

wald, unde atit mișcarea nefericită cit și amplasamentul scenic — cei doi fșerari înghesuții pe al doilea plan al scenei — au determinat slaba reliefare a esenței pozitive a textului. O parte din vina nereușitei acestui spectacol revine desigur și unor interpreți care, prin jocul lor ostentativ teatral, au imprimat această notă întregului spectacol. Este vorba în primul rând de Ilse Thüringer, care a îngroșat inadmisibil rolul mamei, înlocuind exprimarea sinceră și firească a emoției cu supărătoare accente melodramatice, cu utilizarea unor mijloace naturaliste, spasme, tremurături, convulsii, strimbături care au atins apogeul în scena cind își dă seama că fiul ei Oswald este un trădător.

Inconsecvența regizorului care a dus, în acest spectacol, la o realizare artistică in-

ferioară față de cel dintii spectacol, a stîrbit desigur din valoarea de ansamblu a interesantei experiențe a colectivului secției germane de la Sibiu, care, de la primele spectacole și pînă azi, a dovedit un progres simțitor. În liniile sale generale, colectivul teatral a dezvăluit totuși încă o dată, pe lingă inițiativă creatoare (acest colectiv a montat pentru prima oară la noi în țară pe Brecht — *Mutter Courage*), reale virtuți artistice, dar și limite determinate, după cite se vede, de o insuficiență stăpînire a mijloacelor de expresie. O însușire mai profundă a cunoștințelor de teatru va permite, desigur, pe viitor, înlăturarea acestei deficiențe și posibilitatea de a transmite cu mai multă consecvență și pregnanță mesajul autorilor reprezentați.

Valeria Ducea

## CONSECVENȚĂ, INCONSECVENȚĂ, PASIVITATE

Teatrul de Stat din Arad, Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara, Teatrul Tineretului din București, Teatrul Național din Cluj, Teatrul Secuiesc de Stat din Ig. Muteș; *Ultimul tren* de Eugen Mirea și Kovács György

O judecată superficială e gata să asemuiască *Ultimul tren* cu trista poveste a îndrăgostiților din Verona. Dar asemănarea există numai în datele mari ale acțiunii. Ideile care circulă în piesă sînt evidente ale anilor în care trăim, sînt rezultatul concret al transformării petrecute în viața poporului nostru muncitor. Conflictul medieval, generat de ura dintre două familii nobile, e înlocuit de altul, mult mai vîguros, dezlîntuit de ura mai inversunată și mai nocivă a șovinismului. De zidul acestuia e sortită să se izbească sfișietor de dureros dragostea dintre Szabó Imre și Claudia Vlad. Același zid devine însă penetrabil cind e vorba de afaceri; reprezentanții claselor dominante, care întrețin cu perfidie ura dintre popoarele lor, se înțeleg de minune la împărțirea prăzilor. Avocatul Tiberiu Vlad, înfocat naționalist, și Apáthy Aladár, de asemenea, folosesc mijloace comune, amiabile, cind e vorba de a obține avantaje personale. „Frații” lor romini sau maghiari sînt deopotrivă trași pe sfoară în vederea realizării unor cîștiguri importante. Vechiul adagiu „Împărțește și stăpînește” devine o armă a cărei eficiență nu numai că o cunosc, dar, amindoi, o rafinează pînă la subtilități neașteptate. Dezgustul iscat de această politică iezuită care, pe de o parte, se

opune fericirii propriilor copii și, pe de altă parte, stimulează contractarea de afaceri veroase între virfurile taberelor ce se proclamă adverse, crește pe măsura dezvoltării caracterelor celor care se înleștează în luptă.

Piesa lui Eugen Mirea și Kovács György devine astfel un manifest antinaționalist, o contribuție militantă pentru înfrățirea între popoare. Personajele, exponențele principilor și prejudecăților, din ciocnirea cărora apare adevărul că rezolvarea conflictelor naționale e posibilă numai într-un regim de dictatură a proletariatului, se înscriu printre eroii de seamă ai dramaturgiei noastre.

