

și propria sa sensibilitate, consonantă cu rolul, să prindă aripi, să se desfășoare mai larg. Ceea ce i-a adus, în sinteza dintre luciditate, emoție, sensibilitate proprie — toate asociate într-un desăvârșit proces de trăire scenică — una dintre marile izbînzi ale carierei sale.

Fără îndoială că în determinarea tuturor complicităților care conturează, în ultimă analiză, personajul, regizorul poate și trebuie să aducă o contribuție importantă. Fiind, între altele, un fel de prim tâlmăci al autorului, el are datoria de a defini pentru fiecare actor, împreună cu actorul, sarcina specifică a rolului. În același timp, el trebuie să se străduiască continuu să trezească propria sensibilitate a actorului, care va constitui fondul emoțional al rolului și va da interpretării tenta caracteristică, distinctivă.

Altfel am ajunge la situația paradoxală, în care orice Anna Fierling din Mutter Courage ar fi, în mod fatal, identică cu Helene Weigel, orice Hamlet l-ar reedita pe Laurence Olivier și orice Othello ar evolua în scenă exact ca Mordvinov.

Revenind la un exemplu mai simplu și mai apropiat, credem că regizorul Ion Olteanu a greșit în Cinstea noastră cea de toate zilele, mai cu seamă fiindcă, înspăimîntat de eventualele abateri de la definiția eroilor, le-a calculat, cu o riglă foarte exactă, dimensiunile psihice, intelectuale, fără să apeleze suficient la capacitatea de trăire emoțională specifică a dotaților actori pe care i-a avut la îndemână.

Mai există în teatru o practică, care tocește sensibilitatea interpreților, împiedicîndu-i adesea să-și facă mesajul incandescent. Mă refer la obiceiul „emploi”-ului, la drumul habitudinii, pe care e împins actorul folosit în mod exasperant într-o suită de roluri cît se poate de asemănătoare. Am apreciat-o pe Clody Bertola în 30 de arginți, Cazul Bennet, Vocea Americii, în care a avut o tinută de mare decență, dar și de limitată vibrație. Era și firesc, în măsura în care, aproape mecanizată, purta același profil psihic raportat la aceeași condiție exterioară, în toate piesele pomenite. Și am redescoperit-o, fermecătoare, impresionantă, în Liubov Iarovaia și în Lizzie din Omul care aduce ploaie, trepidînd de emoția regisirii propriiei și proaspetei sensibilități, topite în magma unor roluri, altele decît cele parcă predestinate actriței de-a lungul anilor de o ursită lipsită de fantezie.

Pornind de la o prejudecată, asociată cu o înțelegere limitată a teatrului — știu și eu dacă „diderotină” sau „rèjanistă”? —, Octave Mirbeau deplîngea condiția interpretului care își schimbă mereu identitatea, înscriindu-și personalitatea în perimetrul sentimentelor, gîndurilor eroului X și Y. Și conchidea: „Actorul este prin însăși natura meseriei sale o ființă inferioară, un osîndit”.

Refuzînd însă luciditatea fără emoție și arderea cu desăvîrșire inconștientă, situată într-o sferă de strictă instinctualitate, valorificîndu-și neîncetat propria sensibilitate, actorul se transformă din „osîndit” într-un om îmbrăcat în cămașa fericitului. Fiindcă dispune, în limitele nobilei sale profesii, de dreptul de a-și imprima în tiraj aproape nelimitat bogăția de gînduri și sentimente proprii, generozitatea spiritului și înălțimea idealurilor sale etice, reeditate în sute, în mii de personaje inimitabile.

Antic și modern

Teatrul Național din Cluj: Hecuba de Euripide

Este aproape un veac și jumătate de cînd, în 1819, la Cișmeaua-Roșie, stirniți de succesele dobîndite de Moartea lui Iuliu Cezar, Meropa, precum și de întreg repertoriul în limba greacă, format — cum arată N. Filimon — „tot din piese pline de

patriotism, virtute, abnegație și ură în contra tiraniei” și „parastisit” de către membrii comitetului revoluționar elenic din București, C. Aristia, Teodor Gazi, Constantin Șomache și „alți cițiva din cei mai cu talent”, „dintre junii romini ce-și făceau

„studiile în școala elinească”, luată „hotărârea de a-i imita... și în puțin timp ridicată pe scenă faimoasa tragedie a lui Euripide, numită «Ecuba»... piesă ce pentru prima oară da ocaziune limbii române a intra în templul muzelor”. Tradusă din elinește de A. Nănescu, „unul dintre junii actori români”, rolul titular al tragediei s-a jucat — cum relatează același N. Filimon, după o tradiție orală — de către I. Heliade Rădulescu, „carele, dorind ca reprezentarea să iasă într-o toată bine, împlinea și rolul de sufler”.

