



de forța energiilor spirituale, sunt tot atâtea nuclee semantice care pot fi întâlnite – în diverse chei, tonalități și proporții – nu doar în **Omorul în catedrală**, ci și în **Richard III** de la Teatrul Odeon din București sau în **Săptămâna luminată** de la Teatrul Național din Cluj-Napoca, pentru a numi doar trei dintre producțiile sale recente, cu valoare de referință. (E surprinzător cât de puțini critici cunosc proza fantastică a lui Mihai Măniuțiu, excelentul volum „Un zeu aproape muritor”, datând din 1982, fiind de natură să argumenteze, în registrul unui alt gen, profunzimea și amplitudinea investigațiilor sale, ca și consecvența lor, aproape obsesivă.)

Montare polifonică, saturată de semnificații, fiecare personaj sau grup de personaje având propria-i temă, **Omorul în catedrală** ajunge la o densitate poate prea mare a simbolurilor, acestea riscând să fie redundante și împovăraătoare pentru fluența spectacolului. Pe de altă parte, în mod straniu, regizorul pare să accepte acum cu ușurință recursul actorilor la mijloace deja uzitate și chiar la „poze actoricești”, distonând cu spectacolul ideilor și „miza” aflată în joc. Chiar și unele simboluri par puerile în raport cu anvergura demersului ideatic. E greu să încapă alături, în aceeași structură, ce s-a dorit ea însăși de „catedrală”, subtilitatea ispitirii cu propriul orgoliu și smulgerea inimii și sorbirea sângelui din cupe. Sunt însă și traiecte simbolice conduse cu o mână de maestru, transformarea ispititorilor în torționari și executanți ai crimei – pentru care găsesc o argumentare logică! – fiind unul dintre cele mai impresionante momente ale spectacolului, cu o valoare intens avertizatoare (Marius Bodochi, Dorin Andone, Ionel Mihăilescu, Radu Bînzaru, perfect sincronizați, sugerează chiar mistica crimei, nu tocmai străină sau depărtată de zilele noastre). Există apoi o adevărată voluptate regizorală de a cultiva simplitatea imaginii plastice, deliberat și semnificativ ritmată cu eclatanțe somptuoase (scenografia, Doina Levintza), cum sunt aparițiile androginilor-ispititori (creați cu expresivă mobilitate și fină maliție de Ionel Mihăilescu și Dorin Andone) ori însemnele lumești ale demnității arhiepiscopului de Canterbury, Thomas Becket. El parcurge calea de la ispitirile egolofante la ispitirile din el însuși, numai învingerea acestora din urmă permițându-i să acceadă la puritatea jertfei. E un traseu semnificativ, care ține și el de „miza” spectacolului, traseu pe care Marcel Iureș îl face să transpară cu

limpezime, în ciuda amintitelor „poze”. Căci ele se tocesc parcă în intensitatea cu care este trăită o înțelegere superioară a lumii, aceasta ajungând să fie definitorie în transfigurarea scenică a rolului. Îl secondează, ca Mare Ispititor, Radu Amzulescu, dând personajului său mefistofelic luciri de oțel și mișcări de felină ce-și adulmecă prada, dar și convulsionări puerile, dacă nu factice. Există – așa cum de altfel s-a observat – un triunghi al semnificațiilor și energiilor puse în joc, împlinit regizoral prin crearea rolului Mutei, foarte ofertant ca partitură actoricească. El e compus cu minuție și tenacitate de Oana Ștefănescu, până în preajma performanței artistice. Pietricelele care compun mozaicul sunt totuși prea de mult știute, ca și sistemul dispunerii lor, ceea ce, de altfel, nu împiedică imaginea rezultată să aibă siguranță și forță, lipsind-o doar de acea spontaneitate care e dincolo de tehnică. Monologul final, când Binele își recapătă glasul, ca dovadă că sacrificiul lui Becket n-a fost zadarnic, iar jertfa sa, acceptată de divinitate, începe să se răsfrângă benefic asupra colectivității, îi prilejuiește actriței o fulgurantă depășire a tiparelor tehnicii, concludentă pentru forța sa dramatică.

A vorbi, astăzi, la noi, în hurducăiala tranziției cuponarde și înaintea campaniei electorale, deci **hic et nunc**, despre păcatul orgoliului și nenumăratele ispitiri ale diavolului, despre asumarea responsabilității față de tine însuși și față de ceilalți, despre necesitatea purificării morale prin sacrificiu și jertfă de sine înseamnă, între atâtea altele, a alege calea deloc comodă a teatrului cu miză, implicat în problemele fundamentale ale colectivității.

