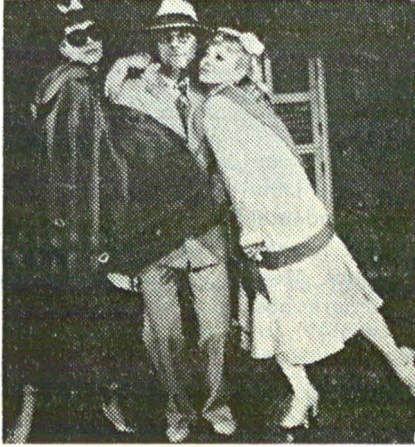


## Abaterile de la regulă



Scene din „*Slugă la doi stăpîni*” de Goldoni, Teatrul de Comedie



De obicei, „viziunea regizorală” este considerată o componentă indispensabilă a spectacolului și este tratată ca atare — laconic sau în extenso — de orice cronică dramatică, fiind definită prin termeni generici ca „regie”, „mizanscenă”, „montare” ș.a.m.d. Dar munca regizorului pe întreg parcursul unei creații teatrale este extrem de complexă, cuprinde zone de activitate foarte diferite (pornind de la opțiunea regizorală și terminând, să spunem, cu definitivarea ecleraajului). Dintre acestea, adeseori, unele sînt simple operații de rutină, altele devin secundare ca importanță, datorită însuși specificului spectacolului respectiv (nici unul din cazuri nu înseamnă, automat, și o ratare valorică). Sînt însă și situații în care gîndul regizorului marchează în mod special, neașteptat, unul sau altul dintre elementele care formează actul scenic finit (dacă nu chiar pe toate), le determină să iasă din rutină, să avanseze în prim-plan, să se transforme în repere noi, în procesul de receptare a operei de către spectator. Atunci, într-adevăr, cred că putem vorbi despre o „viziune regizorală” particularizată; atunci, într-adevăr, cred că se justifică acordarea spațiului tipografic unei „cronici a viziunii regizorale”, separată de cronică dramatică propriu-zisă.

Nota bene — această ieșire din comun (în fapt, o reală „abatere de la regulă”) poate să nu aibă întotdeauna consecințe benefice pentru destinul spectacolului. Preocuparea excesivă pentru originalitate poate fi un viciu mai grav decît absența acesteia. Ne vom strădui să discernem — în rubrica de față — cu egală neutralitate „plusurile” și „minusurile” care se disting printre pulsațiile curente ale vicțiilor noastre teatrale.

★

Un surprinzător *Slugă la doi stăpîni* ne propune Tudor Mărăscu, la Teatrul de Comedie. Regizorul a intenționat (și a reușit) o performanță, deloc la îndemîna oricui și greu repetabilă pe alte texte: lectura scriiturii goldoniene aproape fără nici o abatere de la litera originală sau cu unele de tot nesemnificative — dar pe un fundal de conjuncturi sociale și istorice pe care nici autorul (desigur!) nu l-a intenționat și nici exegeții de pînă acum nu l-au bănuț în vreun fel. Trans-

lația în timp a acțiunii (nu și în spațiu, fiind vorba — totuși — și aici de Italia) este enormă, ne aflăm în plin secol XX, într-un univers al crimei, contrabandei și șantajului, cu trimiteri deliberate și clare la un context mafiot peste a cărui sorginte peninsulară se instalează și influențe nord-americane. Pantalone, Lombardi, Brighella & Co își dispută averi și sfere de influență ilicite. Clarice și Silvia sînt monede de schimb, piese tactice avansate sau extrase cu perfidie de adversari, o uriașă baie de sînge pare a fi singurul final posibil al răfuielilor. Dar viziunea lui Tudor Mărăscu nu este cîtuși de puțin terifiantă, în ciuda oricăror aparențe. Aparențe ce țin de impecabila punere în scenă a detaliilor ce configurează noua situație de joc („supratomă”) propusă și de neconținută lor consecvență logică. În spatele lor se ascunde însă tentația permanentă de persiflare și deriziune, care minează fiecare încercare a personajelor de trecere spre solemn, spre implacabil, spre dogmă. Poncifelor tradiționale — spaghettofilia și vibrato-ul sentimental exacerbat, tipic meridional — li se adaugă altele, moderne — cum sînt „șeful familiei” înconjurat de gorile, moda retro, senzualitatea paroxistică — totul contribuind la reducerea la ridicol a energiilor și pasiunilor intrate în coliziune. Debusolat, năucit, prea rar profitor și prea des victimă a malentendu-urilor pe care le provoacă la nesfîrșit (mai mult inconștient), Truffaldino este singura figură cu dimensiuni tragice din spectacol, tocmai datorită faptului că rolul său este — iarăși aparent — eminent comic.