În persoana lui Tiberiu Vlad coexistă două atitudini, șlefuite în cursul anilor cu răbdare și consecvență. Atitudinea omului din birou — identică cu o ținută oficială și naționalistă, dar cu așă secretă spre tranzacții comerciale cu oame-nii pe care-i disprețuiește și-i condamnă pe toate drumurile — și atitudinea omului în mediul familial, de asemenea duplicitar. În fața tuturor vrea să pară o persoană distinsă, manierată, ce trăiește pe picior mare, dar care, de fapt, e tipul desăvîrșitului meschin. Avocatul e iritat cind ard toate luminile dintr-o încăpere și e serviabil în raport direct proporțional cu



Elena Bodi (Augusta) și Ileana Popp (Claudia) — Teatrul de Stat din Arad

rangul social al cetățenilor cu care vine în contact. Obişnuit să comande și să fie ascultat orbește, el nu ezită totuși să schimbe cu înțeleasă pozițiile de luptă, trecînd, în duelul verbal cu fiica sa, de la tonuri care nu permit replică, la unul pseudopatetic. În fond, avocatul e un om lipsit de scrupule, gata oricînd, în condiții avantajoase, să joace cu două perechi de cărți, un adevărat cabotin politic care, în dosul naționalismului, ascunde o teribilă lipsă de omenie.

Apáthy Aladár e tîpului ambițiosului înrolat sub steagul beneficiilor celor mai grase, și care poartă masca bunăvoinței și supușeniei umile. Dar, în adîncul său, visează clipa cînd, din simplu mijlocitor, va simți plăcerea pe care o dă, temporar, beția stăpînirii burgheze. În taină, alimentîndu-și insistent naționalismul, el se pregătește să dea o lovitură de picior învătătorului și superiorului său în ale intrigilor, lui Tiberiu Vlad.

Văduva Szabó e o natură mai complicată, mai subtil prefăcută. Posedînd știința care dă posibilitatea de a întrupa personaje diverse într-un răstimp scurt, își angajează în luptă toată abilitatea pentru a înlătura dărîmarea carierei fiului ei. Ea devine avocatul unei prejudecăți, și vremelnic, învinge, cu prețul sacrificării dragostei propriului copil.

Claudia și Imre, exponenții tinerei generații din piesă, au încercat să se înalțe deasupra prejudecăților naționaliste și burgheze ale timpului lor. Coalitia înocriei a fost însă prea puternică, iar ei, prea lipsiți de experiență și, în același timp,

prea influențabili, pentru a putea rezista presiunilor viclene exercitate de ambele tabere. Din păcate, datele pe care le oferă autorii asupra lor sînt sărace, eroii acționînd destul de puțin. Mai bine individualizată, Claudia sugerează un tip de intelectuală care nu întîrzie să-și pună energia și munca în slujba clasei muncitoare.

Dar, pe prim-plan se sîtuează Barabás, purtătorul de cuvînt al autorilor, eroul care transmite în cel mai înalt grad, mesajul piesei.

E ciudat că autorii au ales un personaj stigmatizat de viciu pentru transmiterea fondului de aur al piesei. Trecînd dincolo de talentul cu care e construit, de înțelepciunea care-l caracterizează, de omenia și cinstea sa, ne surprinde totuși că Eugen Mirea și Kovács György au investit cu ceva din puterea înțelegerii marxist-leniniste a lumii un asemenea tip, coborîtor direct din gorkianul Teterov. Credem că acest mod de a desena personajul contribuie prea puțin la luminarea fondului de idei al piesei.

Ultimul tren mai are însă și alte slăbiciuni. Una din cele mai însemnate este absența rolului pe care l-a avut în rezolvarea acestui conflict partidul clasei muncitoare. E adevărat, piesa demonstrează că dizolvarea dușmăniei dintre naționalități e posibilă în condițiile intervenite după 23 August, dar acest lucru apare oarecum exterior. Barabás, eroul care dă soluțiile cele mai judicioase, se menține prea mult în domeniul unui umanitarism „în general”, fără o pregnantă precizare din partea autorilor, a esenței de clasă a naționalismului. Semnalăm de asemenea o oarecare eludare a unor argumente concrete, care ar fi precizat condițiile social-politice ale rezolvării conflictului.