De atunci și pînă astăzi, deși limba română a intrat de mult în „templul muzelor”, nu numai *Hecuba*, dar întreaga tragedie antică a suferit de o inexplicabilă lipsă de atenție din partea teatrelor noastre. Pentru curajul de a fi montat, cu cuviincioase „modernizări” — pe care le vom examina mai la vale — un spectacol vechi de acum 2500 de ani, pentru entuziasmul cu care a repus în drepturile sale unul din giuvaerele în veci nemuritorului clasicism, colectivul Teatrului Național din Cluj trebuie felicitat din toată inima. Avem însă încredințarea că felicităm numai un început, care să facă diră, deschizând porțile primelor noastre scene și în fața celorlalte capodopere ale genului. Nu-i nimic că s-a început cu Euripide, nu-i nimic că s-a început cu *Hecuba*. Totul este ca, de acum înainte, să vedem și acele lucrări care, prin complexitatea și prin perfecțiunea realizării lor, nu constituie numai adevărate „modele” clasice, dar se și apropie, ipso facto, mai mult de gusturile chiar sporite poate, chiar altele în orice caz, ale veacului XX. Căci, dintre cei trei mari tragici greci, acel încununat de douăzeci de ori cu cununa premiului I, acela care niciodată n-a fost clasat al treilea, Sofocle, își păstrează peste veacuri înfietatea.

După el, neastimpărul nepăsător de canoe al lui Euripide, o anume „linie a inimii” pe care, spre deosebire de Sofocle, călător neclintit pe „linia rațiunii” s-a manifestat, invită la o paralelă, poate asemănătoare cu cea dintre Corneille și Racine, indicată de Sofocle însuși, care spunea că, în timp ce el îi zăgrăvește pe oameni așa cum ar trebui să fie, Euripide îi zăgrăvește așa cum sînt în realitate. Oricum, în *Hecuba* nu vom găsi nici violentele scăpărări de patimi din *Medeea*, nici excelenta intrigă și minunatul rol al *Iphigenei*, atît în *Auli-*



Magda Tilvan (*Hecuba*) și Dem. Constantinescu (*Ulysse*)

da cea imitată de Racine, cit și în *Taurida* cea imitată de Goethe.

Ceea ce critica modernă i-a reproșat adesea *Hecubei* a fost înfringerea canonului clasic al „unității de interes”. Cele două episoade, moartea Polyxenei și cea a lui Polydor, au apărut fără legătură firească între ele, iar precauțiunile pe care Euripide și le-a luat spre a le prezenta sudate (cadavrul lui Polydor este descoperit pe țărmul mării de către sclava care venise aci să ia apă pentru a spăla cadavrul Polyxenei; văzînd învelit în giulgiu cadavrul lui Polydor, Hecuba crede că este al Polyxenei; Agamemnon află de la Hecuba de moartea lui Polydor atunci cînd vine s-o poștească să-și înmorminteze fata; Hecuba își exprimă dorința ca cei doi copii ai ei să fie îngropați lingă același rug, uniți în moarte; monologul care deschide piesa este rostit de Polydor, cel cu a cărui moarte se va începe partea a doua; odată cu pieirea lui, el însuși vestește și moartea Polyxenei etc.) au apărut cu atît mai suspecte.

Cum arată însă și L. Méridier, în nota la savanta sa ediție Euripide, de unde am împrumutat și înșiruirea din paranteza de mai sus, „unitatea”, ca și valoarea și originalitatea piesei, nu trebuie căutată în însăși acțiunea, ci în dezvoltarea psihologică a caracterului protagonistei. Zdrobită de durerea servituții, Hecuba, cîndva regina unei cetăți înfloritoare, după ce și-a văzut soțul ucis sub ochii ei, după ce și-a văzut ceta-tea nimicită, rămîne acum fără ultimul ei sprijin și spectatorul, care află de jertfirea Polyxenei și o vede pe Hecuba prăbușită la pămînt, compătîmește icoana unei dureri ce pare a nu mai putea fi depășită. Cînd, în actul următor, nenorocirile bătrînei Hecuba s'opresc cu vestea asasinării lui Polydor, el asistă uimit la o cotitură: această ultimă năprasnă, în loc să o împingă pe pragul nebuniei, îi insuflă o energie nouă, care, dintr-o bătrînă zdrobită, incapabilă de altceva decît de sfișietoare lamentări, o preface într-una din acele femei „tari”, mînate cu virilă putere de dorul clocotitor al răzbunării, într-una din acele eroine care, de la Antigona și pînă la Vitoria Lipan, au stîrnit nu compătîmirea, ci admirația numeroaselor generații de spectatori și cititori.