Legitimitatea acestei viziuni regizorale — șocante dar cuceritoare — poate ar fi mai ușor de contestat dacă spectacolul nu ar beneficia de trei atu-uri majore, care îl fac perfect plauzibil: o enormă investiție de umor (o veritabilă paradă a risului, apelînd la aproape întreg arsenalul genului, de la gagul burlesc, la poanta absurdă), care restabilește în deplinele sale drepturi spiritul lui Goldoni, o distribuție excelent aleasă și antrenată pentru cascadoria comică din scenă și — cum mai spuneam — o urmărire atentă, încăpățînată, a logicii interioare ce guvernează acest spectacol. Care nu are nimic comun cu alte slugi, la alți stăpîni...

★

Asumîndu-și regia **Căsătoriei** lui Gogol la Teatrul „Victor Ion Popa” din Bîrlad, Bogdan Ulmu a optat pentru o formulă mult mai puțin radicală; dar mutațiile pe care le propune în înțelegerea capo-

doperei gogoliene sînt de substanță și — cel mai important lucru — se inserează firesc în restul arhitecturii scenice, conservate în liniile ei bine știute, ca să nu zică tradiționale.

O primă intervenție privește vîrsta personajelor principale, pe care regizorul a modificat-o decisiv. Cuplul central, care urmează să împlinească ceremonialul anunțat prin titlu — Agafia Tihonovna și Podkolesin — este reprezentat, de regulă, într-o ipostază postadolescentină euforică, plină — în ultimă instanță — de vitalitate; la Bîrlad, cei doi aspiranți la starea matrimonială sînt bineșor trecuți nu numai de prima, dar și de a doua tînețe, acuzînd fătîș parte din tarele atribuibile acestei etape biologice (ca este impozantă și fanată, își ascunde fără abilitate metehnele cucerite în timp, între care alcoolismul nu este cea mai neglijabilă, iar el este un flăcău tomnatic teribil de complexat, în pragul andropauzei, a cărui exasperantă nehotărîre pare să aibă rațiuni mult mai precise decît o simplă instabilitate caracterologică). În schimb, tineri într-adevăr sînt peșitorii — Fiokla Ivanovna și Kocicariov — ei constituind, ca să spun așa, principiul activ al comediei. Deloc benevoli și dezinteresăți, ei își consumă energiile și inventivitatea speculîndu-i subtil pe eventualii aspiranți la căsătorie, pentru a obține avantaje cit se poate de materiale și autoritate morală. Agafia Tihonovna și Podkolesin sînt — în mina lor — niște marionete, pe care le manevrează cu inteligență și cinism. (De altfel, sugestia marionetei devine explicită — poate prea explicită — prin apariția în spectacol și a unor păpuși, care dublează — uneori excesiv — personajele; o obsesie mai veche a regizorului, vezi și spectacolul său cu **Coana Chirița** la Teatrul pentru Copii și Tineret din Iași.)

Remarcabil este rezolvat și deznodămîntul piesei; Podkolesin nu mai fuge, pur și simplu, ca în varianta clasică, ci se sinucide, aruncîndu-se pe fereastră. Gestul său — consecință ultimă și ireversibilă a fricii de realitate, a incapacității de asumare a propriului său ade-văr și destin — schimbă brusc coordonatele întregului spectacol (desfășurat, pînă atunci, într-un registru alert și plin de haz), translîndu-l neașteptat spre o zonă a întrebărilor grave, existențiale. „Căsătoria” devine o „nuntă însingerată”, angrenajul alcătuit cu atîta migală și ingeniozitate se strică; păpușile — măcar una dintre ele! — s-au revoltat împotriva celor care trag sforile, într-o încercare disperată, de kamikadze.

**Dinu KIVU**