

## Note despre Teatrul Național din Cluj

Sînt unii care, venind la teatru, vor numai decît să *recunoască*. Valoarea unei realizări o dă, pentru ei, gradul de asemănare cu cutare model consacrat, iar emoția artistică le e direct proporțională cu satisfacția de a putea clasa noile impresii în dosul unor prototipuri venerate. O operă care le-ar contraria cele dinainte știute, care i-ar obliga să *descopere* și să nu recunoască, este pentru ei din capul locului condamnată.

Sînt alții, însă, cărora interesul li se poartă mai curînd spre o realizare poate chiar imperfectă dar mărturisind căutări, nemulțumire cu soluțiile oferite de-a gata și frămîntare pentru *cunoaștere*.

Trebuie să „recunosc” că fac parte din această ultimă categorie, și că mă pasionează mai mult *angajarea* realizatorului în operă, decît finisarea operei înseși. Ceea ce prețuiesc la un regizor, un scenograf, un actor este cu precădere luarea de poziție — lucidă și activă — față de sarcina sa, este vibrarea artistică impulsionată de o gîndire originală, o concepție, un mesaj.

Și, în treacăt, trebuie „recunoscut” că, poate cu rare excepții (*Baia* lui H. Popescu și J. Perahim și *Orologiul Kremlinului* în interpretarea studenților Institutului de Teatru), spectacolele bucureștene din această stagiune nu prea ne-au oferit așezneea prilejuri.

În lumina acestor reflexii, am așteptat contactul cu viața artistică clujeană pentru a-mi oferi surpriza unor pulsații mai efervescente. Dar nu vreau să anticipez...

\*

Privit în ansamblu, afișul Naționalului clujean cuprinde un repertoriu variat, în care problemele actualității dețin un loc de seamă (*Ziariștii*, *Arborele genealogic*, *Conștiința furată*, apoi — mereu actuală — *Baia*). Se observă că, începînd cu această stagiune, teatrul caută să-și configureze un profil de „Național”, recurgînd nu la opere de mîna a doua, ci la marile nume ale literaturii: Euripide, Shakespeare, Schiller, Delavrancea, Maiakovski...

Evident că numai o înșirare de piese, fie ele de nivelul și prestigiul unui „Național”, nu este încă totul. Validarea unui repertoriu o dă eficiența lui, audiența pe care și-o cîștigă — în punctele sale esențiale — în rîndurile publicului. Aici este de observat că în programarea săptămînală lucrările originale de actualitate ocupă un loc prea restrîns față de puterea lor de semnificație. Astfel, *Ziariștii*, piesă pe care publicul bucureștean, de pildă, a primit-o cu multă căldură, realizîndu-i o lungă serie de reprezentații, s-a „bucurat” de un tratament cam vitreg pe scena clujeană, unde i s-a rezervat un număr infim de spectacole, la prea mari intervale de timp. Și întrucît *Ziariștii* este una din

piesele noastre cele mai „angajate” — de convingeri, poziții și însuflețire comunistă (autorul stăpînînd darul de a ne molipsi aprcape spontan cu hotărîtele sale atitudini) — regretul de a nu fi putut-o vedea și discuta în versiunea clujeană e cu atît mai mare.

Firește că audiența e în funcție de valorificarea în spectacol a textului, prin regie, interpretare, scenografie. Este aproape o opinie unanimă<sup>1</sup> că ultimele spectacole clujene (începînd cu *Hecuba* și continuînd cu *Uiforul*) au marcat o ridicare a nivelului artistic al teatrului, care în trecutul nu prea îndepărtat se arătase destul de cenușiu. Nu e un simplu hazard că aceasta coincide cu prezențe regizorale de anvergură în mijlocul colectivului. În definitiv, aceleași forțe actricești au concurat atît la realizarea unui spectacol discutabil ca *Maria Stuart*, cît și la cele mai sus pomenite. Privită atent, diferența de la unul la celelalte nu e de ordinul factorilor accidentali (atît de frecvenți în teatru), ci dovedește un alt nivel de probleme și preocupări.

\*

În această ordine de idei, nu cred a fi lipsită de interes discutarea problemei regiei și a funcțiilor sale esențiale, așa cum sînt puse ele în lumină de versiunea clujeană a *Uiforului* lui Delavrancea. Aceasta, pentru că spectacolul Naționalului din Cluj repune cu acuitate în discuție, în cadrul realismului socialist, chestiunea relației text-regie, a libertăților și limitelor acțiunii regizorului. Prin producția lor, realizatorii clujeni au angajat deliberat o anumită poziție, într-o viitoare dezbatere. Dar mai întii să vedem datele concrete ale discuției.

