



## LA UMBRA SLUGILOR ÎN FLOARE

**SLUGILE**, adaptare după **CAMERISTELE** de Jean Genet. Traducerea și adaptarea: Dumitru și Tudor Țepeneag • **TEATRUL "L.S.BULÂNDRA"** • Data premierei: 9 iunie 1992 • Regia: Tudor Țepeneag • Scenografia: Nina Brumușila • Ilustrația muzicală: Vasile Manta • Distribuția: Răzvan Vasilescu (Claire), Cornel Scripcaru (Solange), Claudiu Stănescu (Doamna).

**Les Bonnes (Cameristele)**, piesa lui Genet, a cărei primă versiune datează din 1946, a plecat de la un fapt divers - uciderea stăpînei de către două cameriste -, relatat de un ziar prin 1934. Avea să fie pusă în scenă de Louis Jouvet în 1947, nu fără dificultăți. Ca, de altfel, și alte piese ale scriitorului a cărui viață - mod existențial ieșit din comun - urma să stîrnească uimirea lumii literare franceze, dar și alerta judiciară căci, copil al nimănui, crescut de Asistența publică, Jean Genet a crezut într-o mitologie a Răului și Viciului dezvăluind propensiunea, nefirească în ordinea moralei, spre furt și pederastie.

Teatrul "Bulandra" anunță în program că acest spectacol inaugurează un studio al debuturilor ("Arlechin '92"), oferindu-i tînărului Tudor Țepeneag posibilitatea să pună în scenă piesa lui Genet. Absolvent al Institutului de Studii Teatrale de la Sorbona, stabilit în Franța de zece ani, el a lucrat cu Lucian Pintilie, fiindu-i asistent la Théâtre de la Ville. Și acum: de ce "Slugile"?

Prologul spectacolului este o didactică apropiere de întrebarea: "Ce este teatrul?". Actorul Răzvan Vasilescu (Claire) va și scrie pe un imens panou cenușiu, cu creta, titlul spectacolului. După care panoul se ridică și locul fizic al spectacolului va fi interiorul unui crematoriu-mausoleu, cu fride, urne, o ușă foarte înaltă în mijlocul planului din spate al scenei. Claire și Solange, "cameristele", sînt interpretate de bărbați îmbrăcați în uniforme-costum gri, unul avînd la șold un toc de revolver. Doamna, cînd apare mai tîrziu, este într-un costum ofiteresc cu multe decorații și un chipiu foarte înalt amintind de armata sovietică.

Scenografia Ninei Brumușila nu lasă nici un dubiu asupra spațiului de joc: este un loc de reclusiune a doi killer-i în așteptarea "Doamnei", dar și a veștii despre soarta Domnului care, se pare, va fi eliberat în curînd. Cei doi însă nu sînt simple funcții dramaturgice: regizorul a pornit de la una dintre ideile lui Genet - jocul

imagnarului care face din teatru un fals - pentru a determina traiectoriile personajelor. În prima versiune a piesei cele trei personaje lesbiene nu păstrau oricum decît aparența feminității. Așa s-a explicat, poate, alegerea interpreților bărbați în acest spectacol și schimbarea identităților: Solange nu poate fi și cameristă, și Solange, travestiul sexualității fiind temeiul unei metafizici a solitudinii. Genet afirma, de altfel, că: "Toți sîntem condamnați la o reclusiune solitară în interiorul pielii noastre."

Regizorul preferă, deci, "slugile" în locul "cameristelor" pentru a acredita ideea-sprijită de fundalul sonor al unei mișcări de masă în exteriorul crematorului, - a unei lumi pentru care reclusiunea "pusă în slujba" a însemnat deturnarea umanului. Care nu trebuie neapărat și numai identificată cu homosexualitatea. Chiar dacă Sartre și Genet, între alții, au considerat-o un teritoriu predilect al recuperării prin revoluție. Într-o revoluție, spune Genet, corpul uman este în pericol; spre deosebire de revoluția culturală.

Trebuie să spun, însă, că toate cele de mai sus presupun o dificilă, pentru Tudor Țepeneag, punere în acord a cunoașterii lumii lui Genet cu chiar ideea spectacolului care are o determinantă precisă atunci cînd poți să-i crezi pe cei doi securiști-teroriști, așteptînd vestea eliberării Domnului. Altminteri, jocul interpreților, conform desenului regizoral este mai puțin concludent. Dacă un limbaj scenic trimițînd la homosexualitate este destul de evident, mai puțin clar mi s-a părut vectorul de sens al situației dramatice originare. Spre ce duce această "demonstrație" de care sîntem avertizați de la început?