VICTOR PARHON

P.S. E posibil ca reprezentația văzută la Grădina Icoanei să difere destul de mult de cea de la premiera clujeană. Sunt tentat să cred că actorii au îngroșat unele lucruri, ținând să fie **mai convingători** sau poate mai **explicți** în transmiterea semnificațiilor fiecărei teme. Or, tocmai această explicitare mi se pare străină de stilul regizorului Mihai Măniuțiu, care n-a făcut niciodată concesii de dragul de a fi înțeles de toată lumea. De ce le-ar fi făcut tocmai acum? Însăși înțelegerea **mizei** spectacolului său nu era chiar la îndemână oricui. Și nici ușor de acceptat de către oricine.

Desigur, s-ar putea să mă înșel. Dar puține alte spectacole, prezentate în turneu la București, mi-au trezit dorința de a le revedea. Ia ele acasă.

UN ÎNCEPUT DE SURDINĂ

În suita programului regizoral personal, Dragoș Galgoțiu a semnat aproape simultan două premiere, în racord cu alte două spectacole ale lui focalizate pe teme similare.

Pentru admiratorii manierei sale, catalogate drept „teatru de comentariu” sau „teatru interactiv”, de solicitare a participării intelectuale a publicului, este îngrijorător faptul că acela ce s-a lansat cu o formulă de spectacol fulminantă (**Neînțelegerea** de Albert Camus, la Sibiu) pare că a început să pună surdina „teribilismului” ce nășteea cândva acerbe controverse. Fiind, de fapt, rezultatul unui formidabil travaliu de exegeză iconoclastă. Foarte valoros.

Demonetizarea „dezvăluirii”

LULU de Frank Wedekind.
Traducerea: Anca Neculce ●
TEATRUL ODEON ● Data reprezentăției: 26 noiembrie 1995
● Regia: Dragoș Galgoțiu ●
Scenografia: Vittorio Holtier ● Distribuția: Camelia Maxim (Lulu), Constantin Cojocaru (Schigolch), Anca Neculce (Contesa von Geschwitz), Șerban Ionescu (Schön, Domnul Hunidei), Mircea Constantinescu (Schwarz, Hugenberg, Kungu Poti), Laurențiu Lazăr (Doctor Goll, Escherich, Rodrigo, Doctor Hilti), Marius Stănescu (Alwa), Dan Bădărău (Jack), Mihaela Mihăescu („Înger”), Ioana Abur („Înger”).

★★

Wedekind nu avea cum lipsi din panoplia unui regizor care se declară fascinat de subiectul „amor” și-și caută în literatură parteneri de aventură, texte ezoterice pe care să le comenteze scenic.

La vremea ei mostră de revoltă intelectuală, biologia **Lulu** (1895 – **Spiritul pământului**; 1902 – **Cutia Pandorei**) șochează mai puțin astăzi, când gestul frondei s-a demonetizat până și sub aspect erotic. Nevrând să forțeze o translație modernă a acestei alegorii mistice, Dragoș Galgoțiu s-a rezumat la configurarea motivului erosului obsesiv – forță elementară irezistibilă, sfidând convenționalismul moralei fals puritane. Scriitorul (actor și



Camelia Maxim și Mircea Constantinescu în Lulu de Frank Wedekind la Odeon (regia: Dragoș Galgoțiu)

autor, regizor și șansonetist, gazetar și impresar etc.) a dus el însuși o existență agitată, familiarizându-se cu lumea interlopă a escrocilor, cocotelor, saltimbancilor, criminalilor. Eseul „Meditații despre circ” indică o posibilă cheie de pătrundere în universul său, în care pulsează latent subconștientul instinctual. Ținând seama, desigur, și de afirmația prin care-și prefațează aceste piese: „Pun ceea ce este urît și josnic în slujba unei idei artistice și a unei misiuni etice”. Pentru că Wedekind credea în eficiența Teatrului ca instituție, ca instanță morală.

Cu sprijinul vechiului său colaborator Vittorio Holtier și reluând elemente constante în viziunile sale scenice, Dragoș Galgoțiu mobilează spațiul de joc pe diagonală, creând deopotrivă un pandemoniu și o ambianță cotidiană, dintru început impresionând structura unei uriașe, simbolice cuști. Pentru eroină o cușcă fiind și circul unde e tratată ca un animal inert; și mariajul care, aparent, îi asigură spectaculoasa emancipare; și teatrul în care revine ca dansatoare, visând la o piesă despre ea însăși; și iubirea care-i aduce doar umiliri; și închisoarea unde e deținută pentru crimele indirect săvârșite; și ipotetica instanță a Judecării de Apoi, care o condamnă fără drept de apel, ea urmând să-și găsească moartea „închisă” definitiv în condiția de târfă.