Unii, de pildă, au privit piesa lui Delavrancea ca pe o dramă psihologică, (deși mai exact psihologistă), plantată într-un cadru istoric. În această lumină, evenimentele sîngeroase ale dramei erau considerate ca decurgînd din determinanți strict particulari. Și anume, individualitatea domnului Ștefan cel Tânăr, zis și Ștefăniță, marcată prin tare patologice. Un chinuitor complex de inferioritate îi exacerba invidia pînă la paroxism și se cerea descărcat prin frenetice acte sîngeroase. Cu alte cuvinte, conflictul între boierime și domnie și-ar fi avut originea în conduita individuală tarată a voievodului, care acționa sub imperiul impulsurilor iraționale, al descărcărilor nervoase. Pe această linie se ajungea în mod necesar la configurarea eroului central ca un tip morbid și a piesei însăși ca o dramă a nebuniei. Este adevărat că și autorul îndeamnă spre aceasta, prin indicațiile dintre paranteze adresate interpretului principal: „se strîmbă”, „se scutură”, „rîde și se strîmbă”, „se strîmbă epileptic” (foarte frecventă), „se strîmbă epileptic și face spumă la gură” etc. Este aici un tribut plătit modei naturaliste a epocii. Să nu uităm că Delavrancea dădea aceste indicații în vremea cînd un interpret de circulație al *Morții civile* își introducea bucățele de săpun în gură, ca să poată la momentul oportun să producă clăbuci.

Puteau oare realizatorii de azi ai *Uiforului* să reediteze în 1958 procedeele teatrului verist? După cum iarăși, îi putea satisface — azi, în epoca largii cuprinderi social-istorice a fenomenelor vieții — mărunta psihologizare a „cazului” patologic?

Se cerea, deci, ca evenimentele istorice descrise de Delavrancea să fie cuprinse în înțelegerea noastră contemporană, unde istoria apare ca un proces necesar și nu ca o aglomerare fortuită de accidente individuale. Realizatorii clujeni au pornit la drum cu această sarcină și, eliminînd elementul de morbid și irațional din conflict, au făcut din *Uiforul* o dramă politică. Conflictul spectacolului a fost statornicit, în potrivire cu adevărul istoric, în cadrul luptelor violente dintre boierime (reprezentînd tendința de menținere a rînduielii medievale, cu puterea în stat fărîmitată, de tip feudal) și domn (reprezentantul statului modern, unitar, cu puterea centralizată). „Raționalizat” astfel, conflictul devine o bătălie politică — tipică epocii de consolidare a statului unitar prin monarhia absolută —, bătălie pe care Ștefăniță caută s-o rezolve cu mijloacele vremii, „tăind” boierii,

<sup>1</sup> Vezi „Tribuna” din 5.IV.1958: *Elogiul regiei* de Al. Căprariu.

asa cum tăiașe și bunicul său, Ștefan cel Mare, și cum va tăia și presupusul său fiu, Ion Vodă cel Cumplit.

Materialul dramatic cuprins în lucrarea lui Delavrancea (în afara simpatiilor sau antipatiilor autorului) permite, sau dimpotrivă exclude, această „raționalizare”? Colectivul clujean și regizoarea Marietta Sadova au ales un răspuns afirmativ și spectacolul lor e o demonstrație a *justificării istorice* a lui Ștefăniță Vodă. Desigur că pe mulți soluția aleasă îi va contraria (cum i-a și contrariat); personal, fără a dispune de toate datele care ar oferi soluția, socotesc că, liberi de orice preconcepție — merită să cîntărim temeiurile. Aș propune chiar o confruntare a diferitelor rezolvări — cea clujeană, timișoreană ș. a. — confruntare la care aportul istoriografilor noștri mai noi ar fi cît se poate de binevenit.

Dar semnificația experienței clujene depășește desigur cadrul de strictă specialitate hotărît de piesa pomenită. E vorba, cum spuneam, despre *responsabilitatea* regiei contemporane față de mesajul unui spectacol de azi pe un text de ieri; se pune chestiunea dacă regia are sau nu dreptul de a refuza, în plină luciditate, să plătească tributuri trecutului. Sau, mai direct, dacă într-un spectacol de azi, pun pe primul plan *limitele estetice și ideologice* ale unei opere de ieri, ori dimpotrivă, îi luminează acele fațete — poate ieri mai umbroase — care o apropie însă de înțelegerea de azi.

