

VĂZÂND ȘI ... CITIND

Ion CAZABAN

Teatralitate postmodernă

Acest titlu va părea, poate, nepotrivit, prea specializat, chiar pedant, celor care au receptat mai ales emoțional spectacolul *Unchiul Vania*, regizat de Andrei Șerban la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. Leșind din tiparele altor montări, scuturându-se de ritmul prestabilit și atmosfera lor atât de cunoscută, noua față a spectacolului cehovian – „magic”, cum s-a scris – a însemnat, într-adevăr, o probă inedită de sensibilizare pentru noi toți. Nu-i prima dată, însă, când un spectacol intens emoțional atrage un comentariu clarificat analitic. Cronicile citite până azi¹, deosebite, adesea complementare, indiferent de maniera redactării, n-au evitat abordarea conceptuală, precizarea estetică, trimiterile istorice, referințele critice, paralele comparatiste, corelând cultural și valorizând² ceea ce altfel n-ar fi fost decât obișnuitele relatări de intrigă dramatică, inclusiv impresiile încercate la un spectacol de neuitat. „Disecția” analitică se va dovedi, până la urmă, corespunzătoare unei reprezentări scenice care folosește destructurarea, fragmentarea diseminată spațial, modificările abrupte de perspectivă, trecerile de la stringența detaliilor la o înțelegere coerentă, unitară, de la participarea afectivă la situarea lucidă (o luciditate – de ce nu? – hrănită de sensibilitate). Acestea, ca și deriziunea ludică, citarea și autocitarea mai mult sau mai puțin parodică, eclecticismul stilistic, „deschiderea tuturor sertarelor”, cum numise cineva libera combinație de stiluri, procedee și tehnici, aparțin unui mod postmodern de a concepe teatrul. Postmodern, mai exact și mai cuprinzător, credem, decât baroc, cum a socotit cineva spectacolul de o construcție regizorală foarte complexă, unde sentimentul copleșitor, inerentul melo, profund omenesc, și obiectivarea ridicolului, tragismul existențial și deriziunea frecventă coexistă, nu se contrazic, într-un dozaj expresiv fără cusur. Și asta, trebuie spus imediat – au spus-o cronicarii în unanimitate – datorită unei interpretări actoricești de excepție.

Departee/aproape

Desigur, nu în faptul de a fi urcați pe scenă cei aproximativ optzeci de spectatori, ar consta surpriza începutului de spectacol. Este, neîndoindnic, un fel de incitare a publicului, de a-l scoate din obișnuințe, de a-i cere să se debaraseze de unghiul de vedere consacrat. Așa cum reiese din interviul luat de Andreea

¹ Semnate de Claudiu Groza (*Clujeanul*), Horațiu Damian (*MAN.In.FEST*), Radu F.Alexandru (22), Oltița Cântec, Mircea Morariu (*Teatrul azi*), Ion Parhon (*Scrisul Românesc*), Valentin Dumitrescu (22), Cristina Modreanu (*Gândul*).

² „Valorizarea, exprimată în *judicata de gust* sau în *judicata de valoare* [...], cere criterii adecvate, intervenția activă a receptorului subordonându-se obiectului estetic. Criteriile V. sunt propuse, pe de o parte, de opera însăși, iar pe de altă parte, sunt orientate de cerințele generale ale stilului, curentului, contextului sociocultural, în care acest proces se încadrează.” (*Dicționar de estetică generală*. București, 1972)