Totuși, piesa — scrisă cu nerv, cu o remarcabilă știință a replicii, cu numeroase momente autentice de dramă, îndeosebi în actele I și II — invită stăruitor să i se dea viață scenică. După Teatrul Secuiesc de Stat din Tg. Mureș și Teatrul Maghiar de Stat din Satu Mare, piesa lui Mirea-Kovács a fost pusă în scenă de alte patru teatre. De către teatrele de stat din Arad, Timișoara (secția maghiară), Tineretului din București și Teatrul Național din Cluj. Le vom analiza deci.

Din capul locului, surprinde diversitatea căilor pe care s-a mers în descifrarea mesajului piesei. Teatrele au izbutit să redea bogăția de idei a lucrării. Variaza doar numărul și intensitatea sensurilor răsbindite de pe scenă.

Florin Vasiliu (Teatrul Tineretului) și Valentino Dain (Teatrul din Arad) au concurat cu șanse egale în transmiterea

arzătorului mesaj al lui Barabás. Între cele două concepții asupra actorului ratat, există nete deosebiri, dar acestea n-au împiedicat pe interpreți să realizeze creații valoroase. Actorul bucureștean a insistat asupra trăsăturilor de caracter bonome ale personajului, a utilizat floreta ironiei mușcătoare. În scena finală din actul II, Barabás precizează cu o amară durere și lucidă clarviziune consecințele catastrofale ale politicii naționaliste. Ironia și durerea, disprețul și revolta sint contopite în replica sa într-o expresie care sporește ascuțișul adevărului emis. În actul III, în jocul actorului apar alte determinante: ponderea și certitudinea omului care știe ce vrea, care a avut și are încă licăriri de profet. Aci se întâmplă un lucru ciudat: buna interpretare a lui Florin Vasiliu pune în evidență mai mult slăbiciunile autorilor, care s-au ferit să ancoreze personajul, în mod mai concret, în realitatea actuală. Valentino Dain a imprimat o gravitate filozofică mai densă personajului său. Replicile lui Barabás, care aruncă opoziții asupra prostiei burgheze, asupra venalității societății capitaliste și care condamnă fără drept de apel naționalismul, par, rostite de actorul din Arad, adevărate sentințe cu caracter implacabil. Valentino Dain l-a lăsat pe Barabás să evolueze foarte aproape de textul autorilor (cu limitele arătate de noi), creînd un personaj cu multe virtuți umanitariste „în general”. Barabás e necruțător, dar în același timp prea înțelegător față de slăbiciunile umane. Există ceva prea mult din Teterev în creația lui Dain. Aceste lucruri fac ca mesajul piesei să pară că se adresează unui timp nedefinit și unui spațiu nelimitat. Pe deasupra, remarcabila sa realizare e întunecată de faptul că uneori își creionează personajul după dorințele sălii. În seara premierei, publicul a devenit un barometru pe indicațiile căruia Dain citea cum să joace scena aceasta și cum cealaltă. Păcat! Al treilea interpret al lui Barabás, Lukács Eduard (Teatrul Maghiar din Timișoara) a imaginat un erou intrigant și răutăcios, rupt de frământările vieții și ale timpului său. Replicile sale erau consemnări de proces-verbal ale unui mizantrop îndrăgostit numai de sticla cu alcool. Doar în epilog, actorul devine mai cald, mai convingător. Lukács Eduard a ajuns la o asemenea rezolvare, din pricina felului în care și-a conceput masca personajului: această mască exprimă sentimentele amintite. O reconstituire a rolului n-ar fi exclus să-l ajute pe actor să reabiliteze acest erou, care, în interpretarea sa, coboară mult

senzurle ideologice turnate în personajul creat de autori.