În orice caz — indiferent de concluzia care se va desprinde — experiența clujeană<sup>2</sup> are pentru momentul nostru artistic o certă consecință pozitivă: ea obligă regia noastră să nu revină la funcția minoră, de imitatoare servilă, negînditoare, a unui text dat, ea obligă la o *poziție angajantă* în spectacol. Și în același timp, descoperă, aproape tulburător, nebanuitele posibilități de configurare ale unor sensuri — ale unei concepții — prin știința interpretării, a *utilizării convergente a mijloacelor artistice*.

\*

Corpul actoresc al Naționalului din Cluj cuprinde, firește, figurile cele mai proeminente ale scenei transilvane: Ștefan Braborescu, Maria Cupcea, soții Magda și Ion Tîlvan, Sandu Rădulescu, Al. Marius și alții, care<sup>3</sup> susțin pe umerii lor încercați greutatea repertoriului. Din păcate, în cele cîteva zile petrecute la Cluj, nu i-am putut vedea evoluînd pe toți, în realizările lor esențiale din această stagiune. Vreau să relev însă consecvent cu mărturisirile din capul acestor note, cîteva interpretări actorești, care prin noutatea problemelor ridicate stîrnesc un interes de ordin mai general.

E vorba de anume căutări care să contureze un stil propriu de interpretare actorescă, axat realismului socialist, unde — între alte trăsături — gîndirea actorului domină și dirijează mijloacele emoționale și intuitive, potrivit unei „concepții”. E vorba deci de *angajarea lucidă a unei poziții* de către actor, față de personajul interpretat, e vorba de susținerea conștientă a unei cauze.



C. Anatol în Ștefăniță („Viforul“)

<sup>2</sup> ca și experiența cu *Despot Vodă*, a lui Dan Nasta la Iași.

Configurându-l pe Ștefăniță, actorul clujean Constantin Anatol a dovedit o știință rară de a pune astfel textul în valoare scenică, încît concepția sa<sup>3</sup> despre personaj să transpară cu o nebanuită claritate, nici o clipă arbitrară, ci dimpotrivă perfect concretă, organică, cu o puternică osatură interioară. El a știut să dea culoare nouă, lumină, vibrație și amploare tuturor elementelor care valorificau pe plan uman eroul lui Delavrancea și să echilibreze, să treacă cu discreție, să estompeze firesc elementele desuete ale rolului. Ștefăniță al său e un temperamental, dar un om perfect logic, un voluntar, luptînd în condiții foarte grele, care pot descumpăni, care-l pot chiar disloca interior, fără însă să ajungă vreo clipă la morbid. Moartea lui Cătălin, dictată de rațiuni politice, nu-l dezechilibrează (cu „strîmbături epileptice” și „spume la gură”), dar ca om îl îndurerează. Anatol are marele talent al accentelor. Acutele sale au scopul de a scoate în evidență o idee. A-i da pregnanță și a-i lăsa rezonanțe. „Sînt domn... și nu mai sînt om...”, e un strigăt aparent victorios al lui Ștefăniță, căptușit însă la Anatol de o intensă sfișiere lăuntrică, care luminează tot conținutul omenesc al eroului, suferind că trebuie să-și îndeplinească menirea cu mijloace neumane. Ștefăniță-Anatol e un „fiu al faptei”, un erou renescentist, care acordă gîndul cu acțiunea. „Fac ce cred și CRED ce fac”, subliniază interpretul obîrșia rațională a actelor eroului său. Dar el este și liric — și notele poetice devin culminante în final, înaintea morții, cînd într-o scenă inspirată, interpretată magistral, Ștefăniță își dezvăluie fondul liric al personalității sale, de vizionar, mutilat de vitregia condițiilor în care i-a fost dat să trăiască.