Nu se poate, însă, nega tentativa regizorală de a face inteligibilă o lume a cărei teatralitate lasă, totuși, o impresie mai puțin pregnantă. Evoluțiile lui Răzvan Vasilescu și Cornel Scripcaru sînt definite de sensul construcției unor aparențe scenice dificile. Pînă la intrarea în scenă a Doamnei (Claudiu Stănescu), jocul celor doi este complementar, conform unui sistem propriu de comunicare (limbaj corporal, gestică). Această complementaritate, subliniată de homofilie, se "devitalizează" de sens scenic pe măsura scurgerii timpului. Șocul produs de venirea Doamnei marchează o revenire a tensiunii scenice. Este destul de puțin. Complicata alchimie a solitudinii în transferul sexual este numai din cînd în cînd sesizabilă. "Slugile", posibil semn al unei mitologii contemporane, edifică un sistem al falsului prin teatru: mi-e teamă că aici conceptualul a luat-o, însă, înaintea semnului scenic.

**MARIAN POPESCU**



## ÎNCĂUTAREA UNUI ZEU

**EQUUS** de Peter Shaffer. Traducere de Anca Berlogea • **STUDIOUL DE TEATRU AL ACADEMIEI DE TEATRU ȘI FILM** • Data premierei: 6 iunie 1992 • Regia: Anca Berlogea • Scenografia: Maria Miu • Coregrafia: Lillana Iorgulescu • Ilustrația muzicală: Dinu Petrescu • Distribuția: Marian Ghenea (Martin Dysart), Cristian Moșu (Frank Strang), Irina Movilă (Dora Strang), Mihaela Sirbu (Jill Mason), Lloara Bradu (Hesther Salomon).

Născut în 1926, dramaturgul britanic Peter Shaffer a avut un destin asemănător unora dintre cei din generația sa: a practicat cîteva meserii, chiar dacă și-a luat diploma în istorie a Universității din Cambridge. Primele două piese i s-au jucat la televiziune, în 1955 și 1957. Curios e faptul că prima sa piesă pe scenă, - **Exercițiu pentru o mină**, doi ani mai tîrziu, nu prevestea genul de teatru care avea să-l consacre pe scena britanică sau americană, și nici recunoașterea de către critică. **Vînătoarea regală a soarelui, Equus** sau celebra **Amadeus** înseamnă conturarea unei obsesii: căutarea unui dumnezeu în cadrul relației între un personaj epuizat și unul viguros.

**Equus** este o opțiune insolită pentru examenul de absolvență la Academia de teatru și film. Studenta-regizoare Anca Berlogea mizează pe acest text al lui Shaffer atrasă fiind, probabil, de contextul generat de subiect: un tînăr scoate ochii la vreo șase cai, martorii primei sale experiențe sexuale, drept pentru care cazul său este preluat de către un psihiatru. Stranițetea cazului îl face pe acesta să descopere lumea tînărului Alan, vitală, afirmînd vehement dreptul la a nu abandona căutarea zeului. Generația doctorului, devitalizată, impotentă este departe de această credință a lui Alan. Calul poate fi un intermediar, dar și un emisar al unei lumi naturale la care civilizația contemporană nu mai ajunge. Piesa lui Shaffer este desfășurată într-un sistem al rememorării faptelor, prezentul intervenind de cîteva ori pentru a actualiza o dramă care nu va mai fi doar a tînărului, ci și a celor maturi. În imaginația lui Alan, în trăirile sale, Equus este un simbol al unor forțe vitale pe care, numai presimțindu-l, doctorul Dysart, reprezentînd el însuși un prag al vîrstei adulte, îl va conștientiza printr-o criză semnificativă.