Dragostea dintre Imre și Claudia a cunoscut o autentică reliefare scenică la Arad. Interpretarea Ilenei Popp și a lui Ion Niciu a dăruit rolurilor accente de poezie emoționantă, învăluitoare. În casa văduvei Szabó, intilnirea dintre îndrăgostiți devine o afirmare impetuoasă a iubirii, care nu cunoaște bariere de ordin naționalist. Scena aceasta cucerește dimensiunile extazului în jocul celor doi actori. Imre și Claudia parcă au ajuns într-un continent nou, unde vor începe o existență de o mare frumusețe. Cuvintele lui Imre dogoresc, vorbele Claudiei se mlădiază după imperceptibile nuanțe ale sentimentului. Clipa în care Imre se așază pe scăunel, la picioarele Diei, e marcarea comuniunii depline dintre cei doi tineri. În felul acesta, renunțarea Diei la ideea căsătoriei cu actorul maghiar, la dragostea care a devenit centrul și sensul vieții sale, se identifică cu un suprem sacrificiu, sunînd în spectacolul arădean extrem de dramatic. Din păcate, frumusețea scenei e diminuată uneori de lipsa unei consonanțe între tonul replicii și sentimentul exprimat de actori. De asemenea, un „truvai” regizoral, melodramatic: scena în care Dia își ia rînd pe rînd rămas bun de la obiectele pe care Imre i le-a prezentat cu cîteva ore înainte supără prin repetarea gestului de trei ori.

Eroii taberelor reacționare au fost punctul nevralgic al spectacolelor. A existat din partea regiei și a interpreților o tendință de simplificare a psihologiei lor. o năzuință de a condensa într-o singură trăsătură de caracter pe fiecare. Acest „spirit de geometrie”, care a prezidat în conturarea lor, a contribuit ca victoria personajelor luminoase ale piesei să nu devină definitivă, din cauza aceste voite unilateralizări, care condamnă dinainte personajele negative. Singur Al. Pop-Marțian (Teatrul Tineretului) a izbutit să anime un Tiberiu Vlad avar și despot, ipocrit și venal, cald și patetic, amenințător și binevoitor. Nucu Mihută (Arad) și Peter Ion (Timișoara) au accentuat prea mult agresivitatea personajului, uitînd să lumineze și celelalte laturi ale naturii sale. Tot Teatrul Tineretului a avut un bun Apáthy. Cezar Rovințescu a știut să caricaturizeze în așa fel personajul său, încît acesta nu devine o bagatelă ridicolă, ci un fanatic primejdios, care erupe uneori chiar de sub masca umblinței, adoptată, din conveniență, o vreme. Ion Negoescu-Mandiuc (Arad) a creat un misit intrigant de operetă, iar László Gyula (Timișoara) un infatuat brutal.

Văduva Szabó a ocupat locul cel mai slab în acest șir deficitar de interpretări. Concepută subtil de autori, ca o profesoară de prefăcătorie, în stare să înșele pe toată lumea prin bunătatea și comprehensiunea sa aparentă, mama lui Imre a devenit o grea piatră de încercare pentru interprete. Primejdia zugrăvirii personajului într-o singură culoare n-a putut fi evitată de nici una dintre actrițe și, astfel, o poartă spre evidențierea mecanismului naționalist a fost doar întredeschisă. Pericolul reprezentat de specimene ca văduva Szabó, care, sub hainele bunăvoinței și falsului umanitarism, posedă o putere distructivă și mutilatoare de suflute, nu a fost suficient exteriorizat. Nici Eugenia Zaharia, nici Izso Johanna și nici Elena Breazu n-au sugerat în jocul lor caracterul diabolic al unui asemenea reprezentant al naționalismului.

