

SPECTACOLE

Doina MODOLA

Am văzut „jocul ielelor”!

Comemorarea celor cincizeci de ani de la moartea lui Camil Petrescu (1957) la Teatrul Național din București, singulară din păcate, pe scenele noastre, alături de cea de la Muzeul Literaturii Române a însemnat prea puțin față de însemnătatea scriitorului și au trecut aproape neobservate. S-a consemnat și s-a celebrat prea puțin unul dintre spiritele cele mai importante și mai contagioase, mai catalitice și mai proliferante ale culturii românești. Un director de conștiință pentru generații întregi și un preceptor asumat al adolescenței și definirii personalității.

Manifestarea de la Teatrul Național înaintea premierei *Jocului ielelor*, a fost de aceea un dar neprețuit și un moment de adevărată celebrare. Printre fotografiile îngălbenite, din care privea cu aceeași ochi transparenți și intenși, chipul frumos al neînfricatului mentor, și printre ediții vechi, lansarea reeditărilor primei și ultimei scrieri (*Jocul ielelor* și *Un om între oameni*) au ocazionat luări de cuvânt, care au evocat creația scriitorului. Cel care a rămas marcat o viață întreagă de jocul pur al ideilor, dând loc la cele mai aprinse adevărată și animozități, aprecieri și acuze, neîngăduind o clipă calmă percepției sau receptării, s-a furnizat și de astă dată în ipostaza lui cea mai specifică. Adevărat intelectual de stânga, s-a proiectat în dilema esențială a individualismului structural, angajat în acerba luptă a decelării, afirmării, impunerii cu orice risc a dreptății absolute. Dar a făcut-o tranșând, în 2007, tot într-o lume de relativitate, confuzie, suspiciune. Eroii săi se adresează cu apelativul „tovarășe”, care a acumulat în răstimp aluviunile îndoielnice ale unei istorii oprimate. Eroul său este însă un om care nu-și poate subordona individualismul intratabil, orgolios, binelui colectiv, ci doar himerelor sale ideale. Toată problematica raportării sale la existență rămâne etern-valabilă în orice vreme, iar drama camilpetresciană poartă în ea suferințele cronice ale societății românești. Poate niciodată peripețiile acestei istorii n-au reverberat mai valabil și mai dureros ca acum, când idealștii sunt pe cale de dispariție, dacă n-au pierit cu totul, iar Sineștii stau bine înșurubați, de neclintit pe scaunele lor. Replici întregi îți taie respirația prin valabilitatea lor cronică, inalterabilă.

Efortul tenace, dărâmată de ziduri și de obtuzități al Floricăi Ichim – legatară, și prin această neînduplecată zbatere, a tezaurului cultural Camil Petrescu – a răzbit și de astă dată, forțând rezistențele opace și sfidând prejudecățile. A reușit reeditarea romanului *Un om între oameni*, în ciuda tuturor opreliștilor, la Editura Minerva, cu o prefață edificatoare semnată de Irina Petraș, și a retipărit ea însăși *Jocul ielelor*, la Fundația Culturală „Camil Petrescu” și revista *Teatrul azi* (supliment), cu sprijinul Teatrului Național din București, în seria *Dramaturgie românească* deschisă astfel, în de acum valoroasa și bogata colecție „Galeria Teatrului Românesc”. Volumul conține și distribuția recentei montări a Naționalului bucureștean de la Sala Atelier, care, în direcția de scenă a lui Claudiu Goga, relansează acum teatrul scriitorului, ceea ce concordă cu exigențele actuale ale caietelor de sală pe

plan mondial. Cuvântul inaugural al lui Ion Caramitru, care a deschis cu eleganță sărbătorirea, ne lasă de altfel să sperăm că inițiativa montării pieselor lui Camil Petrescu poate să devină o constantă a politicii repertoriale a primei noastre scene, cu atât mai mult, cu cât scrisul său își dovedește cu prisosință valabilitatea incisivă în spectacol, actualitatea provocatoare. Reeditarea izbutește, într-un context de mondializare amorfă și întâmplătoare, un deziderat major – acela de a se înscrie în efortul afirmării noastre identitare, acela al recuperării acumulărilor specifice, al (re)configurării culturale conștiente. Călăuzindu-ne pe itinerarul spiritual al protagonistului, spectacolul de la Național ne restituie nouă înșine și în alt mod, pe calea revelării unui examen de conștiință personal, care ne fortifică și ne impulsionează cel puțin în această rememorare a ființei noastre adevărate. Pe de altă parte, inaugurează o nouă vârstă civică, aceea a unor necesare reevaluări morale, politice, sociale, personale și, poate, a redescoperirii nuanțelor, azeziunilor și distanțărilor autenticei democrații. Dar, mai cu seamă, revelează urgența unei strategii coerente, lucide și perseverente a restituirii rezervelor moștenirii culturale, funcție necesară, de uimitoare resurse vitale, în absența cărora ne pierdem substanța și rosturile intrinseci, ne dizolvăm în oportuniste și mimetisme.

