

gheate, la nivelul înfruntării diurne, al dușmăniei reci, satisfăcute de sine. Electra însăși se manifestă vindicativă, crispată de pasiuni nemărturisite și poate inconștientă, ca și cum lectura rolului sofoclian se filtrează greu printre sedimentele amare, leșioase, ale unor sosii mai tîrzii: Electra lui Giraudoux, a lui Sartre, poate chiar, în anumite limite, a lui O'Neill. Regizorul și actrița (Ioana Citta-Baciu) par să fi urmărit omenescul tragediei, dimensiunea pămîntească a eroilor; de aici, o programatică abordare antiestetizantă, care poate constitui un bun punct de pornire pentru descoperirea resorțurilor psihologice ale unor acte pe care ne-am obișnuit să le considerăm ca date; dar, alegîndu-și rău mijloacele, eșuează într-un terestru greoi, parcă încărcat de zgura unor pasiuni meschine,

subiective, lipsite de valoare eternă. Condiția reușitei este însă aici sinonimă cu urmărirea traiectoriei adevărului pînă la capăt, adică pînă la întoarcerea, pe un drum propriu, la desăvîrșire: această Electra nu poate exista fără noblețe, fără seninătate în suferință — altfel întreaga ei încordare supraomenească spre scop devine monomanie. Spectacolul resimte consecințele acestei erori: aripile îi sînt de plumb, eliberarea nu se produce.

Din acest efort cu totul deosebit, marcînd prima întîlnire cu un text antic, Teatrul din Tg. Mureș poate extrage o experiență prețioasă; este de pe acum evident că numai astfel, perseverînd pe calea întreprinderilor artistice foarte dificile, el își va putea depăși condiția actuală și va putea progresa mulțumitor în viitor.

CLUJ

PROBLEMELE UNUI MOMENT DE SALT

Exercițiul constant pe un repertoriu de calitate a creat Teatrului Maghiar din Cluj nevoia unui moment de salt: de aceea, încercările sale sînt, în ultimul

timp, mai ambițioase, năzuind spre zone artistice a căror străbatere presupune efort și risc. După montarea *Tragediei omului* de Madach — centru de greu-



György Kovács (Pietro Gralla) în „Act venetian” de Camil Petrescu.

tate al trecutei stagiuni —, am văzut în acest an un spectacol de tragedie antică: *Troienele* și, din dramaturgia românească, o piesă dintre cele mai dificile: *Act venețian* de Camil Petrescu.

Teatrul a preferat versiunea dată de Sartre *Troienelor* lui Euripide — poate pentru că în această transcripție (ce respectă fidel nu numai linia acțiunii, ci și, în bună măsură, chiar structura internă a monologurilor, argumentația originară, unele desfășurări de imagini poetice), textul are o rezonanță mai direct contemporană, un conflict mai tranșant, înlesnind comunicarea cu un public, din păcate, încă puțin deprins cu timbrul aparte al teatrului antic. Într-adevăr, spre deosebire de alte interpretări ale miturilor (aparținând lui Giraudoux, Anouilh și lui Sartre însuși), în care acestea rămân simple pretexte pentru un eșafodaj de idei filozofic-estetice moderne, în *Troienele* se păstrează, în toată adinca ei simplitate, concentrarea durerii omenești. Lanțul nenorocirilor fără număr care copleșesc cetatea Troiei a integrat de-a lungul istoriei multiple semnificații; Sartre vine conștient în întâmpinarea spectatorului atunci când, evitând să învăluie actul tragic într-o scintiltoare broderie intelectuală — așa cum își îngăduise, transformând *Electra* în *Muștele* —, îl înfățișează ca atare, în toată atrocea sa nuditate, punându-l însă în evidență mai violent, cu o notă de brutalitate chiar; ceea ce face ca jalnica melopee a înfringerii și a morții să se încarce cu o tensiune nouă, să izbucnească în câteva puncte de culminație, în care străbate protestul omenirii ultragiutate de războaie și pustiiri. Ceea ce se pierde, în această variantă, nu e ușor de definit; e ceva ce ține de noblețea și puritatea cleștarului, de profunzimea sunețului de orgă: poate că această pierdere este inevitabilă, fiind însăși armonia și echilibrul operei clasice — atât de sedimentată în conștiința omenirii, încât nu suportă nici o imixtiune fără a i se altera transparența.