Nu putem ignora două interpretări pentru contribuția lor deosebită în transmiterea ideilor piesei. E vorba de interpreta arădeană a Augustei, Elena Bodi, și de Adleff Ingeborg în Claudia (Teatrul Maghiar din Timișoara). D' spunind de o remarcabilă gamă sufletească, Elena Bodi a înfățișat, rind pe rind, pe soția cu personalitatea fărîmitată sub pietrele de moară ale supunerii docile față de soț, pe femeia cu nostalgia unei dragoste de odinioară, încă vie în memoria ei, pe mama iubitoare și pe nefericita care-și dă seama de nulitatea bărbatului ei și care suferă ca arsă de un fier roșu în fața acestei descoperiri. Adleff Ingeborg a impresonat în actul I prin siguranța, demnitatea și degajarea sa scenică, prin faptul că totdeauna găsea nuanța potrivită pentru exprimarea fiecărui simțămînt. Claudia creată de ea e decisă și visătoare, nițel malițioasă, înflăcărată, intransigentă și alinătoare, lucidă în momentele cruciale. Dar această diversitate a interpretării, care a luminat un personaj de o complexă personalitate, în actele II și III devine tot mai ștearsă.

Aceeași inconsecvență o întîlnim în scenografiile spectacolelor. La Arad, Francisc Toth a încărcat în mod inutil interioarele primelor două acte, dar a izbutit să dea amploare unei scene ingrate prin dimensiunile ei. E un lucru pe care nu-l putem nesocoti și care contribuie la realizarea atmosferei stătute pe care o degajă camerele celor două familii mic-burghize. Virgil Miloia (Timișoara) a făcut exces de economie, imaginînd niște decoruri sărăcăcioase, care nu reflectă prosperitatea avocatului și fostul confort din casa magistratului maghiar. Decorurile sale au ceva din interiorul unei mansarde și nu din acela al unor case mic-burghize. La



Florin Vasiliu (Barabás) și Eugenia Zaharia (Szabó Elisabeta) — Teatrul Tineretului

București, Natalia Bragalia a conceput un frumos cabinet medical care contrastează cu celelalte acte, și îndeosebi cu actul II, conceput ca un interior de vechi castel medieval.

Un rol hotărîtor în această configurare a spectacolelor l-a avut regia. În funcție de cine și cum a minuit bagheta regizorală, *Ultimul tren* a cunoscut înfățișările amintite. La Arad, Ion Deloreanu a transformat spectacolul într-un poem al iubirii pătimate, tot atît de puternică și tumultuoasă după ani de zile. La Teatrul Maghiar din Timișoara, piesa a devenit o succesiune de fragmente bine cizelate — în care reflexe multiple din mesajul autorilor se răspin-



desc în sală — și altele, expediate, semă-  
nând cu neglijente pete de culoare aruncate  
pe o pinză, de un pictor grăbit. Conflictul  
a fost estompat prin atenuarea voită a  
regiei (Szava Mihai), în așa fel încît  
piesa a devenit, în bună măsură, o dramă  
de salon, totul sugerînd impresia unei fur-  
tuni într-un pahar cu apă. La Teatrul  
Tineretului, regizorul D. D. Neleanu a știut  
să dozeze după necesități tensiunea în  
scenă, astfel încît spectacolul nu cunoaște  
contrastul dintre inflăcărare și placiditate.  
Regia, conștientă că o evidențiere explozivă  
a ciocnirii dintre cele două tabere retro-  
grade nu face decît să sporească forța de  
demascare a adevăratelor fizionomii ale  
lui Tiberiu Vlad, văduvei Szabó și Apáthy  
Aladár, a optat pentru această modalitate  
scenică.