Cât de proaspăt și actual răsună textul lui Camil Petrescu în spectacolul de la Atelier! Poate doar pronumele „dumneata“, mai puțin frecvent azi între colegi, parfumează ușor istoric unele scene, în rest, faptele, procedurile, eroii, atmosfera, dar mai ales problematica plasează în miezul unei existențe fierbinți, ființa umană, descoperind hățișul determinărilor oculte, fatale, inflexibile care-i marchează destinul. Decelează progresiv, cu fervoare specific camilpetresciană, acea pânză de păianjen care ne cuprinde toate aspirațiile spre absolut, corupându-le puritatea, sufocându-le, înfrângându-le setea, lăsându-ne gustul leșios al compromisului. Dramă a aspirației certitudinii integrale, *Jocul ielelor* este, în același timp, o fiziologie dialectică a compromisului în toate accepțiunile sale, de la sensul de necesară cădere la înțelegere pentru conviețuire, până la acela grav, extrem, al târgului dubios, al abdicării de la adevăr și morală sau chiar al sfidării lor deșănțate. Discursul are o excepțională densitate ideatică, înfierbântată de un patos participativ definitoriu atât pentru dramaturgul-autor, cât și pentru spectatorul ce-și (re)descoperă sinele în eterna sa dramă cotidiană: percepere – în grade diverse de inaderență și neplăcere – a urgenței de a accepta relativizarea, de a renunța la cele mai adevărate și mai curate impulsuri și decizii morale, sub cenzura imperioasă a rațiunilor de tot soiul, care îl abat de la esența trăirii și de la puritatea acțiunii. Sub presiunea acestor inevitabile circumstanțe aleatorii, de neocolit, faptele se modifică transformându-se adesea în opusul lor, înglodându-se în contradictoriu și contrariedade, cu atât mai mult, cu cât ardoarea de a le impune în absolutul lor e mai mare.

Și, poate, niciodată mai mult decât acum, decât astăzi, imperativul examenului moral tranșant n-a fost mai necesar. E o sete în noi de a deveni mai adevărați, de a redescoperi forța normalității relațiilor, care se ciocnește la tot pasul de continuitatea neîntreruptă a consecințelor unei existențe, viciate de antecedente imunde, maculate de greșeli trecute și de greșeli prezente ce se perpetuează în lanț, generându-se și autogenerându-se la nesfârșit, ca o plagă, chiar când resortul lor adânc este buna intenție și nevoia de bună înțelegere.

Parcă, orice am face, încercarea de regăsire și de redresare morală e mereu amenințată, împovărată de mâlul adunat din vreme. Și veșnic noua zidire de sine sucombă din cauza șubrezeniei fundamentului și vicisitudinilor climatului general.

Granița între concesie și calcul, între prevedere și manipulare e adesea atât de subțire încât nu mai știm unde ne situăm chiar când voința este pozitivă, când căutăm calea dreaptă și adevărul.

Scriitorul se situează ostentativ echidistant, proiectând optica descalificatoare asupra tuturor personajelor sale și, cu atât mai intens, adesea, asupra protagonistului.

Scriindu-și piesa, în prima sa variantă, în 1916, cu obidă, într-o săptămână, în zilele următoare cunoscutei „bătăi cu flori” ce avusese loc tocmai după „gigantica măcinare de la Verdun”, scriitorul definește epoca imediat anterioară Celui Dintâi Război Mondial, ca o epocă de inconștiență, răsfăț deșănțat, inegalitate crâncenă. El extrage tonuri de ironie amară și de sarcasm agresiv, acordând spațiu larg teoriilor pacifiste ale agentului care-și citează superiorii privitor la imposibilitatea izbucnirii unui război sau a unei revoluții. După cum, vituperează aberantele articole din presă, pe aceeași temă, care zăpăcesc opinia publică, alimentând-o cu iluzii, în pragul dezastrelui. Nimic nu scapă nestigmatizat de spiritul necruțător al combatantului care a trăit pe front realitatea cruntă a războiului și din care a ieșit mutilat și marcat pe viață.

Piesă de ferveare dialectică, concepută cu riguroase simetrii și contraste, *Jocul ielelor* pune în ecuație dramatică însăși factura cea mai profund specifică autorului, contrariat și rănit în toate aspirațiile sale.

