

Moartea anunțată a lui Béranger I devoltă procesul unei «haute surveillance» exercitate de regina Margareta, prima soție a regelui, de doctor, călău și chirurg în același timp, de regina Maria. Béranger I nu poate accepta să fie martorul propriei sale dispariții, a lumii sale. Valorile acesteia dispar rînd pe rînd printr-o accelerată evocare și malformare a semnelor timpului. Tot ceea ce, odinioară, era regatul său întins, mulțimea supușilor săi, reginele sale, trecutul deci, apar acum sub forma unui prezent enigmatic. Siguranța cu care regina Margareta urmărește o falsă trezire la realitate a lui Béranger I nu lasă, însă, loc pentru prevestirea a altceva. Pustiul care se întronează este efectul unei planetare lipse de vitalitate. În acest pustiu rolurile nu mai pot fi jucate. Un absurd pe care nimeni nu l-a dorit acaparează vitalitatea unei lumi pe cale de dispariție.

Piesa lui Eugen Ionescu îmi apare surprinzătoare astăzi. Datînd de aproape trei decenii, **Regele moare** a reflectat o anumită poziție a Teatrului («absurd»?) față de Societate care, într-un spectacol al anilor '90, poate fi motivul opțiunii. Dominic Dembinski pare însă să nu evite seducția unei simple recuperări a dramaturgiei ionesciene. Am senzația că regizorul a intuit nelămurit substanța contemporană a piesei, dar nu i-a dat concretețe imagistică în scenă. Jocul actorilor, așa cum o denotă concepția regizorală, nu ajunge la un stil al interpretării care să desemneze **ce lume** a vrut regizorul să construiască sau, măcar, să sugereze, deși, cum spuneam, intențiile se presimt. Spectacolul nu este încă nici o imagine coerentă a unui Weltanschauung, dar nici nu trimite spre un sfîrșit de lume. Lipsesc semnele definite ale determinărilor ideatice care să închege sensul punerii în scenă. Jocul actorilor, nu devine o acreditare totală a histrionismului care să escamoteze coșmarul. De fapt, aici, impunerea imaginii regizorale divaghează în teritoriul vast al tatonării regimului stilistic, care era unul din atuurile majore ale lui Dominic Dembinski în opere scenice anterioare.



© Alexandru Repan, Dana Dogaru și Teodora Mareș

Există scene în spectacol care interesează și tensiunea lor artistică ar fi putut fi un punct de reper. Alexandru Repan (Béranger I) interpretează un rol dificil. Nonconformismul, ca nivel al strategiei dramaturgice, ar fi putut căpăta o altă traducere în jocul său scenic. Căci partitura sa nu este una a «piesei bine făcute». Încercarea actorului de a evolua la câteva nivele temporale reușește uneori. Rămîne însă acea insatisfacție pe care am resimțit-o la final: cine este Béranger I? Dacă Dana Dogaru, în regina Margareta, are o expresivitate potrivită rolului dar lineară, căci acțiunea nu abdică în joc de la o relație fixă cu interpretul lui Béranger I, aceasta arată iarăși, în planul spectacolului, indecizia. Teodora Mareș (regina Maria) dă o exaltare factice personajului său. De altfel, aceste două roluri feminine,

la care adaug și pe cele ale Doctorului și Guardului sau Juliettei, îmi apar surprinzător ca **emplois-uri** într-un context ionescian total refractar acestui mod de a privi dinamica sensurilor teatrale. Cu alte cuvinte, chiar dacă în jocul lui Valentin Teodosiu, Ion Popa sau al Doinei Sin, interpreți ai rolurilor de mai sus, există anumite ciudățenii, ele sînt de domeniul exteriorului și nu al concepției generice a spectacolului. Din această cauză **Regele moare** devine în spectacol un text al căutării textului. Procesul regizoral al căutării limbajului teatral care să facă din această căutare **spectacolul** găsirii sale oferă aici motivul insatisfacției, chiar dacă nu al lipsei totale de interes.

