

TURNEUL TEATRULUI „JOZSEF ATTILA“

Familiaritatea cu scena și cu publicul este una din trăsăturile mai evidente ale actorului budapestan. În orice caz, indiferent de genul dramatic atacat, dezinvoltura cu care acest actor pare a-și trata, a-și construi și a-și mișca rolurile se păstrează cu pregnanță în memoria, cu deosebire, a spectatorului străin. Am încercat în câteva rânduri această impresie în legătură cu virtuțile interpretative ale teatrului din patria lui Madach și a lui Molnar; și ea m-a întâmpinat și recent, cu prilejul vizitei făcute de Teatrul „Jozsef Attila“ la București, în noiembrie trecut. Prezența în acest turneu, alături de *Becket*-ul lui Anouilh, a unei comedii diurne ușor didactice (*Drumul soarecelui*, scrisă de contemporanul Gyarfás Miklos) și a alteia, frivol moralizatoare (vodevilul francez *Floare de cactus*, de cuplul Pierre Barillet și Jean-Pierre Gredy, adaptat la modalitățile comediei muzicale de Nadas Gábor și Szenes Ivan) — ambele liric-romanțios tincturate



—, ne-a edificat poate greșit cu privire la repertoriul și la programul artistic al teatrului oaspete. Am urmărit însă cele trei spectacole, de o atît de deosebită factură, cu real interes, deoarece, pe deasupra oricărei păreri de amănunt și a oricărei judecăți despre creația unei sau altei personalități, tînăra echipă din muncitorescul Angyalföld al Budapestei mi s-a părut că s-a prezentat tocmai pentru a ne lăsa demonstrativ senzația că actorul maghiar se poartă pe scenă „ca acasă la el”, și că această calitate este un factor comun, global definitoriu, al jocului său.

În chip nemijlocit, de această particularitate — care e limpede altceva decît numai ceea ce obișnuim să numim naturalețe — am legat alte două aspecte ce mi s-au părut de asemenea caracteristice: teatrul budapestan (așa cum ne-a fost reprezentat de astă dată de actorii de la „Jozsef Attila”), este prin excelență un teatru al actorului și un teatru al protecției actricești. Ceea ce, firește, nu vrea să zică neapărat un teatru al indiferenței față de problemele de plastică generală, de dinamică, de atmosferă și climat ale imaginii scenice propriu-zise. Dimpotrivă, mai cu seamă în cazul lui *Becket*, viziunea aerată și alertă a regizorului Istvan Kazan, debarasată de orice balast în cadrul, culoarea, ori trimiterile concrete ale scenei, ca și contribuția pe aceeași linie a ingenioasei și gracilei scenografii, construite dintr-o aparatură de mlădioase coloane metalice și dintr-un fundal nud, plurifuncțional, de către Judith Schaffer, au fost, unanim și din capul locului, obiectul aprecierilor. N-a trecut neobservată nici trecerea aceluiași regizor (și aceluiași scenograf) de la această viziune a spațiului scenic — supus cu precădere contextului de idei al piesei și folosit ca atare, pentru a favoriza ideii un cîmp cit mai liber de rezonanță — la viziunea comediei muzicale, pentru care scena a fost tratată mai cu seamă ca teren de desfășurare a situațiilor în ele însele. Și, chiar dacă fără o strălucire particulară, deschiderea orizontului și a luminilor scenei spre o dispoziție afectivă, în care umorul se îmbină cu liricul și satira cu idilicul, a fost, evident, partea activă a lui Pethes György, regizorul „operei comice” *Drumul șoarecelui*.

Totuși, nu soluțiile problemelor scenice, nu structura regizorală sau scenografică a spectacolelor s-au arătat izbitoare, ci prezența actorilor: știința lor de a-și subordona, dacă nu de a-și colecta mediul și celelalte determinante ale spectacolului. Din *Becket* am reținut, de pildă, cursivitatea neobstaculată, cinematografică, a acțiunii;