\*\*\*

Ultimul tren pe scena Naționalului clu-  
jean trebuie însă judecat în funcție numai  
și numai de regie. Și aceasta, pentru  
simplul motiv că dacă pe celelalte scene  
s-a căutat sublinierea unora sau altora  
dintre sensurile pe care piesa le poate  
sugera, dacă în sfîrșit s-a găsit și s-a  
dat un anumit contur personajului Barabás,  
la drept vorbind singurul din piesă care  
poartă (și nu e locul aci să ne întrebăm  
de ce el) mesajul piesei, la Naționalul  
clujean nu sensurile au preocupat, din  
păcate, pe regizorul Dinescu. El a ținut  
să dea acestei piese mai degrabă culoarea  
și tonul unei melodrame cu happy-end,  
desfășurată într-un ritm atît de lent încît  
ne așteptam la o sincopă a întregului  
spectacol. Regizorul clujean l-a neglijat pe  
Barabás în ceea ce avea el ca trăsături  
caracteristice, făcîndu-l să apară ca un om  
oarecare, vag bețiv și vag gînditor. Inten-  
ția probabil de a-i conferi o greutate mor-  
rală l-a condus în ultimă analiză pe re-  
gizor aproape la despersonalizarea eroului,  
la „cumințirea” lui întru puritate. Dar cu  
aceste „rețușuri”, Barabás (Gh. Nuțescu)  
n-a rămas decît un timid purtător de re-  
plică, de multe ori de prisos pe scenă, în  
încercarea făcută de ceilalți parteneri ai  
săi, prin gesturi de un teatralism vetust  
și cu un patos (de multe ori fals), de a  
enuța o idee în jurul căreia să aibă loc  
și o acțiune.

Așadar, s-a optat la Cluj pentru tentația  
stăruitoare către melodramatism, înecîndu-se,  
în bună măsură, ideile și tema piesei și  
făcîndu-se din text un pretext din care, sau  
pe seama căruia, doi sau trei actori de  
frunte ai acestui teatru au insuflat viață,  
în parte și consistență, și o oarecare stră-  
lucire, unor roluri destul de episodice și  
palide în piesă.

Mă gîndesc în primul rînd și aproape  
în exclusivitate la Maria Cupcea în soția  
avocatului Vlad, care a izbutit într-adevăr,  
cu discreție și măiestrie, să dea o ima-  
gine complexă și umană acestui personaj.  
Mă mai gîndesc și la Marius Mihail, pen-  
tru care vîrsta și experiența actoricească  
au fost de un ajutor substanțial în crea-  
rea rolului avocatului Tiberiu Vlad, și  
la Viorica Dîmîtr'u în doamna Szabó.

Dar nu mă pot gîndi fără părere de rău  
la restul interpreților, ce nu și-au putut  
„ghici” biografiile personajelor respective  
pentru că le-a lipsit cheia înțelegerii lor,  
a raporturilor ce există între ele și ideile  
pe care fiecare le poartă în ansamblul  
acestei piese.

\*\*\*

Festivalul teatrelor dramatice din Bucu-  
rești ne-a prilejuit revederea *Ultimului  
tren* în interpretarea colectivului care i-a  
dat pentru prima oară viață scenică, bene-  
ficiînd în plus și de aportul lui Kovács  
György, coautor al piesei, în rolul lui  
Barabás.

Constatăriile făcute pe marginea specta-  
colului de la Tg. Mureș vin în primul  
rînd să întărească observațiile asupra piesei,  
asupra calităților și lipsurilor ei, ne de-  
monstrează că de fapt sensurile textului,  
uneori confuze, au fost în general (cu  
excepția Teatrului Național din Cluj, care  
nu le-a prea urmărit) bine sesizate. Regi-  
zorul N. Tompa de la Tg. Mureș a avut  
însă prilejul ca însuși creatorul rolului  
Barabás (nu cred că fac o supoziție ris-  
cată atunci cînd afirm că G. Kovács s-a  
ocupat probabil cu precădere de acest per-  
sonaj în text) să-i încerce și transpunerea  
scenică.

Faptul avea deci pentru noi valoare  
exemplară, putînd să consuetue intrucivta  
un criteriu în urmărirea celorlalte intru-  
chipări, chiar dacă nimic nu poate obliga  
la imitarea interpretului de la Tg. Mureș.  
Și spuneam la începutul acestei cronici că  
spectacolul din cadrul Festivalului ne-a  
confirmat unele observații asupra piesei,  
aceasta cu atît mai mult cu cît am avut  
prilejul să mai vizionăm această piesă  
prîmăvara, cînd aceeași distribuție de la  
Tg. Mureș se afla în turneu la București.