Un alt exemplu de gîndire actricească activă îl dă Călin P. Florian în Angello din *Măsură pentru măsură*. Dar mai întîi, datele problemei. Prin evoluția lui Angello, autorul a vrut să umilească virtutea agresivă a puritanilor, rece și sigură de ea însăși, care proclamă, trufașă, ignorarea naturii omenesti. Pentru a-l umili, Shakespeare îl lasă pe tiran pradă acelorași tentații, pe care el le condamnase, dar care acum în *condițiile chiar*

<sup>3</sup> și a regizoarei, firește

Ligia Moga în Doamna Tana și Maria Cupcea în Oana („Vîforul”)



de el create, duc la duplicitate, la torturi morale, la ipocrizii și chiar la asasinat. Obligat să sacrifice totul reputației sale de „om infailibil” în ochii opiniei publice, puritanul nu poate concilia „natura” și „legea” decât prin ipocrizie și crimă. Pentru că a vrut să fie mai mult decât un om, orgoliosul Angello cade mai jos decât omul. Cuvintele lui Pascal : „cine vrea să facă pe îngerul, face pe fiara” îi ilustrează perfect drama.

O soluție de minimă rezistență ar fi fost creionarea unui personaj „negativ”, prin obișnuita lui covârșire cu trăsături negre. Pe linia aceasta, rigiditatea morală a lui Angello ar fi devenit banală ipocrizie, iar tentațiile care îl bîntuie — obișnuite porniri josnice și respingătoare. Și totul ar fi fost clar, simplu și precis. Dar Călin Florian a refuzat această soluție. El îl face pe Angello de bună-credință în înverșunarea lui rigoristă, și îi acordă toate vibrațiile umane cînd e chinuit de ispită. Și cu toate astea nici o clipă nu îl absolvim și comportarea lui nu rămîne mai puțin reprobabilă. Prin această reprezentare însă spectatorul se alege cu un spor de cunoaștere, cu un plus de înțelegere : el vede cum un om (nu un personaj de ficțiune : „negativul”, „monstrul”, „demonicul”), angrenat în structura obiectivă a unor condiții neumane, își „pierde omenia”. Interpretul face astfel aparent procesul complex — și neaparent — al alienării, ducîndu-l pe spectator să înțeleagă mecanismul înțimplărilor văzute, să-și concentreze ura nu asupra unui individ izolat (un „monstru”), ci asupra sistemului care produce asemenea forme monstruoase de umanitate<sup>4</sup>.

\*

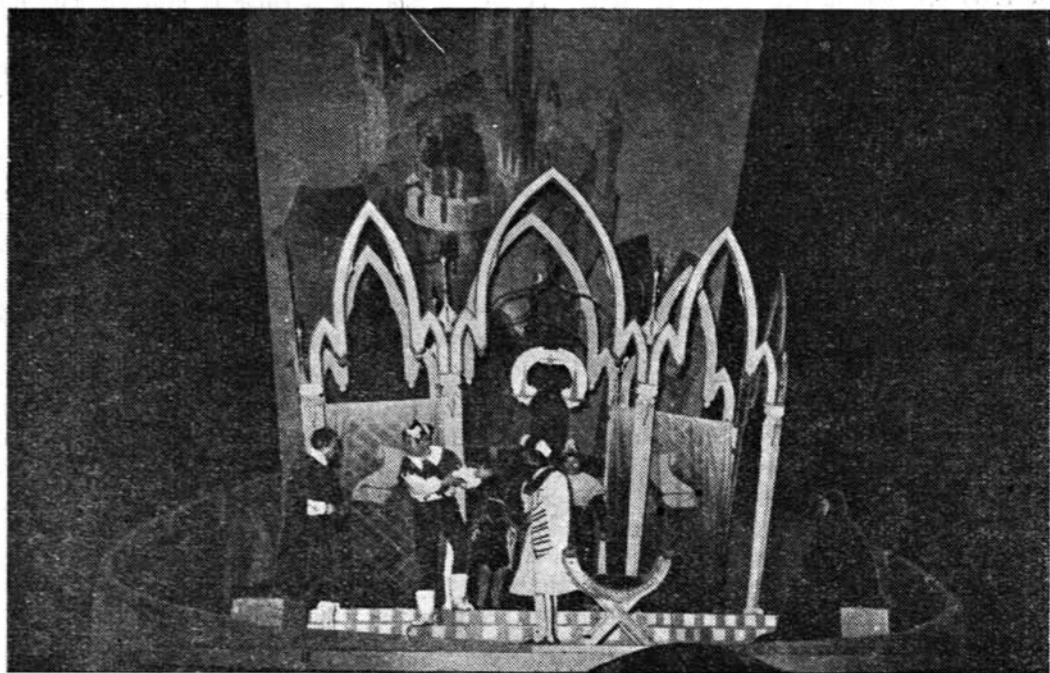
Exemplele<sup>5</sup> aduse nu constituie însă „legea” interpretării la Teatrul Național din Cluj, ci doar, poate, niște premise ale unei dezvoltări ulterioare. Și în aceeași ordine, cîteva observații în legătură cu tineretul artistic clujean. Acum cîteva stagioni (prin 1953, dacă nu mă înșel), am avut cu toții o adevărată revelație, prilejuită de un turneu cu *Viață nouă*, al unei excepționale echipe de tineret. Talente incontestabile (Aurel Giurumia, Gh. Nuțescu, Ileana Ploscaru, Zighi Munte ș. a.) — însuflețite de un animator (C. Anatol) — demonstrînd coeziune, omogenitate, spirit de echipă, îndreptăteau nădejile cele mai optimiste. Am fost foarte interesat să văd cum au evoluat tinerii protagoniști. Ei bine, nu voi ascunde un oarecare sentiment de deziluzie pe care l-am încercat. Nu că în acești ani ei nu au muncit corespunzător, ci pentru că nu s-au dezvoltat pe măsura datelor promițătoare inițial. Giurumia, de exemplu, care impresionase atunci cu resursele sale naturale atît de bogate, a rămas aproximativ la aceleași procedee, plus o oarecare suficiență și un început de blazare. O mai accentuată blazare la Nuțescu. (O ! cît aș dori să mă înșel în această privință ! ) Mă face să cred că nu a existat o preocupare concertată a teatrului de a-i chema spre rezolvarea unor sarcini mereu mai grele, care să le stîrnească continuu dorința de a se depăși. În definitiv, toate rolurile în care l-am văzut pe Giurumia (*Vișorul*, *Măsură pentru măsură*, *Natașa noastră*) sînt cam de același nivel — nivel pe care el îl atinsese încă de acum cîteva ani. Dacă uneori ne resemnăm să vedem un actor la capătul unei evoluții pietrificat în același „emploi”, și considerăm asta ca o necesitate (pentru teatru) dureroasă (pentru actor), cînd e vorba de un cert talent tînăr, adică în fond de un posibil viitor mare actor al teatrului, atunci lucrurile se schimbă și responsabilitatea noastră (director, regizor, critic) e alta. Mai ales cînd

