

PĂRINȚII TERIBILI

de Jean Cocteau — TEATRUL NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE” *

În discursul de primire în Academia Franceză, în 1955, André Maurois se adresa lui Jean Cocteau: „Aveți dreptul să spuneți: eu nu mă iau după mode, am creat prea multe!” Astăzi, creatorul capricios al atitor „vogi” literare și artistice, „prințul frivol” al artelor, atât de liber în fața școlilor și convențiilor, atât de ispitit de ciudăteniile suprarealismului, este catalogat, în panorama critică a literaturii franceze contemporane, nu în rîndurile avangărzii pe care o proclama cu fervoare, ci în tiparele unei tradiții proprii spiritului francez, ale cărei rădăcini (în poezie) ating opera lui Charles d'Orléans.

Dacă, în ramificațiile operei teatrale a lui Cocteau, ramura recreării mitului antic (Mașina infernală), cea a poeziei tragicului cotidian (Vocea umană), a grotescului absurd (Mirii din Turnul Eiffel), sau partiturile dramatice de la baza creațiilor muzicale ale „grupului celor 6” pot suscita încă un real centru de interes, integrîndu-se cu proșpetime în căutările și formulele unui teatru experimental de azi, în schimb piesele psihologice cu implicații realiste au suferit cel mai crunt eroziunea feroce a timpului. După 30 de ani de la premieră, Părinții teribili ne fac să ridem. Ei și-au pierdut semnificațiile psihologice și încărcătura mediativ-filozofică, fiindul trimiterilor aluzive la realitatea unei epoci s-a îngustat pînă într-atîta încît la suprafața dramei rămîne doar trama unei intrigi banale, țesătura unor situații de boulevard. Celui căruia bulevardul și rețeta comercială îi repugnau, timpul i-a jucat o festă.

Azi, avangarda teatrului de idei este în cu totul altă parte. Fără îndoială că

„harabaua”, camera burgheză, înăbușitoare, peretii îmbicsiți între care se macină pînă la distrugere acei părinți „teribili” au însemnat la momentul respectiv un denunț al „dezordinii”. Cocteau înșiera, în stilul lui elegant și spumos, „dezordinea stabilă”, haosul valorilor compromise într-o lume crepusculară. Alături de el tipau în cor, în acele timpuri, și alții, „acei camarazi din strada Ulm și de la Sorbona” — cum îi denumeste Pierre de Boisdeffre —, încercînd cu seriozitate sau cu obrăznicie, grav sau în glumă, să impună în teatru sau în pictură, în muzică sau în balet, suflul unei arte noi, înnoitoare.

Cocteau ne arată cît de incapabili erau părinții să facă ordine. Ce dezordine cumplită răvășea morala și gesturile lor, cît de năclăite și de turburi le erau idealurile și aspirațiile... Copiii, la rîndul lor la fel de „teribili” în scara aprecierilor autorului, căutau să facă „ordine”, să-și construiască un spațiu de securitate morală, o rigoare etică... (Copiii „trști” au apărut mai tîrziu, după război.) Acest subtext grav reiese destul de anevoios printre rețelici. Aluziile se înlănțuie precare, metafora e fragilă; învinge doar cadrulul situațiilor, triumfă „simburele de vodevil”, aparența de comedie, dînd la o parte drama și eludînd complet mecanismul tragic. Căci pentru tînărul public din 1968, dezordinea „părinților teribili”, haosul pe care nu l-au putut învinge cei adulți și responsabili se exprimă cu adevărat tragic și limpede în decorul unei alte piese: tot o cameră înăbușitoare, murdară și în cumplită neorînduială; părinții, la fel, sînt „lunatici”, țicniți, tatăl (adevărată coincidență) — inventator ra-

* Regia și scenografia: Miron Niculescu. Distribuția: Tanți Cocea (Yvonne); Dina Cocea și Irina Răchiteanu-Șirlianu (Léonie); Geo Barton (Georges); Adela Mărculescu (Madeleine); George Paul Avram (Pierre).

tat, relațiile dintre ei, la fel de tulburi și paradoxale; dar, în Tango-ul lui Mrozek, aspirația spre ordine e cu adevărat răscolitoare, drama e profundă, căci prețul căutărilor îl plătesc cei tineri.

Fără îndoială că apropierile între teatrul lui Mrozek și cel al lui Cocteau sînt hazardate, dar undeva se pune în discuție aceeași problemă a raporturilor dintre generații: cu adevărat grav, generalizator, cu valoare de avertisment în Tango; oarecum frivol, aparent complicat, dar în fond vetust, după rețetă, în dansul Părinților teribili. Să fim totuși indulgenți: în 1938, „dezordinea” la care se referă atît de mult Cocteau n-a atins pragul dezastrelui care a urmat un an după aceea, chipul sinistru al lui Edek nu se profila limpede tuturor conștiințelor...