Dumitru, regizorului, procedeul în sine nu-i la prima întrebuintare. Însuși Andrei Șerban l-a aplicat, cu un rezultat răsunător, făcând publicul să urmărească într-un cortegiu mișcat și amplasat în diferite locuri, *Trilogia antică* (TNB, 1990). Ceea ce ni se cere, însă, acum- iar cronicile au semnalat, au descris, au glosat uneori pe larg – este să ne adaptăm la o nouă comunicare cu Cehov, cu *Unchiul Vania*, pentru a percepe, poate, mai mult, altceva, decât printr-o privire statică, frontală, uzuală, asupra scenei. Dislocarea noastră, a spectatorilor, deopotrivă cu a actorilor, așezați în sală, urma să ne îndemne la o anumită atitudine față de iluzia dorită de noi, furnizată de jocul lor. Totuși, nu întrebarea; „te lepezi de iluzie?“, de iluzia plăcută, cuceritoare, este scopul lui Andrei Șerban, ci acela de a fi conștient de iluzie. A sesiza laolaltă iluzia și realitatea (scenică), deosebindu-le, poate fi nu mai puțin o sursă de emoție. Întâlnirea privirilor noastre, venind de pe scenă, cu ale interpreților din sală, se arată iscoditoare, încordată în așteptare, nu lipsită de presupuneri și porniri ironice, deci se menține în luciditate. Pentru Andrei Șerban, schimbările impuse înseamnă „a pune sub semnul întrebării Totul: atât locul unde ne aflăm, cât și modul în care reacționăm față de spațiul teatral. Putem deveni mai sensibili, avem de câștigat dacă privim proaspăt“.

Înainte ochilor noștri, nu mai apar grădina, terasa casei, aleea, așa cum indică textul lui Cehov. În spațiul vast al sălii, pe culoarul dintre fotolii, nu se păstrează decât „masa pregătită pentru ceai“, cu samovarul necesar, păzită de bătrana doică Marina. Prin răsturnarea locurilor destinate de obicei imaginării și ficțiunii imaginative, ni se solicită să abandonăm clișeele mentale imprimate de alte spectacole cu piese de Cehov. Atenția noastră se concentrează asupra prezenței și comportamentului actorilor aflați, nu fără sens, unii la parter (Vania, Astrov, Sonia, Marina), alții la balcon (Serebreakov, Elena). Deși la o distanță apreciabilă, fizionomiile și gesturile personajelor interpretate se deosebesc cu o claritate de plan cinematografic. Deocamdată, le vedem departe, dar apropiate de „zoom“-ul privirii noastre, au un relief tensionat, ca în „starter“-ul unei curse ce se va declanșa curând. Insolitul pozițiilor noastre duce la un efect de distanțare, modulat apoi, dirijat dramatic.

Actorii, pe de altă parte, observă reacția publicului ce-i va fi, curând, în preajmă. Exclamația lui Serebreakov, privind din înaltul balconului spre noi, cei de pe scenă: „Ce minunată panoramă!“, indică poza admirativă a profesorului la frumusețea naturii, totodată semnalează – nu fără umor – actuala condiție a spectacolului, cehovian. „Actorii au găsit o nouă sensibilitate față de un spațiu pe care îl descopereau ca pentru prima oară.“ (Andrei Șerban)

Dubla dislocare va duce la o răsturnare a perspectivei care, de secole, este sursa de *trompe l'œil* și iluzie scenică. În cursul spectacolului, publicul mutându-se, luând alte poziții, va fi determinat să-și modifice amplitudinea privirii. Această reglare, „balans continuu între planuri largi și detalii“, ar fi de sorginte cinematografică (Andreea Dumitru). „Pulsiunea spațială“ – la care participă mobilitatea noastră – nu este etalare ilustrativă, ci însăși tectonica progresiei dramatice (Crenguța Manea, într-o emisiune radiofonică). Ulterior, interpreții vor urca alături de noi și vom urmări un joc răspândit dinamic în multiple locuri și direcții, uneori mișcându-se ascendent sau descendent pe scara metalică spre podul scenei. Va fi utilizată și cabina regiei tehnice pentru camera de lucru a lui Serebreakov. Lateral, se va deschide un spațiu întunecos, referențial și simbolic totodată, unde

se zărește, prin perdeaua unei ploi insistente, mica machetă a conacului înecat în noroi¹. Un decor de exterior–interior, care hiperbolizează atmosfera trailului la țară. Pereți înalți, blocând orizontul, rafturi încărcate de dosarele și registrele prăfuite ale moșiei, închid definitiv viețile lui Vania și Soniei. Nu întâmplător, printre dosarele vechi, se mișcă, incapabili de zbor, nu grauri (ca în piesă), nici pescăruși, ci porumbei, simboluri ale iubirii interzise, neîmplinite.