MARIN POPESCU

## JOCUL DE-A ISTORIA

**REGELE ORB BÉLA** de Székely János • **TEATRUL NAȚIONAL DIN TIRGU MUREȘ**, secția maghiară • Data premierei: 21 iunie 1991 • Regia: Kovács Levente • Scenografia: Dobro Kothay Judit • Distribuția: Csergöffy László (Regele Kálmán), Hunyadi László (Prințul Álmos), Nagy István (Regele Béla), Gáspár Imola (Regina Ilona), Gáspár Attila (Banul Bélos), Kozsik József (Gellert),

Tatai Sándor (Márkus), Tóth Tamás (Achilles), Kilyén László (Episcopul Pál), Magyar Gergely (Othmar), Nagy József (Banul Lampért), Bogdán Zsolt (Miklós), Mátyás Zsolt (Comandantul gárzii), Henn János (Salamon), Gadó István (Un cavalier), Székely Ferenc (Un curtean), Kárp György (Banul Bud), Kozsik Szabolcs (Béla copil).

Dramaturgul a preluat tema piesei din istoria Ungariei secolelor XI—XII, îmbogățind-o, fără să i se poată reproșa infidelități grave. Intenția sa a fost nu numai reconstituirea istorică, ci și descoperirea mecanismului Puterii, demascarea cruzimii

acesteia, precum și înfățișarea unei societăți umane mai puțin cunoscute, cea a epocii 1095—1141.

Iată, pe scurt, subiectul piesei: regele László, neavînd urmași, îl desemnează ca succesor la tronul Ungariei pe fiul cel mare al fratelui său. Kálmán, iubitor de carte

și științe, ajunge astfel moștenitorul înconștient. Fratele său mai mic, Álmos, se resemnează foarte greu, revoltîndu-se de mai multe ori, sporind astfel numărul adepților politicii imperiale germane. Prima parte a piesei se încheie prin actul inuman al orbirii lui Álmos și a fiului său minor, Béla, pedeapsă adusă la îndeplinire de membrii partidei papiste a lui Kálmán. După moartea acestuia, pe tronul țării urcă fiul lui, István, care este însă nevoit să-l cedeze nepotului său Béla, cel orbit în copilărie. Precum se știe, un rege nu poate fi orb, dar interesele partidei de guvernămînt își spun cuvîntul împotriva voinței regelui astfel înscăunat, puterea se va împărți între el și soția sa, fapt urmat de execuția nobililor care, chipurile, participaseră la orbirea lui.

În viziunea regizorului Kovács Levente, textul se prezintă ca o «întilnire de gradul trei»: la început, în lumini orbitoare, scena este invadată de ființe îmbrăcate în costume stranii (ceva între trening și lenjerie groasă de corp), peste care își aruncă șaluri ce vor marca apartenența politică a personajelor în cele ce urmează. La sfârșit interpreții părăsesc scena în mod similar începutului. Între aceste două jaloane, totul a fost doar un simplu joc, un joc de-a istoria. Textul este însă mult mai adânc, și e păcat că această soluție regizorală bagatelizează un subiect atît de grav. Paradoxal, interpretarea actricească suplunește lacunele regiei.

În rolul regelui Kálmán, actorul Cseregöffy László și-a demonstrat din nou înzestrarea cu resurse interpretative inepuizabile. Jocul său este curat, profund, autentic. Memorabile momente de trăire actricească ne oferă Hunyadi. László, atingînd apogeul atunci cînd apără lumina ochilor micuțului Béla, implorînd îndurare.