Poate de aceea și poate datorită prea strânsei asemănări cu eroul său, în 1920, Camil Petrescu însuși n-a fost dispus la concesi și a preferat să retragă piesa de la Compania Bulandra tocmai înaintea premierei. Dintr-un orgoliu tineresc și dintr-o inconștiență juvenilă, n-a fost dispus să facă modificări. Inflexibil și recalcitrant la observații (aspect remediat cu ocazia montării piesei *Suflete tari*, în 1922), autorul a refuzat colaborarea (*dialogul!*) cu actorii. Dintr-un exces temperamental, dar, probabil, și din conștiința unei superiorități și noutăți a problematizării, care îl făceau să regrete suprimarea oricărei nuanțe dialectice, ținând de vitalitatea și subtilitatea demersului gândirii, de logica argumentării, de spectacolul ideii puse în acțiune, în ecuație dramatică.

Regizorul Claudiu Goga a suprimat importante porțiuni din text, precum secvențe din viața de redacție, ca acel ironic episod al Responsabilului Internațional a doua, în care vestitorul Revoluției Socialiste Mondiale și finanțatorul ziarului „Dreptatea socială” e de fapt un maniac inofensiv, fostul proprietar al Uzinelor Unite, Kiriac. De vreo două decenii deja, la data începerii acțiunii (în mai 1914), cu o precizie matematică, înaintea zilei de 18 a fiecărei luni, Kiriac dă buzna (urmărit mai mult sau mai puțin discret de Siguranță) să anunțe declanșarea Revoluției Mondiale și să finanțeze tipărirea Proclamației, prin care „proletariatul românesc, în același timp cu muncitorimea din lumea întreagă, va declanșa revoluția”. Ironia dramaturgului caricaturizează chipul acestui himeric rupt de realitatea istorică, pierdut în iluzie, pandantul detractat al protagonistului. După cum, dezvăluie precaritatea, puținătatea și slaba mobilizare a muncitorilor români, exploatați la sânge, pradă ușoară prin înapoierea lor și lipsa unei conștiințe și a unei tradiții sindicale, ca și ambiguitatea aliaților lor intelectuali, șovăielnici și versatili, care nu se dau în lături să plătească chenzinele din banii acestui nefericit.

Deopotrivă, regizorul elimină din sfera interesului montării secvențele destinate a reflecta mizeria muncitorilor tipografi, episodul sinuciderii familiei muritoare de foame a pianistului Lipovici, intervenția Roxanei, verișoara Mariei Sinești, și majoritatea secvențelor de reflectare și demascare a inegalităților sociale, între care, intervențiile lui Mitică Dașcu, șeful sindicatului tipografilor. Aceasta, poate, nu atât