Lângă pereții negri ai scenei și scara metalică de incendiu, sub colțul suspendat al camerei lui Serebreakov, se află un dulap, o canapea, un pian, fiecare cu rostul și utilizarea sa la un moment dat. Printr-o întoarcere de 180 de grade, vedem salonul întâlnirii dintre Astrov și Elena, apoi loc al confruntării explozive dintre Vania și profesorul gata să vândă moșia. O cameră de un "realism" rezolvat modest, cu mese fără stil, scaune desperecheate, dar mai ales, cu covoare uzate, în culori șterse (trimitere vag parodică, mărturisită de Andrei Șerban, la decorul folosit de Peter Brook pentru *Livada de vișini*)².

Parcurgem și simțim vastitatea spațiului înconjurător, explicat de unele cronici prin cele 26 de camere ale conacului. Lângă noi, uneori adresându-ne o replică, un gest, o privire complice, personajele se zbat, se agită, fiecare cu frustrările lui fără soluție, cu disperarea sau inconștiența manifestată distinct. Li s-a apreciat actorilor calitatea individualizării rolurilor și, totodată, capacitatea de a crea, împreună, imaginea tensionată a lumii cehoviene (Ion Parhon). Concluzia, însă, poate fi sumbră, fără speranță. De fapt, se risipesc iluziile înșelătoare (finalul spectacolului e clar). Cehov „contemporanul nostru” cu luciditatea sa tăioasă, fără menajamente, o face prin interpreții care „joacă pentru noi, încercând să ne transmită un adevăr pe care-l știu de când s-au născut [...] și pe care mulți dintre noi nu l-am aflat nici azi: totul e în van” (Radu F. Alexandru).

Straturile deriziunii

Deriziunea este prezentă, mai mult sau mai puțin la suprafață, în cea mai mare parte a spectacolului. Vizibilă sau discretă, șocantă sau insinuată, ea se integrează psihologic în comportamentul considerat cotidian sau se manifestă ludic în forme teatrale evidente. Încă de la repetițiile generale, criticii au sesizat ambiguitatea deriziunii, când comicul „nu exclude dimensiunea traumatică, emoționantă a întâmplărilor scenice” (Claudiu Groza). Ambiguitatea provine din omenescul personajelor, făcându-l pe regizor să afirme că piesa „lasă totul deschis”, fiind „mult mai misterioasă și mai bogată” decât o știm din montările tradiționale. Dificultatea mereu pusă în discuție rămâne (cum declara Șerban încă de la *Livada de vișini*): „Ce a văzut Cehov comic în piesă? Înseamnă mai întâi o distanțare pentru a vedea, a descoperi, a înțelege. Apoi alta pentru a transmite [...] la nivelul unei emoții autentice, străine de sentimentalism ori romanță”. Nici de data asta, nu va pleca de la idei preconceptuate, ci va urmări „șansa de a descoperi o nouă sensibilitate”.

¹ Conacul în minusculă machetă apărea, în regia lui Andrei Șerban, și în spectacolul *Livada de vișini* (TNB, 1992), alături de câteva jucării, probabil ale băiatului înecat, în orice caz, văzute cu distanța temporală trăită subiectiv de personajele blând ironizate. În *Unchiul Vania* de astăzi, conacul-machetă pare văzut dintr-o perspectivă (supra)obiectivă, de undeva de sus, de Ochiul suprem, ducându-ne iar, pe această cale, către un Cehov ce poate fi apropiat de Beckett, cum a propus odinioară Lucian Pintilie.

² Nici decorurile improvizate din mobilier și obiecte aduse de-acasă de membrii trupelor de teatru diletant în Transilvania, nu erau altfel la sfârșitul secolului XIX!

Psihologia are subtilitate în reacțiile Elenei Andreevna: îmbrățișată de Vania, îl pălmuește spontan, dar nevrând să-i rănească mândria, va juca teama comică, flătându-l și ironizându-l totodată, ferindu-se astfel și scăpându-i printre degete. Reacția feminină adoptă expeditiv soluția ludică, ademenindu-l pe Vania care, în urmărire, o va pierde, încurcându-se cu o mișcare rotativă în perdeaua de la intrarea sălii. Imaginea unui Vania stângaci, imobilizat, împiedicat în reușita acțiunilor, se va repeta, cu haz pe toată durata spectacolului.

