Lucian Temelie (Ricardo). De altfel, în acest spectacol se mai remarcă cineva, și anume Constantin Săsăreanu în Isquierdo, căruia i-ar lipsi numai o rece prestanță pentru a fi, într-adevăr, impunător. Enumerarea noastră s-ar putea prelungi, ținînd seamă de șirul tuturor celor ce au evoluat pe scenă, dar ne oprim deocamdată aici, considerînd că ceea ce n-am menționat mai sus nu întru-nește decît uneori parțial adeziunea scontată.

C. Paraschivescu

Ploiești

„CAMERISTELE” de Jean Genêt

Din cînd în cînd sîntem martorii unor spectacole care vor să exprime și altceva decît transpunerea unui text. De pildă, aceste *Cameriste*, apărute pe scena din Ploiești. În contextul montărilor studenților-regizori care s-au remarcat în ultimele cîteva stagioni, spectacolele Eugeniei Ionescu aduc un sunet special, un timbru aparte: rigoarea, gravitatea intelectuală se aliază cu preferința către un ideal etic sever și o vibrație emoțională puternică. Tensiunea ideilor, aspirația spre zone abstracte ale sentimentului, întîlnite în spectacolul Pirandello, se continuă în montarea Genêt. Găsim aceeași înclinație către un ceremonial al calvarului și o speculație analitică a situațiilor-simbol. Selecția unor texte dificile ca factură stilistică (*Urișii munților*, *Cameristele*), complet inedite pe scenele noastre, denotă temeritate artistică, nutrită cu pasiunea pentru studiu și exegeza critică.

Căile de acces către teatrul lui Genêt sînt încleite. Contestat și totodată adulat, aclamat și hulit, exemplar contemporan al degenerării tuturor valorilor spirituale, Genêt aduce în epica și în teatrul său situații fantastice și reflexul lor și mai deformat,



Silvia Năstase (Claire) și Eugenia Laza (Solange)

o eflorescență morbidă, crescută pe solul unor realități otrăvite. Simbioza unor subiecte banale din recuzita bulevardului; și a melodramei, travestite în limbajul sumptuos al clasicismului francez, introspecții în adâncurile pervertite ale unor psihologii abisale, sondarea categoriilor declassate, cu un strigăt anarhic de revoltă, sfârșit în geamăt neputincios, contopirea acestor elemente într-o mișcare elegantă sub care colcăie urfutul, toate pretind instrumente scenice aplicate. Cum trebuie să arate în scenă acest teatru care respiră un fast al abjecției, care încearcă să reabiliteze mizeria fiziologică, degradarea etică, printr-o solemnă exaltare a viciului? În jocul multiplelor oglinzi ce perpetuează ambiguitatea ca atitudine fundamentală a vieții, în fața șirului de aparențe ce întunecă realitatea pînă la anularea ei, spectatorul neavizat, și nu numai el, se poate pierde cu ușurință. Eugenia Ionescu a fost atrasă de latura de ceremonial proprie acestui teatru, de ritualul scenic al mizeriei umane. Spectacolul, îmbibat de o tristețe suavă, a dat unei realități abjecte forma unui vis poetic. Este o meditație despre neputința depășirii condiției umane, o elegie închinată celor ce nu pot accede la paradis. Calvarul celor două ființe umilite ce se prefac că au ajuns pe tărîmul interzis lor, că au obținut condiția Doamnei, se transcrie cu o atitudine ingenuă, cu o înțelegere generoasă. Candoarea refuză să vadă fața oribilă, realitatea dezgustătoare (delatarea, invidia, ațîțarea la crimă) a personajelor-servitoare (categorii în care Genet a inclus toate viciile unei lumi care e „pedepsită” să fie înjosită). Dureros se detașează fatalitatea ce planează asupra celor condamnați să rămână în straturile „de jos” ale societății. De pe scenă se proclamă cu tristețe înfrîngerea, jocul ne arată că pionii au fost așezați definitiv pe eșichierul vieții: între lumea ființelor câștigătoare și a celor necâștigătoare, nici un punct de trecere, nici o punte nu este posibilă. Doamna reprezintă prima categorie, într-o apariție

„totală”. Simpla trecere prin scenă a Margaretei Pogonat ilustrează lumea celor fericiți, pe care nu-i poate atinge nenorocirea. Ea este simbolul frumuseții inaccesibile și, inconștientă de ura pe care o declanșează, iriază generozitatea egoistă a celor fericiți de suferință. Momentul îmbrăcării Doamnei îndărătul paravanului, împodobirea ei cu blănuri și bijuterii, devine cultul acelei divinități pe care o reprezintă lumea „puternică”, „frumoasă”, „bună” a Doamnei.