Dorin ANDONE, Eduard DUMITRU și Vlad IVANOV

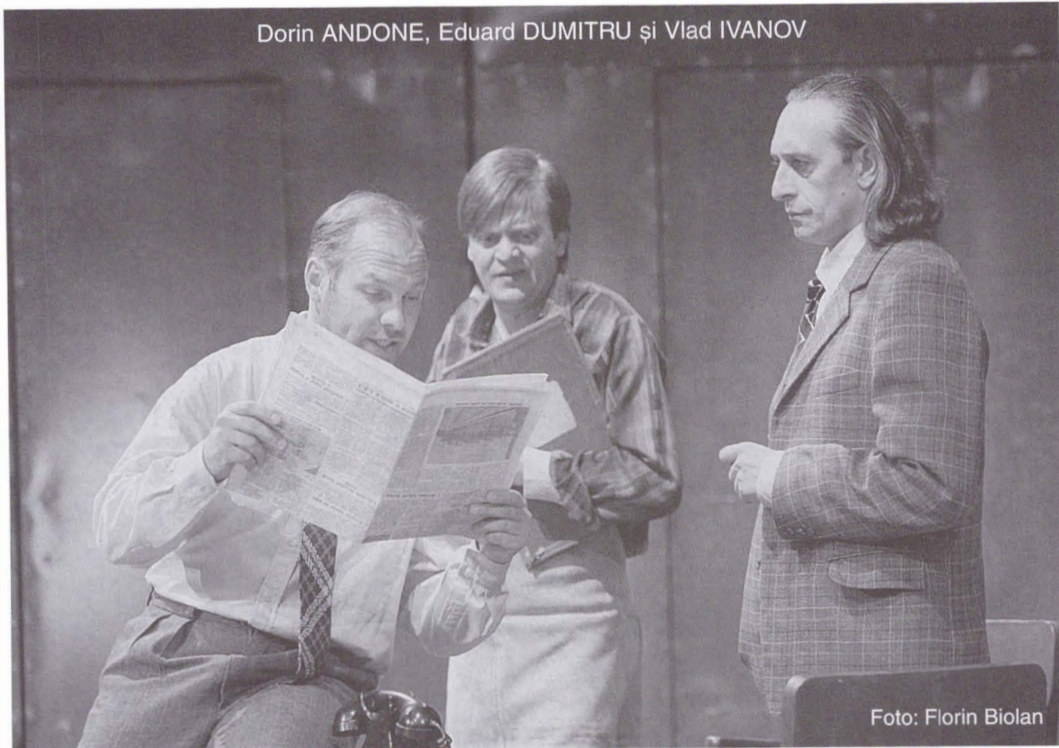


Foto: Florin Biolan

din pricina devalorizării temelor sociale în dramaturgia realismului socialist (ar fi foarte interesantă compararea variantelor de-a lungul modificărilor de texte, dar ele s-au pierdut), cât datorită efortului de a simplifica scenariul prea stufos, de factură romanescă, scurtându-l până la dimensiunile unui text dramatic reprezentabil în intervalul a două–trei ore, capabil să mențină treaz și intens interesul spectatorului. În fond, dramaturgul păstrează o distanță critică în raport cu eroii și tematica, cu excepția protagonistului, identificându-și patosul demonstrativ cu destinul acestuia. E foarte posibil, de altfel, ca aceste „secvențe obiective“ să fie de dată mai recentă în istoria genezei stratificate, în multe variante, a textului.

Decorul lui Ștefan Caragiu cuprinde în stilizarea sa esențializată, de țarc plumburiu metalizat, capacitatea de a semnifica prizonieratul în destin și de a se transforma, sub regimul luminii, putând să dobândească, cu puține modificări ale elementelor de mobilier, aspectul diverselor spații ale piesei: neutralitatea redacției accesibile exteriorului, apăsarea penitenciarului de detenție grea, intimitatea budoarului feminin, colțul tensionat de insomnie și gânduri al biroului lui Sinești etc. – toate spațiile acestei piese care reunește cu stringență dramatică un univers de anvergură epică.

Panoplia de scrimă „cu măști și florete și mănuși“ ocupă locul central în semicercul de uși batante, în care se desfășoară existența eroului, mic altar al închinării sale filiale, semn al caracterului său bătaios, dar și al eredității sale simbolice care va funcționa ca un morb letal, când mecanismul interior se va declanșa aberant. Întregul sistem de devoțiune filială, construit pe idealizarea postumă a Tatălui, va deveni arma (auto)distrugătoare a Fiului, cu atât mai nocivă cu cât i se dezvăluie doar turpitudini. Pilonul central al cavalerului „*sans peur et sans reproche*“ se

Irina MOVILĂ și Mircea RUSU



Foto: Augustin Bucur

dărămă dramatic, antrenând întreaga rațiune a unei existențe din care au fost smulse, pe rând, pietrele de temelie.

Ceea ce îl interesează pe regizor, în montarea dramei acestui anti-*Hamlet* mânat necruțător spre îndoială, nu este proiectarea acțiunii la începutul secolului, cu sărbători câmpenești de 1 Mai și lansarea cotidianelor franceze, consemnate de text, cu placarde și lozinci („*Proletari din toate țările, uniți-vă!*” sau „*Fapte, nu vorbe!*”), ci maxima actualitate, a textului.

De aceea, fervoarea, ritmul, dinamismul rostirii e tot atât de important pentru spectacol, ca și patosul analitic al scenelor și minuțioasa asumare a rolurilor. Regizorul urmează inspirat, fără emfază, aproape insesizabil, balansul între iluzia realului și forța semnificativă, cu grad înalt de simbolizare, a destinului. Portretul caracterial, social, ideologic, psihologic, moral, schițat rapid nervos în didascalii, e întruchipat scenic vioi, precis, în acțiune. La capătul celălalt, figurare a fantasmelor protagonistului, breșă semnificativă a invaziei obsesiilor și predestinării, în momentele decisive, în realul cotidian, aparițiile fantomatice ale lui *Grigore Ruscanu* (Mircea Anca), apariții care îl vor călăuzi fără greș, spre moarte, declanșându-i mecanismul suicidar.

Atmosfera redacției, cu agitația și disfuncțiile ei, se configurează rapid, prin prezența precipitată a lui *Penciulescu*, secretarul de redacție veșnic aferat, *raisonneur* blazat și cam versatil, interpretat de Vlad Ivanov, prin bonomia sobră, dar cuceritoare a lui *Praida*, în versiunea lui Dorin Andone, inginer cu mușchi de oțel, trecut aventuros, vederi democratice și bun simț adaptabil, prin elanurile cam pripite ale debutantului *Vasilu* (alternativ, Dan Tudor și Andrei Duban), și ale lui *Toma*, junele ucenic (Eduard Dumitru), prin *Sache Dumitrescu*, șeful sindicatului tipografilor (Daniel Badea). Mai ales *Praida* e cel încredințat, dată fiind firea sa