Comicul vaietelor lui Herr Profesor pare simplu și cunoscut, sonoritatea somnului său amuză publicul, dar, odată treaz, el devine agresiv, acaparator, își răstoarnă soția și-i mângâie trupul, bolborosind răgușit. Vorbele-i ies sufocate, cerând ipocrit răspunsul („vei scăpa de mine“, „vă plictisesc“). Actorul folosește excelent contrastul reacțiilor: Serebreakov se prăbușește moale, pentru ca apoi să sară viguros, sărutând-o pe Elena (de observat: amândoi – în alt sens și în situații deosebite – apelează la comportamentul „parcă în joacă“). Pentru public, sunt amuzante acele denivelări ale potențialului erotic, de fapt, tactica fostului „cuceritor“ ajuns la andropauză. Deriziunea îi este consecvent aplicată și apariția sa în cămașă de noapte, cu picioarele goale (diferită de figura elegantă de la început), ținuta intimității de-acasă produce efectul de distanțare scontat. Dar această mașină de gemete și lamentări plicticoase mai atrage femeii ca Elena ori Maman (care-l sărută pe gură, într-un impuls necontrolat). Cronicile au semnalat „anormalitatea“ legăturii sale conjugale (Mircea Morariu). Ambii interpreți s-au întreat de ce îl suportă Elena pe Serebreakov, de ce-l protejează și nu se desparte de el. Ar fi „o legătură perversă“ care scapă psiho-logicii curente, dar devine un mod de a demonstra, odată mai mult, anormalitatea unei situații cuprinzătoare, cu consecințe tragice și pentru alte vieți. Un mod demonstrativ, filtrat prin ludic și deriziune, care și el rămâne o problemă deschisă. „Comicul și tragicul sunt atât de aproape“ – spunea Andrei Șerban.

De la debutul în sală, există în spectacol, un comic temporar acrobatic, cum erau săriturile lui Vania peste scaunele de la balcon, așezându-se apoi periculos, pe balustradă, cu golul deschis dedesubt. Comicul bufon al urmărilor, salturilor, rostogolirilor, bușelilor, loviturilor se regăsește consistent, iar Andreea Dumitru observă încă din repetițiile la care asistase, că „fiecare actor urmărea tocmai latura clovnescă a personajelor, o idee care s-a topit apoi printre celelalte acumulate“ – deci într-un spectacol care nu privilegiază o singură direcție stilistică.

Acrobatic și clovnesc apare, uneori, Astro, mergând și el în echilibru pe balustrada balconului, de unde își aruncă pantofii lui Vania, tovarașul său de beție, aflat la parter. Mujicul echilibrist, care duce tava cu cafea, sporește amploarea imaginii șocante, captând atenția. Este un mod atractiv de despărțire de „stilul cehovian“ revolut – mod întâlnit (cum amintea cronică) în montările lui Eisenstein (Teatrul Proletkult) sau Meyerhold care, în anii '20, trecea „semnul psihologic“ în limbaj biomecanic. Să mai amintim deriziunea de teatru popular, promovată atunci la „Fabrica actorului excentric“ (*Căsătoria* de Gogol, reprezentată de Kozințev și Trauberg, cu circ și music-hall). Clovnesc este Astro, căutându-și alarmat șapca răătăcită (repetând caraghios: „Unde mi-e șapca?“), declanșând o agitație hilară. La prima vedere, și Astro, și Vania par doi bețivani rebeli, prelungind preludiul unui spectacol magnetic. Să nu uităm nici dansul lui Serebreakov, bătrânul cu gută, invitând curtenitor la tangou, schimbând agil pașii când dansează cu doica Marina. Mai târziu, memorabilă rămâne performanța lui Astro, într-o alunecare executată fără ezitare, vertiginos, uluitor, din podul scenei, de-a lungul scării de incendiu,

balansându-se dezbrăcat, ajungând teafăr la sol, dispărând o clipă și revenind cu o scândură lungă pe umăr, pentru a întreba (ca poanta unui banc sec): „cât e ceasul?”. În general, mișcărilor acrobatice se amplifică în momente pline de sens ce depășesc efectul vizual. Deslușim, în ele, o accelerare aproape disperată, anunțând, și în acest fel, eșecul sortit protagoniștilor.