De astă dată, la Festival, am putut ju-  
deca spectacolul în raport cu sine însuși,  
la interval de cîteva luni. O primă și utilă  
constatare se referă la faptul că Kovács  
a găsit cu cale să schimbe, să „rețușeze”  
intrucivta linia personajului Barabás, să-i  
confere mai multă greutate, profunzime și  
luciditate, renunțînd la culoarea și savoarea



Izso Johanna (Szabó Elisabeta) și Rappert Keroly (Szabó Imre) — Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara

unui personaj boem. De aci, urmări considerabile în ecoul pe care-l capătă replica în gura lui Barabás. Ideea este exprimată cu multă rezonanță, observațiile asupra cutărei sau cutărei împrejurări de viață sint făcute cu sobrietate, iar tonul capătă de multe ori accente de avertisment. G. Kovács a operat o disociere evidentă între Barabás-omul, gânditorul lucid și adinc, și Barabás-actorul ratat, pe care ni l-a înfățișat în primăvară mai degrabă ca pe un Terev, nedespărțit tovarăș al sticlei de rachiu. Dar cum meloarea p'esei avea nevoie, în primul rind, de celălalt Barabás, G. Kovács ni l-a adus de astă dată pe scenă, surprins în toată complexitatea lui, trăind, cu discreție și pondere dar prezent mereu, drama unei epoci al cărei deznodământ el îl întrevește. Umanitatea lui Barabás devine un act de luciditate, o profesiune de credință, și nicidecum o generozitate de boem ratat. El apare acum ca un luptător — împotriva prejudecăților și a spiritului retrograd — și face acest lucru cu ajutorul unei arme deosebit de eficace: aceea a înțelegerii și clarviziunii.

Barabás a devenit, după modelul rezonerilor shakespeareeni, personajul principal al piesei, purtătorul de idei, și credem că din spirit de imitație, Kovács-actorul a vrut să-i imprime — descriindu-ni-l ca pe un actor ratat — linia unui bufon modern, pe care, pină la urmă, a estompat-o la maximum. Trebuie să spunem că, din acest punct de vedere, personajul Barabás în interpretarea lui Kovács nu-și aduce aminte că este bețiv decît spre a oferi — parcă — în răstimpuri, un divertisment facil sălii. Încolo, toată gama vastă a resurseelor sale actricești a fost pusă în slujba luminării ideilor cu care Barabás trebuie să domine intriga piesei. Si pină la urmă, Kovács te convinge că Barabás este — dincolo de actorul ratat, de boemul și de personajul de comedie — un gânditor umanist. Este meritul lui Kovács-actorul de a-l fi suplinat pe Kovács-actorul, în precizarea, în elucidarea unor intenții și a viz'uniș despre acest rol, care nu transpar întotdeauna în mod evident din text sau context.

Nu putem să nu ne oprim în această relatare asupra spectacolului cu *Ultimul tren*, la interpreta Diei (Irma Erdőssi) care, în cadrul unei distribuții aproape în ansamblu bine găsită, s-a detașat pe linia aceeași îmbogățiri a personajului, prin trăirea profundă, plină de vibrație, a acestui rol, care avea nevoie de o astfel de interpretare pentru a ne convinge pe deplin de drama pe care o încearcă. Și Irma Erdőssi a știut să ne emoționeze prin sinceritate, ne-a făcut să lacrimăm, fără să fie melodramatică, ne-a convins, fără să fie patetică. Ea și-a innobilat rolul, slujindu-l fără rezerve, ceea ce a făcut ca, în configurația p'esei, să apară pe o treaptă aproape de egalitate cu Barabás. Căci, în ultimă instanță, Dia-Irma Erdőssi nu mai este o victimă a unor împrejurări dramatice, ci, dimpotrivă, își afirmă o concepție de viață pe care ține s-o impună peste prejudecăți și resentimente. Iar plecarea ei de lângă Imre (în treacăit fie zis, una din distribuțiile mai nefericite alese) este un act de luciditate, deși pornind de la o indicație falsă, tendențioasă, a doamnei Szabó. Dia, astfel întruchipată, poate sta de vorbă cu Barabás, pentru că ea însăși posedă atributul gândirii și al lucidității, în felul acesteia doi alcătuiind o familie spirituală.