În acest teatru de marionete semnificația gestului e covârșitoare. Ca și în *Balconul*, unde toate personajele devin pînă la urmă ceea ce par, și aici, gesturile împrumutate exprimă eforturile de a depăși realitatea. Sînt încercări vane de a forța destinul pentru a dobîndi alte identități. Mișcările cameristelor sînt furate, ele aparțin Doamnei și copierea lor devine, împreună cu travestirea în hainele stăpînei, mobilul principal al actului scenic. Silvia Năstase și Eugenia Laza execută cu o conștiințiozitate vădită, dar la grade diferite de inspirație, fazele acestei exprimări dificile. Elocvent e, de pildă, dansul sălbatic, ca un rit păgîn, în jurul cealului, instrument al crimei, sau tîrîtul în genunchi, penitența după „trădarea obiectelor”, cînd catastrofa se anunță inevitabilă. În acest ritual găsim inclusă o altă cerință indispensabilă interpretării lui Genêt. și anume, teroarea obiectului. Lucrurile domină oamenii. Orologiul punctează scurgerea interstițiului de jalnică bucurie, de el depinde durata jocului de-a fericeala, după cum telefonul — totem — le devastează existența.

E limpede că regizoarea a inițiat interpretele în alfabetul acestei ortografii neobișnuite. E o scriere grea, de aici derivă și insatisfacțiile, în special monotonia, relele săracă a trecerilor de la o identitate la alta, sau exprimarea stîngace a dezechilibrului în transferul de personalitate. Să nu uităm că Solange joacă rolul surorii sale, camerista Claire, iar Claire rolul stăpînei, dar totul, la un moment dat, se inversează: ele dau frîu liber unor acumulări de ură și resentimente, atribuindu-le Doamnei, dar acuzațiile imaginare se interferează cu adevăratele lor răbufniri reciproce, cu insulte reale.

Relevarea acestor tranziții rapide, tehnica alternării și interferenței măștilor pretind o mare știință a teatrului, un antrenament actoricesc serios a cărui inconsistență s-a vădit aici, și nu de puține ori. Intuind aceste deficiențe, regizoarea a sprijinit interpretarea cu un desen precis al mișcării scenice. Spectaculoasă, într-o geometrie decorativă, este scena finală cînd cele două surori, inversîndu-și iar rolurile, oficiază, una sus, în balconul-tribună de execuție, cealaltă în alcovul-cavou, crima și expierea ei. În colaborarea cu tînărul scenograf-student Radu Boruzescu, începută pe scena I.A.T.C., acest consecvent cuplu de creație oferă unui paradis factive o consistentă imagine plastică. Iluziile și refulările unor suflete umilite au proiectat parcă un miraj de frumusețe. Jerbe de lumini, candelabre somptuoase și oglinzi scilpitoare, valuri de alb și auriu inundă scena, *obligînd* la o stare de spirit poetică. Din acest halo luminos și trandafiriu se detașează obiectele cu funcția lor simbolică: balconul — amvon inaccesibil — și patul, baldachin funerar. În acest univers al aparențelor (inutilă e doar etalarea la rampă de porțelanuri și antichități ca la o licitație) ce sacralizează înșelătoria, se mișcă cele trei interprete în rochiile lor de ceremoniale (costume) Miruna Popescu, asemenea unor zeități deopotrivă rizibile și înspăimîntătoare.

Eroinele lui Genêt, acest „discipol al lui Sade, care scrie ca Racine...”, se exprimă într-un limbaj cu totul particular. În traducere (neinspirată, de factură literală și mai puțin expresivă) s-au pierdut sonoritățile prețioase și cadența poetică ce trebuie să coloreze, prin contrast, realitatea trivială, viețuirea sordidă a personajelor; de aceea nu putem reproșa nici Eugeniei Laza, care aduce o sobrietate reținută în partitură, și nici Silviei Năstase, care, deși cedează uneori ispitei teatralismului obișnuit și nu celui de reprezentare necesar aici, are o autentică forță pasională, nerelevarea a ceea ce e inedit și specific acestei opere. În *Cameristele*, pasiunile tulburi au surdină, sentimentele maxime — atît o iubire abjectă cît și o ură feroce — se consumă lucid, cu o eleganță rece. Nu aceasta este fața exactă a teatrului lui Genêt. La drept vorbind, este o dramaturgie cu totul străină problemelor și preocupărilor noastre. Drapată în poezie și ornamente de stil de către regizoare, replica lui rămîne o explorare în zonele întunecate și odioase ale existenței, nu atît în scopuri protestatare, cît pentru plăcerea perversă de a scormoni în murdăria lumii. Așa stînd lucrurile, te întrebi de ce s-a prezentat piesa? Dacă Eugenia Ionescu a dorit un prilej pentru o demonstrație scenică de mare puritate, corespunzător fanteziei artistice a temperamentului său înclinat spre meditația gravă și poezia abstractă, se putea găsi un text corespunzător. Există destule.