

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 finărului 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 reprezentajia 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 palierul 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

## ÎNVIEREA ÎN MOARTE

vădit simbolizarea marcată. Dar farmecul acestui text, în pofida patinei care i-a înmăiat oarecum brutalitatea originară, pare să reiasă, paradoxal, tocmai din limpezimea organizării sale morfologice, dintr-un fel de «metodă» a expunerii, care intră în contradicție creatoare cu această magmă tematică. Un ce profund cornelian se revelează astăzi a domni în ȧesuturile sale nervoase, vii încă mai ales prin splendoarea estetică a demonstrației.

Voit sau nu, așa arată și spectacolul brașovean, a cărui regie e semnată de Mihai Manolescu. Enorma scenă este îngustată și avansată spre sală printr-un fel de podium median, cu o deschidere de numai 5—6 metri. Un fundal apropiat, cu sugestii vag rococo, servește de perete unic, șemineu-toaletă-dulap, în nuanțe suav irizate de alb. «Odaia» e înconjurată pe cele trei laturi de un circular întunecat. În lumina crudă, fără penumbre, trei dominante: albul întregului spațiu de joc (aerisit, doar un fotoliu, o măsuță, un «Récamier» mătășos), negrul (circularului, dar și al costumelor cameristelor) și roșul azvirlit, violent (al unor flori, al unei rochii). Maximei economii cromatice propuse de Adriana Raicu Petre (abia comentată de nuanța «de ceai» a rochiei fastuos atemporale a Doamnei) îi corespunde nu numai restrângerea spațială, ci și, în primul rînd, tipul de joc al actrișelor.

Cele două «gemene» nu seamănă fizic, în viziunea regizorului brașovean, ci ele se opun spre a se uni, spre a-și transfera alternativ una alteia personalitatea. Ceea ce orchestrează Mihai Manolescu aici e o tensiune (în perpetuă creștere) a exasperării. Competiția armonică a cuplului Paula Ionescu-Nina Zăinescu e una între alto și spinto, între gestul adunat și gestul în extensie, ambele tinzînd spre însușirea unei forme, unica știută, unica posibilă: forma adorată și detestată a Celei Care Stăpînește. Jocul Paulei Ionescu are o rostogolire infinită între hotărîre și nehotărîre, între tentație și refuz, între tulburarea senzuală și renunțare, cu mișcări cînd feline, cînd împletit mecanice, de automat. În contrapondere, Nina Zăinescu își calculează gestul, sugerînd o inconștiență stăpînită cu sistem, o inconștiență a cărei teatralitate face însăși substanța «gloriei» damnate a personajului. Remarcabilă prin subtilitatea concepției (regizorale, dar și interpretative) este intervenția Doamnei, înrăpată de Luminița Blăneru: o ființă a formei, care nu alege niciodată ci intră în joc cu falsă ingenuitate și sfîrșește prin a-l conduce, o ființă pentru care binele și răul sînt la fel de imateriale ca respirația.

Astfel, printr-o dozare minuțioasă a vocilor în ton, a tonului în ansamblul stilistic, a ansamblului în structură, trei actrițe de înalt profesionalism își pun în valoare una alteia strălucirea proprie, iar spectacolul lui Mihai Manolescu transformă enorma și incomoda sală brașoveană într-o incintă potrivită acestui trio de cameră, reunit prin intermediul unei «lecturi îndrăgostite».

MIRUNA RUNCAN

PRAGUL ALBASTRU de I.D. Sîrbu

● TEATRUL NAȚIONAL CRAIOVA  
● Data premierei: 17 septembrie 1991 ● Regia: Cristian Hadjiculea  
● Decoruri: Viorel Penișoară-Stegar  
● Costume: Ștefania Cenean ● Distribuția: Tudor Gheorghe (Lazarus), Valer Dellakeza (Șofron), Gabi Baciu, Lamia Beligan (Ana), Valeriu Dogaru (Popa Spiridon), Marian Negrescu (Adam), Monica Modreanu (Sofia), Lucian Albanescu (Todor), Remus Mărgineanu (Curatorul I), Tudorel Petrescu (Curatorul II), Angel Rababoc (Curatorul III), Anghel Popescu (Curatorul IV), Leni Pințea-Homeag (Sultana), Natașa Raab-Guțul (Salomia), Georgeta Luchian (Mama Ioana), Iosefina Stoia (Baroneasa), Ștefan Mirea (Arnold), Constantin Cicort (Zdrenghea I), Teodor Marinescu (Zdrenghea II), Ion Colan (Gavrilă), Constanța Nicolau (Bocitoarea satului).