Oricum, pentru un teatru care săvârșește această alegere, o mulțime de probleme se pun: căci dacă este necesară o schimbare de registru față de stilul consacrat prin tradiție — și este —, aceasta nu poate fi o „demitizare” vulgarizatoare, cu trimiteri apăsate la istoria contemporană. Versiunea Euripide-



Orosz Lujza (Hecuba) și Corul în „Troienele” de Euripide-Sartre

Sartre nu este deci, cum s-ar putea crede, o cale de acces mai simplă către spectacolul de tragedie antică, indicată celor lipsiți de experiența acestor deosebite rigori; dimpotrivă, tonalitatea exactă a unei astfel de montări (care trebuie să îmbine vibrația răscolitoare a tragediei eterne cu accentele aspre și lucide ale înțelegerii contemporane) este greu de realizat. Prin această prismă trebuie judecat efortul regizorului Szabó József, pentru că el nu conduce numai a nouă etapă de muncă a echipei, ci parcurge o

experiență înseamnă pentru propria-i formație profesională. Calitățile de concizie, sobrietate, eleganță pe care spectacolul său le vădește reprezintă un bun cucerit; pe ele se întemeiază atmosfera elevată ce domnește aproape tot timpul. Textul este astfel descriptiv cu claritate, fără alunecări în efecte facile, cu seriozitate și măsură. Temperatura actului scenic este însă prea constantă; spectacolul nu-și îngăduie explozii, nu are momente de paroxism, în care „să facă priză” cu publicul, să-l violenteze, forțându-i emoția. Între două soluții posibile ca „dominantă afectivă” — sfîșietoare elegie asupra destinului potrivnic, sau pătimașă, minioasă înfruntare a acestuia —, spectacolul s-a pomenit, nu știu cum, într-o a treia: o cerebralitate gravă, un raționalism nu lipsit de reculegere, dar pe undeva limitat de o anume rigiditate.

Insuficienta forță de șoc este în bună măsură explicabilă: pe un asemenea text, expresivitatea actului scenic se poate realiza numai prin pregnanța mijloacelor actoricești; or, cultivarea ansamblului de însușiri necesare tragedianului este un proces de durată și de continuitate; chiar un colectiv bun, cum este cel al Teatrului Maghiar din Cluj, nu poate depăși dintr-odată dificultățile create de antrenamentul exclusiv pe repertoriul modern. Toate aceste circumstanțe nu scuză, evident, neîmplinirile spectacolului; cum teatrele noastre au însă în acest domeniu o experiență săracă, merită elogiată echipa care a înțeles necesitatea de a-și măsura puterile cu o sarcină artistică pentru care nu era „rodată”.

Într-o distribuție care, fără prea multe date de omogenitate, se apropie de noua solicitare în diferite moduri, câteva acorduri de stil se stabilesc totuși. Ele se grupează, evidențiind imaginea Hecubei: în interpretarea Lujzei Orosz, ea nu reprezintă atât maternitatea torturată, instinctual rănită, cât simbolul unei permanențe omeneste ce și-a asumat răspunderile și durerile lumii, mereu capabilă să renască din propria cenușă. Actrița nu stabilește performanțe de virtuozitate, dar dezvăluie reale resurse de noblețe și profunzime, creația ei căpătînd astfel valoare de generalizare. Foarte concentrat, de bună calitate, este și jocul Paulei Krasznai (Andromaca). Cuplul Elena-Menelaos (Farkas Ibolya și Laszlo Gerő)

rezolvă cu mai mult succes problemele imaginii scenice: amîndoi actorii au prestanță și o prezență de efect. În rolul Casandrei, Balogh Eva stăruie la suprafață, fără să descopere ritmul lăuntric aparte al acestei vibrații. Aparițiile lui Pasztor Janos introduc o rău aleasă notă de satisfacție vulgar triumfătoare, în locul a ceea ce ar fi trebuit să fie atitudinea firesc brutală a unui soldău necioplit, care, investit fără voie cu necruțătoarea menire de mesager al destinului, se vede nevoit, spre propria surprindere, să-și reprime neașteptate tresăriri de milă. Dialogul zeiesc menit să închidă, ca între coperti, evenimentele piesei, nu capătă în spectacol nici o greutate; sînt două momente puerile, în soluție, prin contrastul dintre lipsa de grandoare a zeilor aduși pe scenă „în carne și oase” și teribila forță ce li se atribuie. Aceste momente nu influențează echilibrul spectacolului, dar încetșează una dintre trimiterile prelucrării sartriene.

O componentă a reprezentației ar fi avut nevoie de o tratare mai energică, de o fantezie mai îndrăzneță: corul. Apariția sa e destul de amorfă, de o calitate vocală lipsită de strălucire și cam săracă în ce privește valențele partiturii de mișcare. Această corectitudine impersonală nu impune o prezență colectivă unitară în diversitate; întreaga tragedie pierde de aceea din aîncîm și reliefuri, circumscriindu-se ariei personajelor centrale, în timp ce destinul cetății iese din atenția spectatorului.