Deși spectacolul are multe însușiri, sintem, din păcate, nevoiți să ne exprimăm nemulțumirea față de scenografia lui, care a fost convențională, vag naturalistă și în nici un caz ceea ce ar fi trebuit acestei

piese. Căci, nimeni n-ar putea recunoaște în interiorul luat parcă dintr-o vitrină de magazin de mobile, pe acela al unui avocat atît de patriotard cum este Tiberiu Vlad, care nu scapă o ocazie fără să-și afirme rominismul (dar în locuința căruia nu aflăm mai nimic din ceea ce ar fi constituit niște atribute necesare, obligatorii, stăpinului casei). De asemenea, este lipsit de plasticitate și de savoare, primul tablou, reprezentînd viziunea din culise a unei scene din *Romeo și Julieta*, scenă care, de altfel, este și jucată fără umorul de care ar avea nevoie această privire indiscretă făcută în tainele ritualului scenei, de unde au înțeles să-și pornească acțiunea piesei lor, G. Kovács și E. Mirea.

\*\*\*

Prezentarea unei piese cum este *Ultimul tren*, pe mai multe scene în mod simultan,

Scenă din actul I (Teatrul Național din Cluj)



prilejuiește bineînțeles o seamă de constataări utile. Este vorba în primul rînd de cele referitoare la textul în sine, ale cărui valori dar și carențe și incertitudini s-au reflectat felurit în munca regizorilor care i-au încercat transpunerea scenică. Așa de pildă, unii regizori, și în primul rînd D. D. Neleanu de la Teatrul Tineretului și Ion Deloreanu de la Teatrul de Stat din Arad, au simțit nevoia de a aduce unele precizări, de a sublinia prin anumite replici sensurile sociale, mai obscure cîteodată în piesă, ceea ce a determinat și poziția lor față de text și profilarea spectacolului.

Acolo însă unde concepția regizorală s-a păstrat la minimă rezistență — la cîmîntenie —, tentația cea mai apropiată a rămas determinată de genul mai ușor abordabil, al melodramei.

Din fericire, regizorii au căutat să dea piesei, fie conturul unei fresce sociale, fie al unei piese de probleme etico-sociale, și mai puțin al unei drame intime și cu sfîrșit fericit. (Formulă pe care a îndrăgito mai mult regizorul Naționalului clujean.)

Construcția specifică a piesei — care situează un personaj ca Barabás pe primul și de fapt singurul plan al înțelegerii problemelor de viață (el deține cheia înțelegerii problemelor, precum și soluțiile cele mai potrivite) — se explică poate și prin faptul că unul din autori este actor și și-a scris, în bună măsură, rolul pentru sine. Ceea ce a reieșit clar din spectacolul Teatrului Secuiesc din Tg. Mureș. Dar faptul acesta s-a oglindit în mod obligatoriu și în celelalte spectacole, ducînd și trimițînd cu orice preț la cite „o creație” actoricească (urmărită adesea în sine și nu în semnificațiile și funcția de rezoner a acestui personaj). Acolo unde, așa cum s-a întîmplat la Cluj, s-a căuțat o retușare a rolului, s-a ajuns la diminuarea mesajului piesei (concentrat pe un singur personaj).

*Ultimul tren* a oferit prilejul unei competiții regizorale în primul rînd și actoricești în al doilea. Regizorale, pentru dovedirea intuiției în aflarea ideilor piesei; actoricești, pentru aflarea coordonatelor unor roluri și — dată fiind puținătatea indicațiilor izvorite din text — pentru completarea fizionomiei altora, ca de pildă rolul Apathy.

M. Al. și E. N.