Surprinzător, în acest spectacol al Ancăi Berlogea, este modul coerenței în care ea a tratat investigația psihanalitică a doctorului, potențîndu-i suspansul. Cred,





însă, că sala Studioului a obstrucționat ideea mizanscenei: regizoarea extrapolază mult jocul actorilor în afara scenei propriu-zise. pe intervalele laterale, în timp ce scena rămâne mai mult timp goală. Scaunele așezate în partea dreaptă a acesteia sugerează un șir de martori invizibili asistând la un conflict aproape expresionist între generații. Sugestia este mai degrabă convențională. Interpretii vor evolua deci și în părțile laterale ale sălii, vor construi relații cu exteriorul acesteia dar, cum este cazul lui Alan, vor folosi chiar și balconul. Peretele din fund al scenei, din cărămizi, va funcționa de două ori ca un ecran în fața căruia se va afla Alan. Vizual, spectacolul are câteva scene remarcabile, Anca Berlogea realizând - ceea ce pare să fie un semn al talentului său - corespondența a două discursuri diferite:



## UN DANS CONTINUU...

**CARTEA LUI PROSPERO**, scenariu de Sergiu Anghel după FURTUNA de Shakespeare • **STUDIOUL DE TEATRU AL ACADEMIEI DE TEATRU ȘI FILM** • Data premier: 13 aprilie 1992, la Festivalul "Brouhaha" de la Liverpool, Marea Britanie • Regia și coregrafia: Sergiu Anghel • Scenografia: Alexandru Dumitrescu • Muzica: Mihnea Brumariu. • Spectacol realizat sub îndrumarea profesorilor Ion Cojar și Gelu Colceag • Distribuția: Sergiu Anghel (Prospero), Liviu Păncu (Antonio), Carmen Croitoru (Ariel), Beatrice Bleonț (Sycorax/Ceres), Roxana Colceag (Iris), Maria Varsami (Caliban), Andreea Macelar (Miranda), Alexandru Agarici (Sebastian/Stephano), Mihaela Teleoacă (Alonso/Junona), George Ivașcu (Ferdinand), Marius Gilea (Gonzalo, Trinculo).

Jucat în limba engleză, spectacolul-colaj **Cartea lui Prospero** după **Furtuna** lui Shakespeare demonstrează, o dată în plus, universalitatea limbajului teatral, prin reconcilierea sa cu cel coregrafic și muzical. Aceasta e perspectiva din care se impun, în roluri de o reală complexitate - compuse într-un registru actoricesc variat, asigurând spectacolului atât culoarea, cât și mereu rîvnita unitate stilistică - studenții claselor de actorie (profesori, Ion Cojar și Gelu Colceag).

După tabloul furtunii, ce dă impresia că totul e luat de vîrtej, însăși scena căpătînd, parcă, un balans nu departe de senzația răului de mare, rînd pe rînd descoperim un Stephano (Alexandru Agarici, anul III actorie, clasa Alexandru Repan) de o boemie molipsitoare, pivnicer bețiv înzestrat cu o voce bine impostată, stăpînind un vast repertoriu de arii și cântonete - un mod ingenios de a ca-

cel rațional-cursiv al doctorului, cel al fascinației discursive aparținînd lui Alan. Dacă viitorul spectacol al Ancăi Berlogea pe o scenă profesionistă va confirma acest examen, s-ar putea în curînd să vorbim despre un nou regizor.

Între interpreții acestei puneri în scenă destul de dificile, Marian Ghenea se distinge prin acuratețea cu care figura doctorului trece de la modul funcțional, al medicului în exercițiu, la starea de criză a unui matur confruntat cu o realitate psihologică deosebită. În rolul lui Alan, figura lui Cristian Iacob amintește perfect de spiritul generației "furișilor" anunțată de Osborne. Jocul său oferă câteva din datele viitorului actor: o priză bună a relației psihologice pe care o dezvoltă partitura sa, dar și un tip de umor. Drama mamei lui Alan este, în interpretarea Irinei Movilă,