Pasajele de incandescent tragism sînt, de altfel, încrustate cu frecvente pasaje de o gingașă poezie, ca să nu pomenim decît monologul Polyxenei care, acceptînd plecarea la rugul jertfei, plinge nu propria ei durere, ci suferințele pe care pieirea ei i le pricinuieste maică-sii; sau invocarea — în replica de neutralitate pe care i-o face Hecuba lui Agamemnon — a numelui Casandrei, părtașa regelui la desfătările tainice ale nopții. Zisele „stychomythia”, dialogurile frînte, vii, sacadate, ca în convorbirea dintre Agamemnon și Hecuba, sau duelul judiciar din final, între aceeași și Polymistor, își au și ele rostul lor de învioreare, împiedicînd osteneala unui ritm de o prea mare continuitate elegiacă.

Scriindu-i părintelui Porée scrisoarea-prefață la tragedia *Oedipe*, Voltaire îi mărturisea că a lucrat la dînsa cunoscînd mai mult teatrul grec decît pe cel parizian și procedînd „oarecum ca și cum s-ar fi plimbat prin Paris îmbrăcat în hainele lui Platon”. Este un merit incontestabil al Teatrului Național din Cluj că a încercat să ne prezinte un spectacol care, dimpotrivă, ne-a transportat în vechea Atenă și anume fără

să ne oblige să lepădăm prea multe din exigențele noastre de spectatori contemporani. De aceea, vom consemna în primul rînd succesul celor doi regizori, Ștefan Braborescu, artist al poporului, și Ion Tilvan. Și, înainte de a încerca să-l amănunțim, vom elogia ponderea — și ea clasică în esență ei — pe care au dobîndit-o între antic și modern: restituirile întocmai ale modelului antic au acoperit perfect spiritul modern (e ciudat că *Hecuba* miroase mai puțin a naftalină decît, bunăoară, *Intrigă și iubire*), iar modernizările s-au făcut în cel mai autentic spirit clasicist.

Decorul (Mircea Matcaboji) a rămas — exceptînd frumoasa cortină — redus la aceleași date primordiale ca în vechiul teatru grecesc. Cei trei coreuți (și nu coryfeii, cum stă scris în program, de vreme ce nu conduceau nimic), o cincime din numărul tradițional, au vorbit pe rînd, păstrînd recitarea în ansamblu numai pentru momentele de cheie ale patetismului; preluînd unele replici prea lungi ale actorilor, ei au acționat în spiritul menirii inițiale a corului, pivot de discuție a actorilor; mișcîndu-se cu grație și agilitate, cele trei coreute (Olimpia Arghîr, Maia Tipan, Constanța Constantinescu) n-au ieșit nici o clipă din gravitatea tragică. Tot în spiritul modernizării, regia a suprimat — sau, mai exact, a făcut să amuțească — „prothésis”-a, prologul sau argumentul piesei. În loc de o expunere, în 20 de rînduri, a subiectului, am văzut o impresionantă pantomimă, în care gesturile Hecubei și ale corului au prefigurat excelent dacă nu înșiruirea împlîrîrilor înșese, în orice caz spiritul lor. Suprimarea măștilor a îngăduit posibilități suplimentare de exprimare fizionomică; tot astfel cinematograful vorbitor a săltat cu o treaptă arta cinematografului mut. Totuși, o anumită măiestrie artistică, perfect compatibilă cu sobrietatea tragică, a avut poate ceva de pierdut. Tot de pe urma modernizării au avut de ciștigat actorii, care s-au mișcat mai lesne liberați de frîna coturnelor. Ne întrebăm însă, dacă a fost să se renunțe la încălțămînta tradițională, de ce nu s-a renunțat, pentru unele roluri cel puțin — Polyxena, corul, sclavele ce cară amforele pe umeri — la orice fel de încălțămînt. Inovație oricum mai autorizată de covîrșitoarea majoritate a desenelor epocii și mai apropiată de pășirea grațioasă a antichității