Interpretul rolului titular, Nagy István, nu a beneficiat, de la absolvirea institutului de teatru, de un rol de calibrul acestuia. Păcat că regia l-a obligat să apară legat la ochi, lipsa de vedere trebuia jucată, nu sugerată cu ajutorul unei panglici albe. Actrița Gáspár Imola, cunoscută publicului din cîteva filme, întruchipează o regină înzestrată cu ticurile obișnuite rolurilor de acest gen din spectacolele teatrale și cinematografice. Din fericire, costumul ei se detașează de «garderoba» spectacolului. (În paranteză voi elogia ideea regizorului de a ilumina uriașa coroană de deasupra scenei, după împărțirea puterii între Béla și Ilona, astfel încît la rampă să se contureze două umbre ale reginei. Decorurile schematice, marea coroană impozantă și costumele sînt semnate de Dobre Kothay Judit). Rolul negativ cel mai bogat a fost atribuit fînărului actor Gáspár Attila. Personajul interpretat de el evidențiază faptul că Gáspár iese învingător din lupta cu rolurile serioase și nu se rezumă doar la «șușele» văzute la televizor sau cu oca-

zia diferitelor manifestări «culturale». Autorul a introdus în narațiune un personaj fictiv. Este vorba de părintele-călugăr Gellert, amicul și, mai tîrziu, «ochii» regelui. Interpretarea acestui rol îi aparține actorului Kozsik József; trăirile sale sînt perfecte, uneori însă poate prea accentuate în contextul acestui spectacol.

Scenele din sala tronului, scene cu multă figurație, rămîn, regizoral, la nivelul cel mai scăzut din tot spectacolul: interpreții vădesc nesiguranța cu care au fost îndrumați în timpul repetițiilor, infestînd toată reprezentarea cu virusul amatorismului de ultimă speță. De neînțeles este și faptul că regizorul a diluat efectul de groază conținut în piesă. Cele întîmplate acum aproape nouă sute de ani nu trebuie «îndulcite». Nu asta a fost intenția scriitorului. Așa, după căderea cortinei, spectacolul de astăzi dă nepăsător din umeri: «Totul a fost doar un joc!».

STRACULA ATTILA

## GENET VĂZUT CA UN CLASIC

**CAMERISTELE** de Jean Genet. Traducerea: Liana și Adrian Dobrescu ● **TEATRUL DRAMATIC BRAȘOV** ● Data premierei: 4 iulie 1991 ● Regia și ilustrația muzicală: Mihai Manolescu ● Scenografia: Adriana Raicu Petre ● Distribuția: Paula Ionescu (Claire), Nina Zăinescu (Solange), Luminița Blănaru (Doamna).

Genet contează astăzi, cred, mai puțin ca un dramaturg producător de re-structurări în domeniul strict al construcției (de altminteri, miza plasată pe **logose** prea mare pentru ca piesele sale să fi operat — literar vorbind — mutații profunde). El e, mai degrabă, părintele, creatorul unui univers obsesiv, orchestrat polifonic nu în palierele de suprafață, ci în acelea, ideatice și psihologice, de adîncime.

Cea mai directă dar și cea mai incomodă dintre afirmațiile scriitorului referitoare la această piesă anume este că ea **trebuie citită ca o alegorie**. Sensul marcat pe care îl presupune alegoria mi se pare însă a fi absent aici, în **Cameristele**; așa că îmi permit să-l bănuiesc pe enigmaticul și contradictoriul lor autor de o involuntară eroare terminologică. Genet este un rafinat al jocului cu măști invizibile, pe care îl impune discursului său dramatic. Se combină în piesa lui un plan al suspiciunii și altul al frustrării, ca două mobiluri evidente ale evoluției personajelor; apoi alt plan al imaginarului, care se revelează în înaltul și absurdul său luciferism: acest imaginar care e diavolul lăuntric și care transcrie pofța enormă a omului de a fi Celălalt, Mai Marele, Stăpînul. Și un alt plan, al gloriei inverse, degradate, abjecte, gloria întunecată de a atinge maximul răului, drum răsturnat și negație a luminii creștine. Planurile se ambiguizează reciproc și se potențează subteran, refuzînd



Paula Ionescu și Nina Zăinescu