Scena confruntării, la limita crimei, dintre Vania și Serebreakov (amândoi, cu testele rase), va lua o alură comică tocmai prin neputința lui Vania de a fi teribil în furia sa justificată. E, firește, amuzant când mimează, infantil, cu degetele împușcarea profesorului, dar și ulterior, când va trage fără succes, peste capetele spectatorilor. După ce, în primul act, fusese împiedicat de perdeaua sălii, acum, Vania va fi din nou imobilizat, în covorul de fundal, ca o mumie împachetată.

Ambiguitatea deriziunii devine numitor comun în viața spectacolului, prin „tensiunea interioară” continuu acumulată (sesiza cronică lui Claudiu Groza).

Ochiul care ascultă

Cei care nu înțeleg limba maghiară urmăresc traducerea proiectată pe negrul zidurilor: litere luminoase, determinate de dialogul personajelor, determinând înțelegerea lui. Regizorul a preferat aceste proiecții, asemănătoare subtitlurilor de la cinema sau de pe micul ecran. Din interviul său, reiese că a refuzat traducerea la cască, dintr-un motiv bine integrat în concepția întregului spectacol: „Monitoarele arată textul și efectul e brechtian: percep simultan emoția personajelor și răceala scrisului”. Această „răceală” ne păstrează luciditatea activă, totodată, ne sensibilizează la acel rest nespus și nescris care aparține, emoțional, interpretării. Intenționată regizoral, există o diferență sensibilă în receptarea – cu ochiul care ascultă – a personajului auzit și a personajului „citat” în subtitluri. Simultan, cuvintele auzite și cuvintele văzute structurează scenic personajul. Intervine, desigur, diferența lingvistică, dar și alta datorată limbajului mimic, gestic, sugestiilor date de timbrul vocal, de respirația perceptibilă... Din toate, bănuim, presimțim, sesizăm mult comentatul subtext cehovian care nu-i limitat de variația lingvistică, dimpotrivă. Alături de polistilistica spectacolului, constatăm poliglotismul său aplicat cu discernământ: Elena Andreevna dă, uneori, replica în limba engleză (înfățișarea sa îi va aminti lui Mircea Morariu de Marilyn Monroe), dar și în italiană, Herr Profesor în germană, Voinițkaia în franceză... În contemporaneitatea sa, lumea personajelor cehoviene nu e doar rusească (va susține Radu F. Alexandru). Prin extindere sufletească, e una de mult globalizată! Laitmotivul muzical, tangoul argentinian, este util efectului de distanțare și adecvat acestei globalizări emoționale.

Finalurile

...de act, majoritatea concepute pe verticală, se impun ca niște acorduri grave, tulburătoare, aducând o schimbare de tonalitate, întetind emoția, în răspăr cu deriziunea de până atunci, relevându-i alt strat, tensionat de o viziune tragică, fără ieșiri salvatoare (ieșirea îngustă din cortina de fier – prin care se strecoară Serebreakov, Elena și Astrov – este, de astă dată, una iluzorie!)

Cu „secvența tangoului” de la sfârșitul primului act, Andrei Șerban „povestește piesa întreagă, concentrată în trei minute. Dansul lor spune totul despre relațiile dintre personaje”. Este concentrată acolo însăși atitudinea regizorului față de partitura cehoviană, ritmată, ca niciodată, printr-un tangou. O soluție atrăgătoare pentru publicul ce va fi captat de dansul lui Serebreakov și va înțelege, de acum, ce se întâmplă între Astrov, Elena și Vania. Ambiționat de succesul profesorului,