ții decît supărătorii pantofi ortopedici ai Polyxenei. Costumele (Edith Schranz), impecabile din punct de vedere al exactității arheologice, fără să fie de o somptuozitate supărătoare, ar fi avut, poate, totuși, de cîștigat, dacă ar fi fost mai puțin noi, mai puțin „scoase ca din cutie”. Să ne amintim că, pentru grupul troienelor cel puțin, avem de-a face cu o mîna de sclave, abia scăpate dintr-o cetate nimicîță și prădată și să ne amintim că „zdrențele”, deși au făcut obiectul hazului lui Aristofan care, în *Acharnienii*, îi reproșează lui Euripide abuzul de efecte exterioare, fac parte, totuși, din specificul tragediei în general și al lui Euripide în special. Un cuvînt bun pentru asemănarea dintre costumul și masca lui Talhybios și cele ale lui Ulyse, asemănare care se situează pe linia tradițională a interpretării mai multor roluri de către același actor.

Nu putem pune pe seama modernizării și nu putem fi în nici un caz de acord cu lipirea, în finalul piesei, a versurilor cuprinzînd blestemarea Helenei, versuri străine de *Hecuba* lui Euripide. Au lipsit în schimb din rolul lui Talhybios — nu știm dacă e vina textului sau o lacună pasageră a actorului — cele trei versuri (568—570) cuprinzînd gestul plin de maiestruoasă decență cu care Polyxena înjunghiată se prăvălește pe mormînt ascunzîndu-și goliciunea sînului feciorelnic, zbuclit din peplu cîteva versuri mai sus. Imaginea cu care, astfel, ne despărțim de dînsa, pierde ceva din puritatea sobră, liniară, de basorelief funerar, pe care autorul i-a hărăzit-o.

Muzica de scenă (Maria Cupcea, artistă

emerită) s-a păstrat pe o admirabilă linie, secundînd, inspirat, acțiunea piesei. De menționat acele cîteva acorduri sumbre, care au revenit la începutul actelor, pline de un fior aproape lugubru.

Protagonista (Magda Tilvan) a pus în slujba rolului său toate resursele sale de experimentată actriță. Am văzut, în interpretarea sa, toate treptele evoluției Hecubei, așa cum am încercat să le descriem mai sus. Poate însă că dorința de sobrietate (lăudabilă și de remarcat la întregul ansamblu) i-a răpit ceva din căldura comunicării și poate că tocmai îndrumarea rolului către factura „clasică” și nu romantică, pe care a avut-o, i-ar fi adăugat un pathos mai potrivit cu spiritul și cu tensiunea rolului. Dintre deuteragoniști, remarcabilă dicțiunea (singurul său punct de contact cu publicul) lui Polydor. Ne-ar fi plăcut să vedem o Polyxenă (Maria Ungur) mai grațioasă, mai lăuntric convinsă, mai plină de poezia semeței renunțări a acestei impresionante figuri. De asemenea, lui Polymistor (Ion Tilvan) trebuie să-i rămînă cu totul străin orice accent de „intrigant” romantic, hugolian. Tritagoniștii au avut în C. A. Russei (Talhybios) un bun „mesajer”. Istorisirea morții Polyxenei a căpătat, în recitarea sa pe un ton egal, trist și admirativ, nuanța de sublim necesară.

Textul, fără să reproducă întotdeauna alternanța muzical socotită a varietăților ritmice din bucățile corale, a reușit în bună parte să redea în senari iambici, poezia lăuntrică a metrului antic. Unele cacofonii ca *viața-și* ar fi putut fi evitate.

Bădu ALBALA

Un spectacol inegal

Teatrul de Stat Bacău : *Lența* de Sică Alexandrescu

În peisajul variat și recent îmbogățit al dramaturgiei noastre, dramatizările după pagini valabile de proză reprezintă un fenomen rar, mai degrabă sporadic, cu reușite întimplătoare și adesea lipsite de prezența fiorului dramatic care să justifice metamorfozarea genului.

Lența lui Sică Alexandrescu, după nuvela lui Francisc Munteanu, constituie o excepție; asocierea unui text remarcabil

cu o experiență de regizor sensibil la proporții a dat naștere unei piese de sine stătătoare, ferită de acele scăderi, atît de des întîlnite la dramatizări. La vremea apariției, nuvela lui Francisc Munteanu — cu unele slăbiciuni, mai mult de ordinul construcției — a însemnat totuși o îmbogățire a literaturii noastre, datorită vigoarei și observației psihologice abile pe care tînărul scriitor le-a dovedit în redarea