

la antipod, Rochia de Romulus Uul-pescu e o parabolă calmă, cu un program aproape didactic de sugestii înțelepte, de bun-simț, și cu câteva spirituale aluzii la adresa „locului comun”, demontat cu apa-rentă seriozitate. Două femei, păstrându-și permanent raportul clientă-croitoreasă, parcurg, pe fundalul abia marcat al unor evenimente de epocă, întreaga desfășurare a anotimpurilor vieții. Raportul lor nu e strict social, conține anumite valențe de portretistică morală; reușită e în special dezvoltarea constantei lăuntrice, a modu-lui de a trăi static, senzația timpului care curge degeaba, fără a reuși să înglobeze în torrentul său aceste două fapte încă pășinate izolate în micimea și lipsa de im-portanță a orizontului lor, acumulind doar, strat peste strat, banalitatea de uz curent a fiecărei vârste.

Spectacolul, lucrat cu agerime și exac-titate, se menține între limitele demonstra-ției intenționate: un ritm just, bună or-chestrare, interpretări convergente și com-plementare. Melania Ursu — clienta — își desfășoară mijloacele cele mai izbutite în primele două apariții: ca adolescentă e sprințară, capricioasă, insinuantă și alin-tată, farmecul ei are un grăunte acid; ca tinără burgheză e severă, ambițioasă, rece, ușor parvenită, secret complexată. Compozițiile de vîrstă, clare, studiate, poartă însă prea frapant amprenta in-tenției. Irina Mazanitis (Croitoreasa) pă-s-trează pe tot spectacolul o atitudine egală, care nu devine totuși niciodată monotona rezolvîndu-și sarcina scenică mai îngrată

fără umbră de ezitare; rolul ei e făcut dintr-o sobrietate „înțepată”, dintr-o dem-nitate amăruie și tranșantă, din zeci de nostalgii neexprimate.

„Uesela paranteză” se află într-o si-tuație paradoxală: ca moment indepen-dent în seria celor trei montări, Lacuna (regia Ion Taub) a obținut de departe cel mai limpede succes. Motivele nu sînt greu de înțeles: un text mustind de aluzii satirice (mergînd la inimă unui public studentesc aflat în „presesiune”), montaj cel o exemplară consecvență stilistică și jucat „cu antren” de întreaga echipă, și cu un plus de virtuozitate de către Al. Munte și A. Giurumia. O cascadă de poante s-a ordonat pe un eșichier nevăzut, dirijată de fantezia comică a regizorului, care și-a minuit actorii cumva la propriu, desenînd totul, gest cu gest și intonație cu intonație, fără să lase loc improviză-ției spontane și știind în același timp să cîștige pentru această întreprindere ac-tori renumiți tocmai pentru talentul lor spontan. Problema spectacolului este, cred, alta — și anume, dacă jocul clov-nesc-marionetistic ales, suprapus situației ridicole și grotesți din text, nu anulează pînă la urmă, prin pleonasm artistic, ceea ce se spune, în favoarea unui comic în sine. Dar verificarea unei asemenea in-tenții este un obiect de studiu la locul său în acest context, iar cei care trebuie să conchidă, după primul spectacol al studioului, sînt înșiși membrii trupei Na-tionalului clujean.

I. P.

Tg. Mureș

DIFICULTĂȚILE „FACILULUI”

Într-un moment în care divertismentul și implicațiile sale în sociologia teatrului și a publicului se discutau cu deosebită aprindere, confruntîndu-se rezultatele pla-nurilor de încasări (adesea dezamăgitoare), reacția spectatorilor și — în funcție de aceasta — liniile viitorului repertoriu, co-

lectivul de tineri din Tg. Mureș a adus la București un mic turneu fațăș „dis-tractiv”, cu o abordare deliberată a ge-nului. Apelul la maeștrii pe cele două canale importante ale acestei operații de destindere — „thriller”-ul și farsa — a adus, odată cu prestigiul unor nume ne-

contestate în clasamente, promisiunea unor montări corespunzătoare. Numele Agathe Christie (autoarea piesei *Cursa de șoareci*) a intrat în mitologia „seriei negre” ca un certificat de garanție al produsului autentic. Genul polițist și această venerabilă reprezentantă a lui, deși decănu de vîrstă și oarecum demodată — totuși cu o cotă ridicată pe piața best-sellerului —, au pătruns în zona de preocupări a unor categorii extreme și total diferite de public, reunindu-le sub aceeași acoladă a nevoii de evaziune momentană din problemele unei existențe tensionate. Aparent ușor, genul e dificil prin aplicare, avînd un cod de rigori și norme precise, imposibil de eludat. Cu o construcție impecabilă ca o mașinărie bine pusă la punct, piesa polițistă și, în special, scrierile Agathe Christie pretind organizarea „suspense”-ului, creșterea treptată a coloanei de presiune pînă la instalarea unui climat de groază și iritare, menit să conducă spre catharsisul nelipsit din final.