Ilinca GOIA și Mircea RUSU

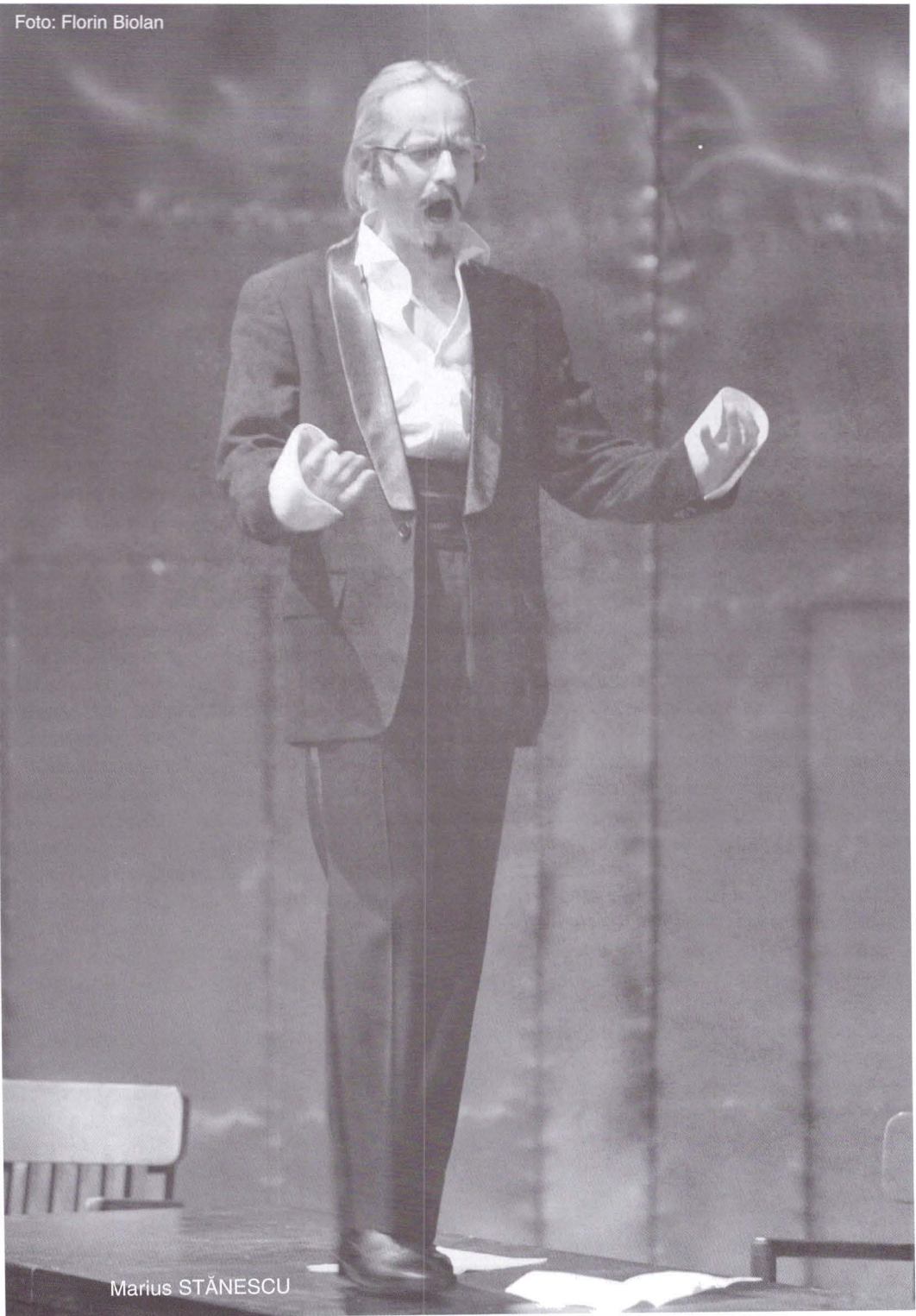


Foto: Augustin Bucur

echilibrată și aspectul athletic, să-l susțină pe Gelu Ruscanu în confruntările sale decisive cu adversarii politici, sollicitanții inoportuni (între care mătușa *Irena*, sora tatălui, care l-a crescut, fostul ministru conservator *Nacianu*, primul-procuror și, mai cu seamă, *Șerban Sinești* și *Maria Sinești*). La întvederea cu *Petre Boruga*, în închisoare, *Gelu Ruscanu* îl secondează pentru a-l vedea pe eroul care își distrusese, spre binele colectiv, viața și cariera, acela căruia îi luase apărarea în ofensive campanii de presă. În interpretarea lui Ioan Andrei Ionescu (alternativă cu aceea a lui Marcelo Cobzariu), masivul luptător chinuit în închisoare are prea puțin figura unui intelectual militant și mai degrabă pe a unui tipic combatant proletar, cu conștiința luminată și voință de fier.