<sup>4</sup> Exemplificarea de mai sus vrea să arate, aplicat la un caz concret, conținutul „teatral” al expresiilor de „cunoaștere”, „descoperire”, folosite în rîndurile de față. E vorba deci că prin spectacolul de teatru să-i oferim privitorului o îmbogățire a „cunoașterii” lumii, să-i „descoperim” acele mecanisme ale lucrurilor, capabile să-l ducă la concluzii practice, active, la schimbarea lumii.

<sup>5</sup> Lipsa de pe afișul săptămînal a *Băii*, a *Ziaristilor* și a altor piese nu mi-a dat posibilitatea analizei, în lumina criteriilor de mai sus, și a altor roluri și în special a modului cum actorii clujești realizează imaginea scenică a eroului contemporan.

Din aceste motive obiective, cer îngăduință cititorului ca și multor valoroși actori ai Teatrului Național din Cluj pentru caracterul incomplet al acestor note.





Scenă din „Măsură pentru măsură“ de Shakespeare

golurile rămase neacoperite între marii noștri actori ar trebui să producă mai des insomnii printre directori, regizori și critici.

✱

*O mai atentă cultivare a limbii* aș îndrăzni să cer corpului actoricesc al Naționalului clujean. Spectatorul nedeprins e neplăcut surprins de intonații și accente diverse, de abundența de regionalisme — felurite și nepotrivite ambianței și personajelor — în fine, o limbă neunitară în același spectacol, deși cu eroi din același mediu. Devotiunea cu care-și rostesc textul o Maria Cupcea sau un Ion Tilvan nu este urmată de toți actorii. Regizorii clujeni și tinerii actori, în special, au datoria să nu uite că și teatrului îi revine o răspundere imediată în „creșterea limbii românești“, pe care poetul ne-a lăsat-o testamentar, după cum, iarăși, și lor se adresa unul din ctitorii teatrului nostru când recomanda: „Podoabă minții voastre dați, cu românești cuvinte“.

✱

Am impresia că scenografia clujeană se află într-un proces de clarificare: încă solicitat de procedeele naturaliste — cu obișnuita lor încărcare a scenei (vezi primele două tablouri din *Uiforul*) — Mircea Matcaboji arată că se poate orienta și spre o formulă de decor mai aerată, mai sugestivă și... mai simplă. Vezi al treilea tablou din *Uiforul* și decorul de la *Măsură pentru măsură*. Aci am putut remarca existența unei gândiri scenografice, realizată cu mijloace specifice, *teatrale*.