Jozsef BIRÓ și András HATHÁZY

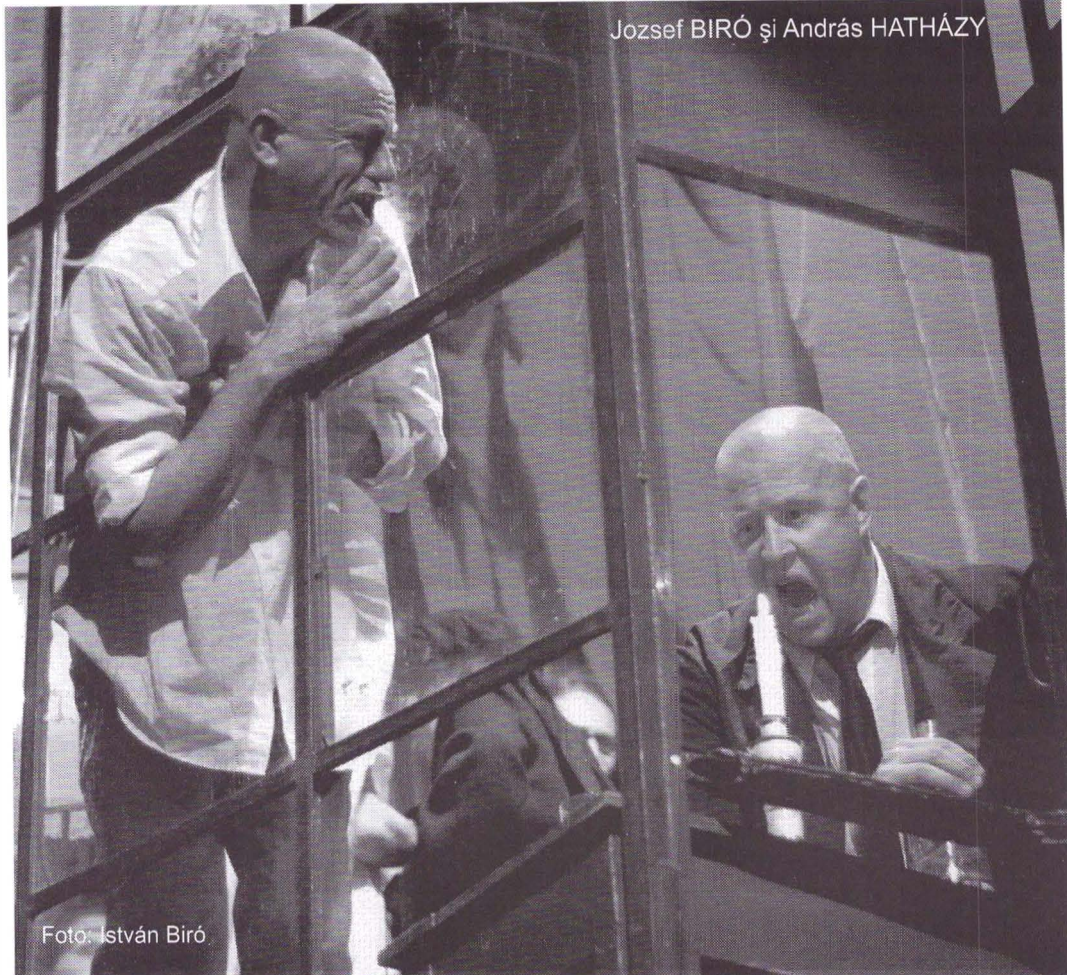


Foto: István Biró

Astrov îndrăznește s-o invite pe Elena care, în scurt timp, evitând orice avans, îl abandonează, așa cum și el, iritat, va proceda apoi cu Sonia. Se lămurește, în acel tangou, o succesiune elocventă de apropieri și despărțiri, de contacte dorite și rupturi firești, de propuneri discrete și refuzuri explicabile. De o tristă veselie (preluăm cuvintele lui George Călinescu), va fi dansul solitar al Soniei, cu șapca lui Astrov pe cap. Vania, ca partener, nu o va consola. Brusc, surprinzător, va începe coborârea lentă a marelui candelabru, cu luminile sclipind intens în întunericul ce crește în sală. Oprindu-se deasupra capului lui Vania, metafora vizuală a fost decodată ca o „încoronare” a personajului. Ar putea fi o încoronare luminoasă, christică (așa cum, mai târziu, scândura lungă dusă pe umăr de Astrov, ne va sugera un fragment al crucii și martirajul!). Suntem mai tentați, însă, de varianta propusă de regizor: „coboară candelabru, ca o cometă dintr-o altă lume”. Ca o navă cosmică – am zice –, cu cei pe care-i aduce de dincolo printre noi. O navă ce vine din alt timp în timpul nostru, dintr-o altă înțelegere spre înțelegerea noastră. Este mesagerul metaforic al „lumii invizibile, misterioase ce se ascunde în spatele cuvântului” cehovian (Andrei Șerban). Este vinieta posibilă a unei prefețe de spectacol.