Gobbi Hilda, Raday Imre și Koncz Gabor.
văzuți de Neagu Rădulescu

și am simțit, fără doar și poate, în această direcție, acțiunea ingenioasă a regizorului. Dar în această cursivitate, accentul preferențial se arată pus pe relieful și pe eficiența nu atât a cadrului complex de confruntări, de relații, de dezbateri, cât pe fețele și evoluția fețelor celor ce se confruntă și dezbate în acest cadru. Marea dramă a prieteniei, a onoarei, a demnității, a conștiinței patriotice pare, de aceea, oarecum parclată, constituită dintr-o succesiune și acumulare de momente, adesea strălucitoare, de atitudini revelatoare pentru geniul și performanțele interpreților, mai puțin însă pentru demonstrația spectacolului (și piesei) ca atare. Darvas Ivan (în Becket) își taie drum prin spectacol — mai cu seamă în partea a doua — cu elocvența unui recital, trecind cu bogate resurse expresive printr-o fină sită de probe, de la febrilitate la luciditate, de la agitație la calmul seninătății demne. Firește, el a fost, prin destinație, centrul spectacolului; dar performanța lui s-a realizat parcă de sine stătător, parcă independent de raporturile și de ambianța ce, în fond, o iscau și o legitimau. Protagonistul se mișcă parcă izolat în universul scenei și această izolare — ferventă și aplicată total asupra rolului — a ieșit cu atât mai în relief cu cât partenerul său, regele — măcar în calitate de contrapondere, principial, de o dimensiune egală cu dînsul — a fost întruchipat de tînărul Koncz Gabor, destul de uniliniar, stimulat mai mult platonice decît din înfruntări și confruntări concrete, și parcă neinteresat de locul lui în problematica dramei; așa fel încît pare surprins el însuși de dureroasa ei încheiere. Sîntem de acord să vedem în acest fel de interpretare o viziune proprie, și poate nu una lipsită de interes; căci ea a izbutit, cu o simplă zvîcnire mimică finală, să dea forță neașteptată senzației de prăbușire, dar și de echivoc, în care personajul își încheie ciclul său dramatic.

Am avut apoi primele șase descompăr în același Koncz Gabor, într-un rol de proporții, semnificații și trimiteri mult mai mărunte (în tînărul protagonist din comedia *Drumul șoarecelui*), un temperament și o disponibilitate spre vervă și mișcare, ce veneau cu totul în contrast cu, credem, deliberat cumpănita evoluție din *Becket*.

Am descoperit de altfel și la alți interpreți, ce au trecut prea puțin remarcați în spectacolul *Becket* (Bodrogy Gyula, Almasi Eva), ori remarcați în acte episodice de valoroasă construcție tipologică (Lang Jozsef, Sugar Laszlo, Horvath Gyula), resurse interpretative uneori de-a dreptul explozive (în „musical”-ul *Floare de cactus*, mai ales, ca și în comedia lirică *Drumul șoarecelui*). Și faptul acesta a fost de natură să-mi atragă atenția asupra spiritului de preponderență în spectacol, în care este crescut, la Teatrul „Jozsef Attila”, actorul. Mi-am putut da seama că de aici provine și naturalețea debitului său, și a forței sale de comunicare cu sala, și varietatea de modalități și de genuri în care se mișcă deopotrivă de degajat în rostirea replicii dramatice, în dinamizarea dialogului comic în cunoașterea și împletirea dansului revuistic și a cupletului de estradă. Sîntem neîndoios în fața unei profesionalități a varietății actoricești, chiar dacă ea apare cu evidență mai mult în varietățile comice, chiar dacă ea pare mai puțin să țină de năzuința spre ceea ce teatrul contemporan numește „actor total” și mai mult de solul unei vechi și prestigioase culturi a teatrului direct: opereta și cabaretul. Din rădăcinile acestui teatru a crescut cea aparentă familiaritate cu scena și publicul ce mi se pare izbitoare la interpretul maghiar, dar care nici pe departe nu înseamnă facilitate, superficialitate.

Ansamblul turneului ni s-a înfățișat flancat la extreme, de o parte, de personalitatea dolidă de experiență și de irezistibilă forță a artistei poporului Gobbi Hilda și a lui Raday Imre (în *Drumul șoarecelui*), iar de alta, de actrița Voith Agnes, aflată, bănuim, abia la primii pași, dar nu mai puțin stăpînă pe un surprinzător de puternic, de dinamic și de colorat șuvoi de înzestrare (în *Floare de cactus*). Este aceasta, se pare, semnificativ pentru felul în care Teatrul „Jozsef Attila” gîndește și slujește arta scenică: modernizîndu-se, dar cu măsură.