



Spectacolul lui Laurian Oniga, făcut la Teatrul Dramatic din Constanța, e șocant și vindicativ. Are percutanță vizuală și forță agitatorică, amalgamînd procedee diverse, inclusiv brechtiene, cărora nu le subestimează forța de penetrare, chiar și atunci cînd le pune în discuție condiția estetică printr-o distanțare parodică, post-modernistă. E „întrîncenat” – și are, desigur, destule motive să fie astfel; e „orgolios” – în sensul cel mai bun al cuvîntului, căci își asumă efectiv riscurile unei viziuni novatoare, denunțînd **manipularea**, printr-o ingenioasă „jucare” a indicațiilor de regie; e, în fine, ușor „traumatizant”, așa cum probabil chiar și-a dorit să fie. Dar nu cred că și-a dorit să fie reducionista ca semnificații, așa cum, de fapt, sfîrșește prin a fi. Căci a vedea în rinocerii din piesa lui Ionescu doar ȘS-iști sau doar comuniști-ceaușiști e cam puțin, chiar față de „actualitatea” piesei, la care ne-am referit. Vizualizarea rinocerilor – astfel concepută – subminează ambiguitatea funciară a textului și afectează însuși mecanismul parabolei pe care acesta e edificat.

Pe de altă parte, discutabilă rămîne și ideea aducerii în scenă a unor personaje dinainte condamnate, dinainte încarcerate, indiferent de eventuala lor împotrivire. E aici o îndrăzneală remarcabilă (personajele ne vor fi înfățișate de la început în haine de pușcăriaș), pe care nu putem să n-o apreciem în intențiile ei (rezonînd în tot Estul european!), dar pe care nu putem să n-o amendăm, cită vreme duce, ca realizare, tocmai la anihilarea procesualității amintite, a rinocerizării treptate – dar atotcuprinzătoare! – pe care ne-o divulgă piesa. Începînd într-un fel cu sfîrșitul, totul devine inutil. Numai că sarcasmul unei asemenea viziuni – profund ionescian, la urma urmei! – contrazice totuși licărul de speranță venind dintr-o necondiționată împotrivire la dictatură, la totalitarism, a **acestei** piese. Coșmarul devine absorbant, iar împotrivirea, aproape insignifiantă. Nu pretînd că această „lectură” a spectacolului e singura posibilă, dar mi se pare singura coerentă, în ordinea lucrurilor ce ni se propun.

Dar, fie și-așa, spectacolul „regizorului” (ne ținem doar la cel de la premieră) avea nevoie de un la fel de percutant spectacol „al actorilor”, care să susțină temerara viziune scenică. Din păcate însă stilul de joc al acestora a fost destul de tradiționalist – în afara momentelor strict regizoral

construite –, ba încă presărat și cu destule carențe „tradiționale” (voci urite, gîjiite, emisii neglijente, poluate stradal), fără a avea vreo specială justificare artistică. Trupa însăși ne-a apărut, astfel, într-o formă profesională deteriorată, pe care ne facem datoria de a o semna. Are în componența ei destule talente, destule individualități puternice, care să nu fie mulțumite de ceea ce ne-au oferit. Căci nici pe Vasile Cojocaru (Béranger), nici pe Diana Cheregi (Doamna Boeuf) sau pe Lucian Iancu (Domnul Papillon) nu i-am regăsit la adevărata lor valoare. Poate doar Eugen Mazilu (Dudard) s-a „salvat” prin scena rinocerizării personajului său, proces pe care nu l-am putut descifra în majoritatea celorlalte interpretări.

Costumele de „rinoceri” ale Ginei Tărășescu-Jianu și măștile, consonante viziunii regizorale, sporesc terifiția coșmarului, alimentată și de decorurile „chinuite”. de un gri murdar, semnate de Sică Rusescu. Cu precizarea că ele puteau fi ale oricărui coșmar, nu neapărat ale celui din piesă și din spectacol.

N-aș trece totuși Rinocerii de la Constanța printre spectacolele nereprezentative sau neimportante pentru Laurian Oniga. Dimpotrivă. Teatrul își are ciudățeniile lui și nu puține spectacole pot să-ți rămînă în minte prin cutezanța gîndului care le-a generat.