racteriza personajul; un Trinculo (Marius Gilea, anul III actorie, clasa Gelu Colceag) ca un burduf de cimpoi, măscăriciul care-și cunoaște arta și pe deasupra și secretele instrumentelor de suflat, la care cîntă și pe gură și pe nas. Caliban (Maria Varsami, anul II, teatru de păpuși) ne propune imaginea unui "monstru mediocru" care zbiară, se zbate și - printr-o gestualitate ba animalică, ba obscenă, de o senzualitate ambiguă, chiar perversă în unele momente - provoacă repulsie, sugerînd prin apariția sa accidental genetic. Micul Caliban țopăie isteric, improșcînd cu blesteme (în limba română), fără a-și da seama că e învins încă din start. E un personaj care accede la realitatea complexă, dureroasă și grotescă, personaj a cărui (de)cadere nu bucură pe nimeni. Tot o apariție de un grotesc îmbinat cu grație și lascivitate e Sycorax (Beatrice Bleonț, anul I, regie teatru), evoluînd într-un dans pe ritmuri orientale. Ariel (Carmen Croitoru, anul II, teatrologie), de o androginitate deplasată spre feminin, ușor ca un "duh aerian", mereu însoțit de clinchetul clopoțelilor, ca și cum ar atinge în zbor policarele nopții, e dublat uneori de imaginea sa stilizată - un spectru alb ce, metamorfozîndu-se, devine coșmarul naufragiaților. Manevrat ca o marionetă de către celelalte duhuri, spectrul, cu alură de păianjen, aduce în spectacol tehnici ale teatrului japonez, pentru ca, mai apoi, aceleași duhuri să devină "umbrele" care "conduc" gesturile intrușilor, transformați și ei în marionete. De altfel, magiile lui Prospero capătă rezolvări simple și sugestive: spiridușii îl înalță pe brațele lor pe Ariel și tot ei provoacă uzurpatorilor și lui Caliban incomoditate psihică și fizică, sugerată prin percuția ritmată a unor bețe (din nou elemente de teatru japonez), ce produce puternice efecte emoționale.

Punîndu-se accentul pe imagine, coregrafia deține un rol important atît în momentele mute, cît și în cele vorbite, în scopul colorării sensurilor verbale prin gest. Spectacolul e sublimat într-un dans continuu, de la ritmuri de o lentoare onirică pînă la cele mai rapide. Procedul cinematografic de proiecție a imaginii "cu

expusă convingător: actrița are o normalitate ferită de excese teatrale, care convine de minune rolului. În rolul tatălui, Cristian Moțiu evoluează mai șters: tatăl, în piesă, este însă numai ilustrarea unui moment biografic, deși, așa cum văzusem în montarea aceleiași piese la Teatrul "Podul" în regia lui Cătălin Naum, postura scenică a personajului avea mai multă personalitate. Lioara Bradu dă un contur destul de neconvîngător avocatei, printr-o mișcare în scenă care e a altui personaj, nu al celui din piesă. Spre deosebire de Mihaela Sîrbu, în rolul primei iubite a lui Alan, care apare mai firesc, dezinvolt și cu o anume tandrețe.

**MARIAN POPESCU**

încetinitorul", utilizat în tabloul în care naufragiații purced a descoperi insula, induce senzația dilatării timpului și spațiului, actorii evoluînd ca în imponderabilitate.

Sunetul întregeste vizualul, însoțindu-ne de la debutul "furtunos" pînă în final, cînd puterea "muzicii sferelor" readuce ordinea și armonia. Așa cum totul e imagine, e și sunet în același timp, imaginea devenind sunet prin elemente de scenografie muzicală: cînele ce par a pluti, vibrînd și făcînd să vibreze, concomitent, spațiul scenografic, un spațiu negru ce creează ambianță și integrează orice prezență corporală. Scena e o cameră obscură, asemeni pelerinei prestidigitatorului, e locul unde nimic nu capătă o gravitate exagerată, lupta cu valurile luînd aspectul unui amuzament, fiindcă stăpînul insulei controlează totul, de la naufragiu pînă la salvare.

Prospero (Sergiu Anghel) posedă taumaturgic lumea, apoi se autocenzurează, renunță la forța baghetei și a hainei sale, moare ca mag și renaște ca om. Iartă tot răul, din faza sa primordială pînă la cea mai rafinată, consimte la căsătoria Mirandei (Andreea Macelar, anul III, clasa Alexandru Repan) cu Ferdinand (George Ivașcu, anul III, clasa Gelu Colceag) - un cuplu ușor straniu în această montare, emanînd o senzualitate fragilă, tandră, aceea a adolescenței.

Puțin fantezist, finalul - în care Prospero atinge o latură chistică - e prea patetic. El ar fi necesitat o pregătire și o angrenare mai îngrijită cu restul spectacolului, pentru a nu-i distruge fluiditatea. Căci, așa cum e, finalul nu mai este în tonul de pînă atunci al feeriei, în care umorul - atît de bine filtrat de tinerii actori - cenzurase orice abuz de solemnitate "testamentară". Fiindcă magia lui Prospero (cea prin care Renașterea și-a consumat declinul) e "Cartea" de final a operei unui Shakespeare ce ne părăsește parcă scuizîndu-se: "(...) de nu vă-ncînt/Am dat greș...".

**RAREȘ TRIFAN**

(student la regie teatru muzical -  
Academia de muzică "G. Dima", Cluj)