Remarcabilă este interpretarea Ilincăi Tomoroveanu în rolul mătușii Irina Romescu, aceea care l-a crescut pe Gelu Ruscanu, ca o mamă, cu tot devotamentul. Departate de a merge pe linia unui pitoresc al vârstei, agilă și proaspătă, cu o ținută tânără și zveltă, actrița, care, în cariera ei, s-a distins în roluri camilpetresciene, unele chiar din *Jocul ielelor* – a interpretat-o Maria Sinești, dar și pe Tita din *Bălcescu* și Lucille Desmoulins din *Danton* – urmează linia lucidității și fermității personajului, subliniindu-i acea forță de caracter, care o delimitează de slăbiciunile fratelui dispărut, dar și de excesele nepotului monoideist, călăuzind-o, neabătut și fără multă vorbă, să-și facă datoria. Consistența eroinei este remarcabilă, ca și redevabilul său bun-simț, delicatețea și acuratețea ei, lipsită de afectare, dar și de concesi. Înțelege să-și respecte cuvântul dat, cu orice preț, și să-și păstreze demnitatea, dar și recunoștința, la adăpost de conjuncturi și compromisuri. Îl dezaprobă pe Gelu Ruscanu în războiul său distrugător, considerându-l vinovat de ingratitude, abuz, lipsă de cavalierism, ticăloșie. Dar tot îl menajează – ascunzându-i că

Foto: Florin Biolan



Marius STĂNESCU

tatăl său s-a sinucis – chiar și în cel mai grav moment de confruntare cu acesta, când el o refuză neașteptat și nesăbuit, decis să publice scrisoarea acuzatoare.

O creație izbutită realizează Bogdan Mușatescu în *Nacianu*, deputatul conservator venit în redacție să pună mâna pe documentul care i-ar prilejui o strălucită interpelare din partea opoziției, care ar duce la căderea guvernului. Masiv, lunecos, umblat în lume și antrenat în aranjamente oculte, eroul său îl abordează familiar pe tânărul de 27 de ani, pe care l-a ținut pe genunchi, așteptându-se să-l convingă cu dezinvoltura și familiaritatea sa.

Un episod de neașteptate accente contemporane este acela în care *Primul Procuror* (interpretat de Eugen Cristea) intervine pe lângă incomodul director al „Dreptății sociale” să înceteze campania de presă referitoare la delapidările din Regia Monopolurilor, argumentând că vinovatul este un poet care va avea astfel de suferit. Campania va duce cu siguranță la sesizarea Parchetului, obligându-l astfel pe el însuși, primul procuror, să declanșeze ancheta. Scriitorul are gustul paradoxului demascator, care se desfășoară în cadrul întregii piese, în cele mai neașteptate conjuncturi, denunțând disfuncții sociale, politice, morale, obligând personajele să se dezvăluie, iar situațiile să fie profund semnificative și extrem de virulente. Paradoxul este folosit chiar de eroi, care urmăresc prin aceasta să-și domine adversarul, să-l constrângă să-și realizeze nimicnicia, să-l strivească sub povara vinovățiilor. Uluiitorul Sinești, unul dintre cei mai interesanți eroi ai dramaturgiei universale (ca și Gelu Ruscanu, de altfel), excepțional interpretat de Mircea Rusu, cu o reductibilă știință a dozării și a sugestiei otrăvite, este un asemenea spadasin iscusit, dotat cu cea mai primejdioasă dintre arme: versatilismul paradoxal, pe care îl mănăiește cu o abilitate imbatabilă. În disperata sa intervenție pe lângă Gelu Ruscanu, *Sinești* (Mircea Rusu), va reuși, simulând inocența, necunoașterea, neștiința, să-l conducă, prin întrebări tactice, să-și privească din unghiuri neașteptate, primejdioase, ingratitudea, culpabilitatea, lipsa de suflet, imoralitatea, ilegitimitatea atitudinii. Sub masca solicitării unor lămuriri, reductibilul avocat și politician îl atrage, în fapt, pe Gelu Ruscanu, într-un rechizitoriu care îl destabilizează, îl derutează și îl inculpă. Pentru ca, apoi, să-i răpească nu numai legitimitatea și justetea acțiunii, dar să îl condamne și să-l sancționeze moral și prin antecedentele infracționale ale tatălui. Și să-l suprime, inducându-i – categoric, intenționat, metodic – ideea sinuciderii.