Îndărățul acestor legi ale genului, descoperim însă o tipologie anumită, familiară romanelor englezești din prima jumătate a secolului, și a cărei creionare ne conduce la cunoașterea unui specific de viață, oameni, moravuri și conflicte, nu lipsit de interes. Segmente din aceste atribute ale piesei găsim în spectacolul lui Gheorghe Harag, dominat de efortul de compoziție și omogenizare stilistică. Decorul Floricăi Mălureanu, care în ultimul an s-a afirmat pe o linie consecvent ascendentă, introduce cu bun-gust, în atmosfera de „cottage” englezesc, o notă de straniu, un accent neliniștitor: cele opt pendule desperecheate, împrăștiate într-o dezordine rafinată, beneficiază de calitatea amuzării și iritării, indispensabilă acestei lecturi. Oarecum novice pe ambarcațiunile „suspense”-ului, regizorul a direcționat montarea pe coordonate psihologice, a pretins atmosferă; de aici, o deplasare spre psihologic în dauna ritmului și precipitațiilor scenice. Totuși, cali-

De la stînga la dreapta: Viorel Comănci (Sergentul Trotter), Cazimir Tănase (Maiorul Metcalf), Iléana Dunăreanu (Mollie Ralston) și Florin Crăciunescu (Christofer Wren) în „Cursa de șoareci” de Agatha Christie





De la stînga la dreapta : Nac Floca Acleni (Landernau), Irène Flaman (Julie), Victor Ștrengaru (Pascal), Ileana Dunăreanu (Martha) și Valentina Iancu (Amandine) în „Cu ochii legați” de Georges Feydeau

tățile de regizor-pedagog ale lui Gh. Harag s-au confirmat din nou, îndeosebi în construirea tipurilor, în onestitatea profesională a comportamentului actoricesc. Deși majoritatea tipurilor se bazuie pe o caracterizare monocordă, pe o linie unică de conduită, care le schematizează reacțiile (fata bătrînă, colonelul în retragere, tînărul aiurit etc.), protagoniștii izbutesc să ne convingă, prin mici compoziții, de calitățile lor, acoperindu-și de foarte multe ori defectele. Ileana Dunăreanu (Mollie Ralston) iese din tiparele desenului linjar, adăugînd rolului nuanțe scenice, o alternanță lucrată în tonuri și mimică. Compoziția care se reține — și deține — un relief propriu este a lui

Florin Crăciunescu: adolescent trecut de vîrsta ingrată, dar cantonat în timiditățile, complexe și ticurile ei, tînăr lunatic și generos, zăpăcit și candid, nevinovatul ce prin gafe inocente colectează bănușilele capitale, adevărat personaj al genului polișt, într-un portret lucrat în culori profesionale aplicate. Am fi nedrepti dacă am minimaliza efortul celorlalți interpreți de a se achita pînă la capăt de sarcina scenică. Au izbutit, fără îndoială, Victor Ștrengaru, „meridional” și cu o mască de amabilitate aparent falsă, Mihai Gîngulescu, reținut și întunecat, sobru pînă la derută, Viorel Comănici, dezinvolt și cu un aplomb de calitate, după cum, în rolurile tradiționale ale acestei literaturi,

Lili Mihăilescu-Vladimir (Domnioara Boyle) și Cazimir Tănase (Maiorul Met-calf) s-au străduit să aducă ceva din comportamentul de circumstanță al personajelor, dar fără să sesizeze exact calitatea nuanțelor excentrice și pitorești.