În egală măsură ființă fragilă și puternică, Lulu, în interpretarea intens senzuală a Cameliei Maxim, se încarcă de întreg polimorfismul eroinei, taxată drept „atrăgătoare plantă carnivoră”, voluptuoasă și candidă preoteasă a viciului, al cărei corp e înnobilit de Dans. Elevația devine posibilă, ea figurând atât genericul șarpe al ispitei, cât și o mefistofelică Pandoră – simbol al eternului feminin, al seducției magice, alegorică întrupare a darurilor contradictorii ale firii umane, aflată într-o stare de halucinantă exaltare.

Paradoxal, performanța actriței de a depăși elegant capcanele obscenului marchează, în economia reprezentației, esențialul dezechilibrului, căci s-a contat mult prea mult pe „dez-văluirea” la propriu, neglijându-se articularea perfectă a mecanismului infernal de reificare malefică a protagonistei-marionete. Spiritul ludic nu animă la unison întreaga distribuție, nu se menține constantă tensiunea tragicomică a acestui **grand guignol** existențial. Pentru echivocul său rol de dresor absolut și tată virtual, Constantin Cojocaru este prea palid. Ca și Marius Stănescu – stinger în pielea „dramaturgului”, partitură ce presupunea o participare mult mai intensă, eventual și un reflex auctorial. Anca Neculce are intervenții notabile, dar nu izbutește să reprezinte punctul de sprijin pe care personajul Contesei îl presupune în demonstrație, la un moment dat. În schimb, eroului de legendă modernă Jack (Spintecătorul) Dan Bădărău îi conferă o imperială ținută care impune, chiar dacă aportul personajului rămâne obscur. Asumându-și riscul de a se repeta, Șerban Ionescu revine la un alt „demon meschin”, nuanțând ridicolul acestui faustic Pygmalion de doi bani. Deși nu sunt în avantajul montării, pentru că sporesc confuzia care lăncezește ritmul, dublelor-triplelor distribuirii li se face față: cu voluptate (Mircea Constantinescu), cu onestitate (Laurențiu Lazăr). În chip de „îngeri preafericiți” ce preiau substanța nemuritoare, subliniind coexistența purității cu demonismul, Ioana Abur și Mihaela Mihăescu sunt suav patetice, cântând persiflant-izbăvitor.

Totuși, tonul ironic, sarcasmul care-l individualizează pe Galgoțiu dintotdeauna nu se manifestă la nivelul global al spectacolului, sufocat de o monotonă desuetudine. Inexplicabilă. ■

Insațietate sexuală la puterea a zecea

CERCUL de Arthur Schnitzler
TEATRUL MIC ● Data reprezentației: 25 octombrie 1995 ● Regia și colajul muzical: Dragoș Galgoțiu ● Scenografia: Carmen și Gheorghe Rasovszky ● Distribuția: Tatiana Iekel (Prostituata), Florin Piersic jr. (Soldatul), Anmari Călinescu (Fata-n casă), Dinu Manolache (Tânărul), Rodica Negrea (Doamna), Claudiu Istodor (Domnul), Ioana Abur (Grizeta), Șerban Ionescu (Poetul), Oana Ioachim (Actrița), Constantin Ghenescu (Contele).

„A-l gusta pe Schnitzler înseamnă a fi cultivat, iar a te simți atras de el atestă că ești în căutarea culturii”. Remarca aceasta a lui Gerhart Hauptmann explică perfect opțiunea lui Dragoș Galgoțiu. Fiindcă cel ce a fost pe cât de contestat, pe atât de aplaudat în epocă (1862–1931), este astăzi în mod unanim apreciat pentru modernitatea operei sale dramatice și în proză, care face punte între Dickens și Proust, Dostoievski și Kafka, Hugo și Breton, asimilându-l pe Ibsen și anticipându-l pe Ionesco. Și aceasta, datorită unei capacități sesizate de colegul său întru medicină psihiatrică, dr. Freud, care-i scria: „Ori de câte ori mă cufund în frumoasele dumneavoastră creații am de fiecare dată senzația că, îndărătul suprafeței lor poetice, găsesc supozițiile, interesele și concluziile la care eu am ajuns. În felul acesta am dobândit impresia că dumneavoastră cunoașteți prin intuiție – sau, mai degrabă, printr-o amănunțită autoobservare – ceea ce eu am descoperit la semenii mei prin știință”.

Scriș între 1896 și 1897, **Cercul** (Riegen) este un ciclu de zece dialoguri între bărbați și femei de diverse condiții sociale, înainte și după săvârșirea actului sexual – un subiect șocant, dar incitant. Piesa se joacă, într-un cadru restrâns, în 1903; e tipărită, dar interzisă; ajunge pe scenă pentru prima oară la Viena, în 1921 (șirul reprezentațiilor fiind întrerupt de o dare în judecată și reluat abia după jumătate de an), iar pe ecran în 1950 (constituind un film de referință în cariera lui Max Ophüls).

Dat fiind gradul actual de „emancipare”, montarea de la Teatrul Mic se orientează firesc către valoarea intrinsecă a textului care, departe de a