Excelentă apariția Emiliei Popescu (de la Teatrul de Comedie) în *contre-emploi*: obscura artistă *Nora* de la varieteu. Talentata actriță s-a întrecut pe sine în a juca lipsa de talent și trivialitatea, și a izbutit deplin în ceea ce e mai străin farmecului și strălucirii ei. A creionat convingător penibilul eșec sentimental al lui Ruscanu, comparabil cu cel al lui Ladima, surprinzând cu vigoare promiscuitatea eroinei, iubirea ei pentru Titi – sinceră, stornică, perenă – crescută marital în solul degradat al aventurilor remunerate. Ca și treptata decădere și ratare, pe măsura pierderii avantajelor tinereții. Scăpările de memorie, care-l plasează pe impozantul avocat Grigore Ruscanu în masa anonimă a amanților rentabili, îl lovesc pe fiul său în ce are mai vulnerabil și mai sfânt, răpindu-i ultimele certitudini și dezvăluindu-i absurdul sinuciderii acestuia în ce are mai revelator, dar și mai compromițător ratat. Adânc rănit de aceste revelații, Gelu Ruscanu nu va înceta totuși să admire gestul autosuprimării, văzându-l în sublimul său de liber arbitru consimțit și orgolios.

Gelu Ruscanu își găsește în Marius Stănescu (de la Teatrul Odeon – singurul pe care am apucat să-l văd), un excelent interpret (din păcate, n-am reușit să văd și cealaltă distribuție, cu Liviu Lucaci). Marius Stănescu se apropie mult de portretul

protagonistului, așa cum îl fixează autorul în didascalii, „un bărbat de 27–28 de ani, de o frumusețe mai curând feminină, cu un soi de melancolie în privire chiar când face acte de energie“. Actorul actualizează întruchiparea prin detalii de vestimentație (costume: Liliana Cenean) și capilare, păstrând ceva și din statura și fragilitatea dramaturgului. Are o extraordinară tensiune interioară și o ardoare a trăirii dublată de tensiune și nervozitate, care îl fac profund credibil, interiorizat, niciodată demonstrativ sau emfatic. Aparițiile și bătăliile sale, în care inflexibilitatea însinguratului are nevoie de susținerea *tovarășilor*, pe care nu-i poate reprezenta pe deplin, după cum ei nu pot înțelege goana sa după absolut, îi dau o vulnerabilitate continuă. Care sporește tensiunea dramatică mult mai mult decât orice artificiu al structurii, precum acel paralelism cu cazul Lecaillaux de la Paris, când ziaristul care a publicat scrisori compromițătoare a fost ucis de doamna cu reputația lezată, soția ministrului de interne. Fervoarea atacului este mult mai aprinsă în solitudinea cabinetului și, în ciuda calităților de ziarist temerar, neînfricat, Gelu Ruscanu simte nevoia protecției colective. Solidarizarea sa cu cauza dreptății sociale are și acest paradoxal aspect al nevoii de comuniune a solitarului intratabil. Confruntările sale cu Maria Sinești și mai ales cu Saru Sinești sunt memorabile.

Sveltă, fragilă, mobilă, Irina Movilă (care joacă în alternativă cu Ilinca Goia) are ceva din feminitatea vegetală și enigmatică a eroinelor camilpetresciene. Și un accent ciudat al trăsăturilor feței (nasul?), care îi dă o anume binevenită îndărătnicie. Disperată și singură în cuprinsul unei vieți pe care nu și-a dorit-o și care a priponit-o în rețelele ei, fără puțință de scăpare, eroina e, cu certitudine, dominată din umbră de maleficul ei soț. Acesta are tot interesul s-o țină captivă pentru a evita scandalul dezvăluirii episodului Manitti, care îl implică într-adevăr ca autor de crimă și jaf. Favorizându-i infidelitățile și prefăcându-se (poate nu în totalitate) marcat de respingerea ei, de înstrăinarea conjugală, țese în jurul ei o plasă invizibilă, din care femeia n-are șanse de scăpare. Întreaga viață s-a străduit, strategic, să-i creeze o imagine de nevropată, capricioasă, pentru a avea o rezervă, aceea a dezechilibrului ei mental, în eventualitatea extremă a unei rupturi efective. Dar altfel, n-a făcut decât s-o lege de el, manipulând-o prin infidelitățile ei confortabile și să-și construiască imaginea de soț model, ultragiāt și respins în iubirea lui, de femeia dezaxată și depravată. În cei trei ani de la moartea bătrânei Manitti, urmându-și neabătut parcursul politic și social ascendent, Sinești n-a încetat să-și accentueze public calitățile inestimabile de soț.

Este remarcabilă scena confruntării dintre Șerban Sinești și soția lui, când o lasă cu rece luciditate, să-și încerce farmecele seducției, ba o conduce el însuși spre această promiscuă tentativă, arătându-se tulburat de intimitatea ei, evocând începuturile căsniciei lor, feciorelnica ei nesupunere.