La *Uiforul*, de pildă, ideea trecutului glorios care-l solicită pe erou e realizată cu mijloace în definitiv simple, dar cu maximum de rezultate: niște imense culise din material textil, pe care se află pictate în frescă imaginile voievozilor; două sufite dintr-un material asemănător, dar cu tăieturi ogivale și dând perspectivă. Numai cu atât se reușește a se crea un interior de palat, cu o deosebită putere evocatoare, plasticizând ideea de „grandios-apăsător“. În același timp, o bună organizare a planurilor solului, printr-un

„șafodaj de practicabile, oferă jocului actoricesc puncte de sprijin „dramatice“ și creează „spațiul psihologic“.

Un alt exemplu. *Măsură pentru măsură*, o piesă cu un pronunțat caracter românesc, are acțiunea împrăștiată în numeroase „locuri dramatice“, care trebuie să alterneze cu repeziciune. Sarcina scenografiei e aici să concentreze desfășurarea spectacolului. Mircea Matcaboji a găsit un dispozitiv turnant, unic pentru întreaga piesă, și spectacolul decurge în ritmul său firesc, fără a plăti supărătorul obol schimbărilor lungi și anevoioase dintre tablouri. La rîndul ei, funcția „evocatoare“ e bine susținută printr-un imens fundal, pictat în genul miniaturilor medievale, valorificat și prin buna lui racordare la elementele construite ale decorului.

Nu poate să nu sară în ochi distanța între decorurile analizate mai sus și atîtea altele, opera aceluiași realizatori. Să nu pomenim decît de montările vetuste, inexpresive, uneori chiar nepermis de cenușii, de la *Copacii mor în picioare*, *Conștiința furată*, *Baia*, și e de ajuns. Înseamnă că talentaților scenografi clujeni le-a lipsit o mai sigură orientare artistică, că nu întotdeauna li s-a cerut îndeajuns de clar să treacă cu îndrăzneală la degajarea scenei de încărcătura inutilă și împovărătoare pentru jocul dramatic, cu tot felul de placaje, butaforie, frunze, cîrpe etc., risipite într-o zadarnică tentativă de a „concura“ realitatea. Îndreptîndu-se mai ferm spre esențial și sugestiv, spre mijloacele teatrale de evocare ale unei ambiante, spre *ideea scenografică*, talentul lor recunoscut și uimitorul putere de muncă, pe care au dovedit-o, vor asigura restul<sup>6</sup>.

\*

Prin însuși caracterul lor, notațiile de față cată să rămînă deschise...

Totuși, cred că de pe acum cîteva probleme se impun a fi imediat luate în seamă. Și în primul rînd, conturarea repertoriului stagiunii viitoare, care să definească și mai precis profilul și orientarea teatrului. Aici, experiența cîștigată în lucrul cu dramaturgii, trebuie lărgită și adîncită pentru ca Naționalul clujean să poată oferi o contribuție corespunzătoare prestigiului său, la îmbogățirea dramaturgiei de actualitate, cu opere autentice „contemporane“, autentice „angajate“, cu opere militante. Drept e că și în această stagiune scena clujeană a ocolit în general lucrările fals actuale, unde legătura între substanța piesei și problematica de azi e doar exterioară. În momentul cînd se scriu aceste rînduri, întreg colectivul teatrului e frămîntat de problema noului repertoriu; îl dorim fierbinte cît mai *nou* și mai apropiat de rosturile și profilul către care tinde Naționalul clujean.

\*

Colectivul clujean își are acumulată o zestre, care merge de la marile posibilități de înscenare (pe care multe teatre din Capitală le-ar rîvni), pînă la bogata și variata galerie a talentelor de care dispune. Pentru ca distribuția să fie completă, mai e necesară apariția unui personaj: *animatorul artistic*. Colectivul teatrului îl așteaptă, și împreună cu el noi toți, iubitorii de teatru din R.P.R.

<sup>6</sup> Cu toate acestea, ritmul de creație și execuție, impus neobositului Mircea Matcaboji de desfășurarea producției teatrului, este excesiv și extenuant. Direcția trebuie să depună eforturi pentru a-și asigura încă un decorator de talent, ceea ce va duce la o creștere calitativă a fiecărei producții scenografice. E cazul ca direcția să atragă un tînăr, cu idei, entuziasm și dăruire pentru arta sa.