Cea de a doua față de cortină a tur-neului ne-a oferit un nume mai puțin cunoscut poate tinerilor spectatori, dar faimos în istoria risului modern. Numele lui Georges Feydeau a ajuns sinonim cu farsa, și cel care, în epoca sa, părea un prodigios și răsfățat autor de comedii și vodeviluri burlești și-a căpătat azi o greutate estetică importantă, ca precursor al umorului la modă, negru și absurd, ca bunic al personajelor mecanizate ce au circulat prin anii '50—'60 pe scenele multor teatre occidentale. „Georges Feydeau, pare-se cel mai mare scriitor de farse, de oriunde și de oricând, n-a avut urmași pe măsura sa — notează P. de Boisdeffre. Epoca farsei moderne s-a sfârșit odată cu moartea lui, în 1921, exact în momentul în care Charlie Chaplin a început să renunțe la farsă“. După o lungă perioadă de renunțare la farsă, publicul de azi e dispus din nou să ridă în hohote, acceptînd pentru o clipă convențiile pure ale cadrilurilor de personaje încurcate în tot sojul de qui-pro-quo-uri, să se amuze de măștile ce se schimbă neconținut, să creadă în situațiile cele mai năstrușnice și incredibile, prins de aglomerarea lor drăcească. Cu o singură condiție: farsa să fie interpretată, jucată pe măsură, cu toată intensitatea și virtuozitatea dificilă pe care le pretinde. Cu decenii în urmă, Meyerhold spunea că „tot ce e esențial în arta actorului, bazată pe adorarea măștii, a gestului și a mișcării, se leagă inseparabil de ideea farsei“. Chintesență a jocului teatral, farsa este un gen neîndurător cu discipolii ei. În panoplia mijloacelor ei scenice, încărcată cu monologuri, aparté-uri, bilețele schimbate la vedere, arma principală este violența, agresivitatea jocului. Iar stil, tipuri și ritm sînt trei prunci esențiale din decalog, care — abandonate — se răzbuună. Dacă principiul se aplică farsei în general, universul pieselor lui Feydeau este și mai intransigent. Am putea spune: cu cît intriga e mai ușoară (ca problematică, bineînțeles), cu cît subiectul mai fals și mai „trăsnit“, e interpretarea mai dificultoașă. Mi se pare foarte frumoasă observația lui Eric Bentley că „structura închisă a piesei «bine făcute», folosită

Georges Feydeau, ne sugerează un sistem mental închis, un univers cu propria lui lumină cețoasă, venită de la un soare artificial“. Și mai departe: „dacă nu am rîde atît de tare, ne-am îngrozi în fața acestei lumi“. „Tot ce se petrece aici e periculos, căci e acrobatic. Un gest, și simțim că toată această lume poate sări în sus, răsucindu-se în spațiu...“

Directorul de scenă, Emil Mandric, nu s-a apropiat de vodevilul *Cu ochii legați* pe calea de acces ce duce spre teatrul de avangardă, n-a căutat să detecteze punctele de contact cu Eugen Ionescu. Dimpotrivă, s-a cantonat ferm pe terenul vodevilului clasic, în tradiția împămîntenită la noi, și nu numai prin Alecsandri, exploataînd latura cea mai la îndemină, aș spune, a gagului, ca și conduita tradițională a personajelor-fantoșe. Decorul lui Ștefan Hablinski, mai inspirat prin culori și alăturarea nuanțelor de pastel decît prin linie, a construit ramele în care și-au desfășurat jocul cu horbote și bibiluri tinerii interpreți. Stratul prim al acestui joc, desenul exterior al mișcării, s-a realizat fără efort: Victor Ștengaru (Pacarel) și Nae Floca-Acileni (Landernau) și-au executat cu o veselie destul de candidă obligațiile de soți virtual încornorați. Vizaviurile lor: Ileana Dunăreanu (Martha), cochetă excelentă, cu un simț acut al dansului pe sîrmă ce-l pretinde partitura, și Valentina Iancu (Amandine), într-o compoziție școlărească. În mijlocul cadrilului, Viorel Comănici (Dufosset), din păcate fals direcționat, confundînd rolul de victimă cu cel de agresor, și partenera sa din final, Irène Flaman (Julie), exactă pe cerințe, printr-o îmbinare judicioasă și organică a ingenuității în exprimarea reducției de inteligență. Repetăm, stratul prim al vodevilului a fost realizat, obținîndu-se arabescurile intrigii, contururile tipologice, porțiuni din ritm. Din păcate, nu s-a forat mai adînc, și din această pricină nu s-a ajuns la zăcămintul prețios al genului. Concluzia care se impune e limpede și se aplică ambelor spectacole. Aparent facil, divertismentul de calitate pretinde studiu aplicat, dexteritate dusă pînă la virtuozitate. Altfel, nu-și îndeplinește menirea și nu reușește să dea spectatorilor senzația de tensiune în dorința evaziunii din problemele cotidiane, pe care ei o pretind venind la acest teatru.