În actele următoare, o atmosferă rece, umedă, ploioasă va contrasta cu ardența violentă a sentimentelor. Cehov indicase, la prima pagină, „Cer înourat”. În spectacol, evenimentul meteorologic: „Începe furtuna!”, este anunțat zgomotos, personajele îngheșuindu-se neliniștite în camera profesorului. Perdeaua de ploaie și noroiul vor deveni componente expresive ale imaginii scenice – considerată, uneori, de factură expresionistă (Horațiu Damian) „între realism și oniric” (Valentin Dumitrescu). Aceasta este ambianța noroioasă, lipicioasă, lunecoasă, a eșecului și ratării, unde energia neputincioasă se manifestă cu furie. „Dinamismul, emoția, vitalitatea” personajelor sunt dependente organic de „incapacitatea de acțiune” (Claudiu Groza).

Actul al doilea cunoaște, de asemenea, spre final, schimbări de tonalitate, în scena de amănunt comportamental dintre Elena și Sonia, cea care exulta la mărturisirea frumoasei femei că nici ea nu este fericită. Beau din același pahar, băutura le ametește, râd, deși ar plânge, cu mișcări nesigure, moleșite, cu reacții explozive și accidente inofensive (paharul spart). Vor căuta să-și aline tristețea cu clapele pianului, dar interdicția vine curând. Ultima replică a Elenei e spusă șoptit, în italiană: „*Piangere!*”, reprimând deznădejdea într-un cuvânt muzical, neînțeles...

În ultimul act, perdeaua ploii formează cortina lichidă, sonoră, a unei „scene în scenă”, dând o extremă expresivitate singurătății fără orizont la care sunt condamnate viețile lui Vania și Sonia. Tot acolo, are loc, într-un crescendo năucitor, despărțirea disperată dintre Astrov și Elena. Alunecând în noroi, se resping, se atrag pătimaș, împingându-se cu capul – semn postural de maximă elocvență. Un argument pentru deosebirea de alte montări care „s-au întrecut să evidențieze tristețea și delicatetea, și sensibilitatea, și farmecul, și suferința”. În spectacolul lui Șerban – scrie cronică – se aude răscolitor „urletul din adâncul răunchilor al unei lumi care, mereu și mereu, s-a născut ca să moară”. Uneori, urlet surd, înăbușit, prezent totuși, pentru că eroii lui Cehov „nu în felul ăsta își văd trecerea prin viață și de-aici energia și furia dezlănțuită cu care se agață și încearcă să fixeze fiecare clipă” (Radu F. Alexandru). Când viața le interzice împlinirea dorințelor și trăirea adevăratelor sentimente, falsificându-le, în personajele cehoviene recunoaștem disperarea adunată zi de zi, gata să se manifeste violent.

Harta Africii (obiect inutil, indică dramaturgul), face posibilă menționarea unor locuri unde-i altfel, dar și acolo „e foarte cald”. Atunci, unde e bine? „Ajută-ne Doamne!”, rostește bătrâna doică. După plecarea lui Serebreakov și a Elenei, apoi a lui Astrov, sub ploaia ce cade monoton, monologul Soniei va fi așa cum l-a gândit regizorul, „ca o litanie mecanică. Se roagă doar ca să spună ceva. Sărmana vrea să creadă, dar noi vedem că până și asta e iluzie”. Înfundați în noroi, Vania, Sonia, Marina privesc cerul întunecat, de unde nu vine niciun semn. „Vom asculta glasul îngerilor”, spune Sonia. Dar nu se aud decât bocăniturile paznicului de noapte. Andrei Șerban își comenta finalul: „paznicul bate cu bățul lui, undeva în podul teatrului, ca un Dumnezeu care îi privește din ceruri”. Fără îndoială, este un final greu de sarcasm, ascuțind luciditatea întrebărilor noastre, întreținută de o teatralitate care, și ea, zădărnicește orice iluzie.

Prin tot ce are particular și puternic, spectacolul lui Andrei Șerban nu este unul acoperit de valurile postmodernismului contemporan, ci o memorabilă creastă de val în stagiunile teatrale din ultima vreme.