Dacă dificultățile confruntării cu *Troienele* erau previzibile și, aș spune, întrucîtva necesare, în această etapă de creștere, *Actul venețian* aduce în prim-plan o altă categorie de probleme. Regizorul Otto Rappaport a pornit de la un dublu dat: ispitele unui text de o inepuizabilă valoare și existența în colectiv a unui interpret (Kovacs György) a cărui întîlnire cu rolul Gralla conținea premisele unui spectacol ieșit din comun. Există desigur împrejurări (teatrul este cel mai în măsură să știe dacă nevoile dezvoltării sale impun sau nu o astfel de soluție) în care o distribuție, în componentele ei de conjunctură, poate fi „forțată”; evident, aceasta implică un desen regizoral extrem de sever și de minuțios, unde nici un detaliu nu poate fi lăsat în voia hazardului — mai ales atunci cînd opera dramatică închide în

sine un univers problematic vast și puțin explorat.

Actul venețian ar putea fi socotit ca de mult intrat în conștiința publicului; destinul a fost însă nedrept, căci pînă acum scena a cunoscut piesa abia ca pe o partitură de solist. Profunda punere în relație a entităților care alcătuiesc lumea dramei, caracterul absolut al fiecăreia dintre ele interzic însă interpretarea exclusiv în și prin Pietro Gralla: căci fără Alta și fără Cellino, chiar și fără Nicola (sau în fața unor imagini simplificate, banalizate, ale acestora), nu există nici Gralla, nici *Actul venețian*. În reprezentarea clujeană nu are loc tragedia desăvîrșită și absurdă a absolutului confruntat cu mărunta unitate de măsură a erorii omenești, cu ființa oarecare, supusă instinctului, pasiunii, lipsită de stabilitate psiho-caracterologică; ea se transformă într-o dramă (citeodată melodramă, citeodată comedie) de fapte și situații comune, în care miza consumată este făcută din încredere înșelată, remușcare, căință. Întreg acest fond de trăiri — desigur viabile pe scenă (și care, în actele I și III, se desfășoară cursiv, cu dezinvoitură profesională), nu se ridică însă în zonele înalte, de foc și gheață, ale piesei.

În contextul dat (unde se poate face cu greu abstracție de un decor încărcat, pretențios, lipsit de gust, frapant prin inadecvare atît la rafinamentul spiritual al eroilor pe care este chemat să-i exprime, cît și la simpla mișcare scenică), Kovacs György își apără eroul izolîndu-l și izolîndu-se, într-o compoziție adunată înlăuntrul. E un Pietro Gralla deloc tumultuos, deloc exploziv, un mare meditativ trăind într-o lume proprie echilibrată, perfectă în lipsa ei de iluzii. Această interpretare contrazice, poate, imaginea pe care ne-am obișnuit să ne-o

oferim, dar descoperă orizonturile unei viziuni personale: Kovacs György nu idealizează, din privirea lui enigmatică scapără uneori orgolii rănite, altele luscesc gînduri negre, izgonite din sferele sublimului.

Farkas Ibolya (Alta) aduce în spectacol una dintre acele frumuseți feminine fascinante; personalitatea ei de actriță este însă prea fluctuantă, total la chere-mul partenerului, față de care reacționează ca o oglindă; dacă în scenele alături de Kovacs György — fără a realiza deplin imensa încărcătură de vitalitate iradiantă, delicatețe feminină, inteligență și temperament pe care este construit acest rol de regină neincoronată — atitudinea ei cîștigă în distincție și farmec, alături de Peterffy Gyula (un Marcello Mariani neinspirat, lipsit de grație, rafinement și seducție, cu alunecări spre trivial), devine de nerecunoscut. Din pricina acestei relații, care se stabilește la un nivel sub orice critică, actul II se degradează, despiciind spectacolul într-un mod imposibil de învins. Masiv, energetic, cu cîteva autentice accente de forță, Vadasz Zoltan dă personajului Nicola o prea mare zestre de exuberanță rustică; asprimea și rezerva încrîncenată lipsesc din acest portret.

Calitățile și defectele acestui spectacol, considerate în sine, sînt mai puțin importante; mai degrabă este de reținut că el exprimă o anumită nesiguranță în abordarea acelor opere ce-și dezvăluie mai greu sensurile și climatul. În momentul în care se încearcă depășirea posibilităților cunoscute și recunoscute, este indispensabilă autoaprecierea lucidă, de natură să canalizeze efortul creator spre înțelegerea în primul rînd a miezului de idei al operei supuse interpretării.

Ileana Popovici