Scurtînd această digresiune, să ne întoarcem la spectacolul primei noastre scene — care cu obstinație repune pe afișe succesele teatrului de altădată. Nelăsîndu-se intimidat de prestigiul autorului, regizorul Miron Niculescu a intervenit cu îndrăzneală în text, operînd în două direcții: îndepărtarea unor stridente melodramatice, accente patetic-retorice (actul III); dislocarea aceluia strat tulbure,

cu aluviuni psiho-patologice, în cel mai ortodox spirit freudian, ce marchează raportul Yvonne-Pierre. Rezultatul a corespuns intențiilor: umbra relațiilor incestuoase a dispărut cu desăvîrșire, copiii sînt puri, luminoși; părinții — murdari, ridicoli: alianța tinereții, a Binelui, triumfă. Nimeni nu înțelege de ce mama se sinucide în final! Mă întreb însă — de ce în scenă reducem cu atîta ușurință coeficientul de particularitate al scriitorilor. De ce uneori Pirandello și Dürrenmatt se aseamănă cu Ibsen și Cehov, de ce, acum, Cocteau poate fi cu ușurință confundat cu Marcel Pagnol? Reducerea la același numitor a conflictelor subtil psihologice, desenarea raporturilor sociale cu aceeași peniță netă, fără pete de clar-obscur, ne lasă fără îndoială iluzia reprezentării acestor scriitori. Afirmăm că-l jucăm pe Cocteau. În ce măsură Cocteau e Cocteau, cînd el e alterat în însăși substanța sa stilistică?

Așadar, în perimetrul unor situații de vodevil, soldate neașteptat cu un „unhappy-end”, actorii au construit — cu rezultate inegale — cîteva portrete.

În prima prefață a Părinților teribili, autorul pretindea că dificultatea ce tre-

De la stînga la dreapta: Adela Mărculecu (Madelcine), Irina Răchiteanu-Șirianu (Léonie), George Paul Avram (Pierre), Tanți Cocea (Yvonne) și Geo Barton (Georges)



buie învinsă este obținerea stilului* (s.n.) fără căutarea unui limbaj anume și fără pierderea naturalului. Stil și eleganță, naturalețe au avut deopotrivă Irina Răchiteanu-Șirianu (Léonie) și Tanți Cocea (Yvonne). Portretul lui Léonie este elaborat de Irina Răchiteanu cu o delicatete demonică — trăsătură distinctivă a personajului. Calculul infailibil, previziunea reacțiilor celor din jur, pînă continuă a gesturilor, dirijarea sentimentelor — și totul învăluit în distincție și vagă oboșală, în înțelegere și generozitate. În rolul victimei, Tanți Cocea și-a ferit tot timpul eroina de primejdia melodramei, impunînd un joc discret în nuanțe de comedie și cu singulare contra-puncturi dramatice. Dificil prin conturul desuet al midinetei îndrăgostite — afectuos, de un tată; pasional, de fiul aceluiași —, rolul

Madeleinei a căpătat relief și farmec în jocul dezinvolt și suflu al Adelei Mărculescu. Partitura feminină a reprezentăției declanșează un real cîmp magnetic al interesului compozițional și acoperă evident cea masculină. Geo Barton în rolul lui Georges a speculat comicul situației (tată înșelat de propriu-i fiu), accentuînd situațiile de vodevil. George Paul Avram (Pierre) a interpretat corect, dar cu monotonie în registru, puritatea fiului „rătăcitor” a cărui „reîntoarcere acasă” e marcată definitiv de disperare. Replica finală a tinărului — „niciodată n-am să înțeleg” — n-a izbutit să capete dimensiunile dramatice largi, ce eventual ar fi deschis un alt orizont spectatorului, în momentul căderii cortinei.

Mira Iosif

„NICNIC”

de Anca Bursan și Gheorghe Panco

LA TEATRUL DE COMEDIE*

Situată pe un șantier de construcții, acțiunea piesei care stă la baza noii premiere a Teatrului de Comedie descoperă, cu vizibilă dispoziție lirică, în realitatea cotidiană, prezența unui optimism robust, năzuința de a mobila viața cu sentimente înalte, cu idealuri morale, sănătoase. Un climat al afecțiunii și al poeziei, al voioșiei tonice, e susținut printr-un dialog viu, cu umor, prin detalii ce denotă spirit de observație, inventivitate scenică. Dincolo de facilitatea și didacticismul unor replici livrești și aforisme banale, recunoaștem autorilor ușurința de a crea o ambianță de prospețime tonică, pe care spectatorii o acceptă cu satisfacție.

Tema îmbinării realismului cu fantezia, controversa dintre elanul romantic, generos chelțuit, și spiritul lucid, echilibrat; înfruntarea dintre efortul gratuit și inițiativa rațională vădesc intenția autorilor de a situa piesa pe o platformă de dezbateri, la nivelul unei problematici cu semnificații majore.

Angajată între cei doi eroi principali — Mărau și Nicnic —, controversa tinde să ducă la concluzia că în viață e nevoie și de un strop de nebulie, de „nicnici”, fără de care nu ar fi fost posibile realizările de seamă ale omenirii.

Simbol al generozității și al dăruirii de sine, al curajului fără limite, al visătorilor care se pot jertfi cu aceeași credință pentru o idee sublimă, dar și pentru una ridicolă. Nicnic, eroul piesei, degajează picioarele unui pod ca să nu-l ia apa, dinamitează o stîncă pentru a deschide un drum mai bun și fixează în virful muntelui un cirlig. Acțiuni derizorii, ridicole și inutile, pe bună dreptate demne de ironizat. Rostul acestui personaj pare să fi fost totuși acela de a pune în mișcare resorturile sufletești ale celorlalte personaje, de a-i face pe oameneii șantierului să înțeleagă mai cuprinzător realitatea, să se ridice dincolo de planșetă, la viziunea marilor perspective. Dar care sint aceste perspective?

* Regia: Moni Ghelester. Decoruri și costume: I. Popescu-Udrisțe. Distribuția: Amza Pellea (Tudor Mărau); Sanda Toma (Liana Stilea); Turie Darie (Sorin Vilsan); Val. Plătăreanu (Dan Briaru); Virgil Ogășanu (Nicolae Udrea); C. Vântilă (Vasile).