Momentul acesta, când, demascând-o, o va pune în adevărata ei dimensiune pe mironosița asta (a cărei avere îl interesează tot atât de mult ca și tăcerea ei) merită tot preț! E un moment de zdrobitoare revanșă, care îl despăgubește pentru toate umilințele sale strategice și pe care, cu toate că l-a așteptat îndelung, nu contenește să-l conducă cum vrea. Mircea Rusu dovedește o subtilitate a expresiei și o forță a susținerii interioare care păstrează intensitatea paroxistică fără a o răsturna în șarjă. Își strivește adversara în termenii ei, lovind-o adânc în intimitate, demascându-i tertipurile stângace și divulgându-i substratul exhibiționist al „patimei“ sale când îi surprinsese (fără să o arate) adulterul. Femeia e vitriolată cu detalii senzuale, cu emoții viscerale dintre cele mai stânjenitoare, un fel de silnicie fizic compromițătoare. Pe Ruscanu îl va zdrobi cu altceva (nesuflându-i o vorbă despre

episoadele adultere), speculându-l perfid, cu asedii ținând de esența sa idealistă și de ifosele sale moraliste, de justițiar inflexibil al dreptății. Dar tot printr-o invazie în intimitatea lui cea mai prețioasă: conștiința morală. Nuanța de violare a intimității, în care sfera sexuală e terenul confruntării, cu atât mai gravă cu cât e vorba de contractul matrimonial, dispăre când e vorba de rival. El nu e invadat samavolnic în terenul interzis al erosului, ci înfrânt pe frontul trufaș al moralității absolute, hărțuit și sabotat progresiv, până la desființare. Îl demască pe Ruscanu în toată calicia și veleitarismul rolului său de cavaler al dreptății „sans peur” și mai ales, „sans reproche”. Îl ridiculizează dur, desfăcându-i meticolos, foaie cu foaie, dialectic, simulând neștiința, josnicia trădării, imoralitatea adulterului, ilegitimitatea demascării publice.

În întregul său, spectacolul Naționalului bucureștean este remarcabil, clasic și actual deopotrivă, provocator și de înaltă ținută.

Teatrul Național „I.L. Caragiale” – Jocul ielelor de Camil Petrescu. Regia: Claudiu Goga. Decorul: Ștefan Caragiu. Costumele: Liliana Cenean. Muzica: George Marcu. Cu: Marius Stănescu/Liviu Lucaci (*Gelu Ruscanu*), Mircea Rusu (*Șerban Saru-Sinești*), Dorin Andone (*Praida*), Vlad Ivanov (*Penciulescu*), Dan Tudor/Andrei Duban (*Vasiliu*), Ioan Andrei Ionescu/Marcelo Cobzariu (*Petre Boruga*), Daniel Badale (*Sache Dumitrescu*), Bogdan Mușatescu (*Nacianu*), Eugen Cristea (*Primul procurer*), Cornel Țigancu (*Gardianul*), Eduard Dumitru (*Toma*), Irina Movilă/Ilinca Goia (*Maria Sinești*), Ilinca Tomoroveanu (*Irena Romescu*), Rodica Ionescu (*Elena Boruga*), Emilia Popescu (*Nora*), Mircea Anca (*Grigore Ruscanu*), Aristița Diamandi (*Dora*), Ștefan Tase/Alexandru Dobre/Carla Adina Popescu/Ștefan Velichi (*Copiii*).

Nicolae PRELIPCEANU

Nu strigați la Camil Petrescu, tovarăși!

La interval de patruzeci de ani, după spectacolul din 1965, de la Teatrul Mic, Naționalul bucureștean reia **Jocul ielelor** de Camil Petrescu. Teatrul de idei nu mai este, însă, în măsură să entuziasmeze astăzi, când cu totul altele sunt motoarele care împing societatea românească. Înainte sau încotro o împing. *Jocul ielelor* este, așadar, o piesă dificilă pentru zilele noastre, iar regizorul Claudiu Goga avea de rezolvat tocmai această ecuație, în care intră, pe de o parte, un teatru de caractere puternice – în fond, *Gelu Ruscanu* este un „suflet tare” – și dezinteresul general pentru o asemenea problematică. Trebuia, așadar, ca spectacolul să traseze o cale de înțelegere pentru publicul de azi a unei piese dintr-un repertoriu de altădată, cu puternice trăsături ale unei alte lumi.

Claudiu Goga a ales să pună în scenă, de fapt, două spectacole într-unul singur, alcătuint, pentru rolurile Gelu Ruscanu și Maria Sinești, dar și pentru două altele, secundare, *Vasiliu* și *Petre Boruga*, distribuții alternative. Premiera dintâi care s-a prezentat a fost aceea cu Marius Stănescu și Irina Movilă, doi actori cunoscuți, el proaspăt laureat al mult contestatei Gale UNITER de anul acesta, ea, protagonistă în destule spectacole ale Naționalului pentru a-și fi format un public