Poem dramatic de o stranie și tulburătoare frumusețe, **Pragul albastru** este cea de a noua piesă din creația dramatică a lui Ion D. Sîrbu ce vede lumina rampei pe scena Naționalului craiovean. Departele a fi deci înimplătoare sau conjuncturală, alegerea piesei e rezultatul unei consecvente opțiuni repertoriale, care are — în cazul dat — și o exemplară valoare morală, omagiînd memoria unui om ce și-a întreșesut destinul cu acela al scenei pe care a slujit-o. După cum se știe, Ion D. Sîrbu a funcționat timp de zece ani (1964—1973) ca secretar literar al teatrului, continuînd să se preocupe de soarta acestuia, fie și din umbră, pînă la sfîrșitul vieții. S-a stins în urmă cu doi ani, la 17 septembrie 1989, în ziua în care același Național craiovean îi reprezenta o a doua montare a piesei **Arca bunei speranțe**. Acum, la doi ani după trecerea sa în ne-ființă, tot Naționalul craiovean este cel care-și deschide stagiunea '91—'92 cu o piesă de Ion D. Sîrbu, făcînd astfel din comemorarea morții scriitorului un reparativ act de cultură teatrală. În condițiile în care alte teatre, tot Naționale, s-au grăbit să-i uite cît mai repede chiar pe cei vii, gestul oltenilor pare aproape dintr-o altă țară, cu siguranță europeană, și nu mai are nevoie, credem, de nici un alt comentariu.

«Povestea» din piesă este a celui plecat peste mări și țări, ca să revină totuși printre ai săi, mînat poate și de dorințe mult mai tainice și nelămurite decît aceea de a da marea lovitură tot aici și încă pe spinarea lor, nesocotindu-și în acest fel credința și rădăcinile. Lazarus, cel ce pre-

tinde inițial că poate învia morții în schimbul unor din greu muncite și necăjite pungi cu aur, sfîrșește prin a scăpa de propria-i mortificare sufletească nu înviînd din morți ca predecesorul său biblic, ci înviînd în moarte, o moarte care-i pedepsește nelegiuirea, dar îi aduce și înțelegerea greșelii, într-o iluminată împăcare, de sorginte mioritică. Plasată într-o enclavă transilvană de început de lume, chiar dacă altfel ne aflăm într-un întîrziat Ev Mediu, piesa nu poate fi totuși «povestită» fără a-i sărăci și vulgariza bogăția de semnificații reverberante, pe care le dezvoltă numeroasele ei personaje cu o certă încălcătură simbolică. Pentru oamennii locului, între cerul de deasupra lor și propria lor lege morală, care nu-i părăsește nici chiar în adîncurile pămîntului, unde scormonesc după aur, există **cutuma**, îndătinata statornicie a legilor fiecărui tărîm, a «pragurilor» ce nu se cuvin a fi nici măcar tulburate, necum trecute, într-un sens sau în altul. Nesocotirea acestei ancestrale cutume e ea însăși aducătoare de moarte. Numai că moartea poate fi și o regăsire, o binecuvîntată redescoperire a adevărului ființei, cum se va vedea pentru acest (revers al lui) Lazarus.

Soluționînd în bună parte dificultățile tehnice pe care le ridică transpunerea scenică a textului, regizorul Cristian Hadjiculea a operat cu pricepere — și poate cu smerenie — cîteva reduccii necesare fluenței spectacolului, ce se desfășoară acum într-un decor unic, cu funcționalități multiple, acestea delimitîndu-se prin ecleraj. S-a bazat pe doi scenografi de mare talent, Viorel Penișoară-Stegar (autorul unui cadru matriceal al spectacolului, permițîndu-ne deopotrivă coborîrea într-o lume a adîncurilor, a eșerurilor și poate și a subconștientului, cît și înălțarea la «ogîndirea» ei în simboluri astrale) și Ștefania Cenean (autoarea unor costume care parcă fac corp comun cu «decorul», și atunci cînd sîntem în măruntaiele pămîntului și atunci cînd căruța cavalerului rățăcit și rătăcitor violentează prin pata ei de culoare cenușiu durerea pămîntului). S-a mai bazat, desigur, pe creativitatea sensibil și intens sugestivă a luminilor semnate de Vadim Levinschi (secondat de operatorul de lumini Ilie Crăciunescu) și, nu în ultimul rînd, pe destoinicia cunoscută și recunoscută a actorilor iNaționalului craiovean, animați de o înaltă responsabilitate morală în strădania lor artistică. A comprimat cît a fost nevoie, s-a ferit de prea mult patos romantic, de melodramă și insistență poetică, neezitînd în schimb să pigmenteze decis scenele vesele și momentele comice, contrapunctîndu-le pe cele tragice într-un balans care ține poate și el de sufletul oamenilor și