VICTOR PARHON

CERCUL VICIOS

PĂRINȚII TERIBILI de Jean Cocteau.
Traducere de N. Carandino ● **TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI** ●
Data premierei: 11 martie 1993 ●
Regia: Andreea Vulpe ● **Decor: Constantin Russu** ● **Costume: Mona Massaci** ● **Distribuția: Carmen Stănescu (Yvonne), Adela Mărculescu (Léonie), Tatiana Constantin (Madeleine), Damian Crîșmaru (Georges), Mircea Anca (Michel).**

Spectatorii se amuză și aplaudă. Cronicarul analizează și compară, pentru a stabili în ce măsură fronda de ieri își mai păstrează calitatea contestatară azi, cînd atrage tocmai prin... desuetudine. Farmec

potențat în reprezentație printr-o împingere înapoi, la început de secol. Ceea ce nu diminuează cu nimic vitalitatea temei, pe cît de comună în viața curentă, pe atît de spectaculos înfățișată pe scenă. În fond, în capacitatea de a conferi banalității substanță artistică și constă talentul lui Jean Cocteau, personalitate singulară a vieții culturale franceze. Taxat el însuși drept „copil teribil” (în raport direct cu romanul său „Copiii teribili”, dedicat nerealizării idealurilor sensibile ale tinereții anihilate de realitățile ostile), va naviga printre curenți și tendințe, fiind simbolist, futurist, supra-realist și, inevitabil, clasicist, excelînd în inteligente tentative de a capta interesul publicului pentru un divertisment elevat - ba lete satirice, drame psihoparodice cu temă mitologică, farse cu tentă expresionistă.

Grila ironică a viziunii regizorale adoptate de Andreea Vulpe actualizează un precept al autorului: „un mod de a ochi și a



Scenă din **Părinții teribili**

foto: Armand Rosenthal



trage repede și la țintă" - ținta succesului, desigur. Desenul pantomimei scenice (în condițiile în care scenografia lui Constantin Russu „eludează” grija dramaturgului pentru decorul realist al „ușilor care se trîntesc”) se află în consonanță cu preocuparea scriitorului – poet pentru efectul teatral. Se rețin câteva reușite flashurimetoră: în deschidere, baldachinul-budoar al unui spațiu închis, angoasant; în închidere, tabloul de interior al familiei ce tocmai se regroupează în relațiile sale promiscue. Un moment de tensiune aparte este realizat atunci când spotul unui reflector mută centrul de gravitate în sală, unul dintre personaje amintind că fiecare spectator își are universul său interior pe care-l consideră indestructibil, infailibil. O forțare pe care Teatrul își propune să o cucerească, să o îmbogățească spiritual. Chiar dacă nu reușește totdeauna!

„Sînt o minciună care spune totdeauna adevărul” - această butadă e valabilă pentru toți eroii lui Cocteau și chiar pentru scriitorul însuși, care, în această piesă, nu a ocolit lectura freudiană a propriei biografii. Stăpînind la perfecție și într-un mod neașteptat acel „calcul al spontaneității” ce reproduce modelul existențial al acestui autor de succes, Mircea Anca este revelația spectacolului în superficial-adolescentinul Michel. Dîndu-i replica, Tatiana Constantin evoluează dezinvolt în rolul midinetei Madeleine, simultan îndrăgostită pasional de fiu și filial de tată. Ca într-un capriciu al timpului regăsit, Damian Crișmaru îi conferă lui Georges trăsăturile unui „copil teribil” îmbătrînit în răsfață, cochetînd deopotrivă cu slăbiciunile și viciile proprii ca și cu ale celorlalți. De altminteri, hazul personajelor acestora rezidă în luciditatea lor. Ele nu numai că știu, dar și afirmă că sînt grotești, ridicole, absurde, rațiunea lor dramatică fiind tocmai aceea de a releva stupiditatea comportamentului cotidian îndeobște inexpressiv, care conjugă, într-un mediu derizoriu și o ambianță factice, iubiri pervertite în gelozii, sincerități maculate de ipocrizii, generozități eșuate în lamentabile egoisme. Cea care (în acest triunghi conjugai parodic dilatat la un patruleter) pierde alegînd în final calea sinuciderii - de altfel soluția unică - este Yvonne, căreia Carmen Stănescu îi dedică o compoziție nebuloasă ca mamă abuzivă, acaparantă, tiranică, dar și vulnerabilă, ce se complace în minciună. O minciună care se va regenera, proliferînd într-o altă formă de contrafacere, și după moartea ei. Omniprezentă - moartea, reprezentînd în opera lui Cocteau ceea ce este ignorat, necunoscutul, misterul, iar în cazul de față compromisul mai mult sau mai puțin... provocat. Compromis al cărui secret îl deține (și întreține!)

mătușa Léonie - Adela Mărculescu, jovială și simpatcă, rubicondă cu sclipiri diavolești în privire - cea care repetă mereu că luptă din răputeri să instaleze „ordinea” în „hărăbaia” devastată de himere, dar care se dovedește a fi chiar elementul perturbator, generator de „haos”.

Poate că dacă - la fel ca în montarea anterioară de la Naționalul bucureștean (adusă în contemporaneitate doar prin costume, nu și printr-o conectare la tumultul anului 1968) - nu s-ar fi estompat din nou „imoralul ingredient” incestuos (care nu întîmplător a provocat scandal la premiera pariziană din 1938, în prag de conflagrație mondială) s-ar fi putut dezvolta,

schită în filigran, originea unor deviații existențiale, specifice atît generației tinere actuale, tarată la propriu și la figurat de impotență, cît și generației adulte, marcată de o ireversibilă inapetență pentru normalitate. Așa, însă, spectacolul închide cercul vicios al destinului unui text care își propusese inițial să propulseze stilul vodevilului la altitudinea tragediei (a se vedea autoironica citare a lui Labiche și a lui Musset cu al său Lorenzaccio!) dar care servește încă o dată în tentativa perpetuă de re-creare a mitului teatrului boulevardier.

IRINA COROIU

LA EXTREMITATE

EDEN de Paula Bouffieux • TEATRUL ODEON • Data premierei: 18 aprilie 1993 • Regia, decorul și costumele: Paula Bouffieux • Cu: Camelia Maxim, Dragoș Păslaru, Marcel Iureș.

S-ar zice că Teatrul Odeon și-a propus să obțină în anul 1993 titlul de „teatru al extremelor”. E drept, gîndindu-ne un pic, ajungem la concluzia că acesta e un obiectiv al său mai vechi, datînd cel puțin din stagiunea trecută, cînd aici se jucau concomitent ...**au pus cătușe florilor...** și **Cosma**. Oricum, pentru anul în curs are solide șanse să-și atingă țelul, căci, iată, după **Richard III**, „cade la extremitate” cu recentul **Eden**. Spectacolul, montat la sala Pod, e o creație „de autor”, după cum se poate observa și din caseta tehnică; te prinde mirarea că Paula Bouffieux nu s-a gîndit să și joace, eventual ambele roluri. De fapt, în comparație cu **Cosma**, opera tinerei belgience este aproape o capodoperă: un exercițiu scenic cam de nivelul anului I Regie teatru de la ATF – curățel, frumușel și plin de clișee. El și Ea (Dragoș Păslaru și Camelia Maxim, cu Marcel Iureș în rezervă, domnilor, că noi, ospitalieri cum sîntem, oferim musafirilor tot ce avem mai bun) se întîlnesc, se iubesc, se căsătoresc, se îmburghezesc, se acresc și... se despărțesc, era să zic; totul – (panto) mimat-dansat (ba nu, se pronunță și vreo 15-20 de cuvinte; slavă Domnului, în românește...) pe o muzică de pian chiar bine cîntată (nu ni se spune de către cine). În simpatcic interviu publicat în foaia-program „Canava”, realizatoarea declară



Camelia Maxim și Dragoș Păslaru

că a avut în vedere „ceva între teatru-dans și coregrafie”. Intenția este vizibilă, într-adevăr: pînă la înfăptuire însă... Ceva între teatru-dans și coregrafie face și Pina Bausch, numai că ea a muncit mai bine de zece ani pînă să „iasă la public”; Paulei Bouffieux îi mai lipsesc vreo nouă. Dar, desigur, nu ea este vinovată pentru spectacolul de la Odeon.

ALICE GEORGESCU