

prin
teatrele
din
țară

STAGIUNEA TEATRULUI NAȚIONAL DIN CLUJ

Criterion și tendințe

În existența Naționalului clujean, stagiunea aceasta reprezintă o etapă ce se cuvine minutios „fixată”; nu pentru că desfășurarea ei ar fi fost fără cusur, dar pentru că întrezărim aici germeii viitoarei sale personalități, ale cărei contururi se vor desăvârși în timp. Preocuparea de a se defini, în ansamblul mișcării teatrale, de a-și descoperi și urma un drum propriu, a fost exprimată, în vara trecută, într-un interviu acordat revistei noastre¹ de către noul său director, regizorul Vlad Mugur; el stabilea ca primă etapă, în cadrul unui efort de perspectivă, exigența colectivă pentru ținuta spectacolului, pentru calitatea fiecărei înfăptuiri, oricât de modeste. Numai pe această temelie se poate clădi — considera el — o concepție de teatru, se poate cristaliza o echiapă capabilă s-o traducă în fapt de artă. Făgăduiam atunci să urmărim atent etapele acestei deveniri și să desprindem o utilă experiență profesională; putem adăuga astăzi că experiența se arată nu numai utilă, dar și pasionantă: a „descifra” fiecare spectacol, cu zonele sale de strălucire și cu petele sale albe, a descoperi legătura subterană, încă fragilă, care unește, într-un anume spirit comun, montările cele mai diferite, a surprinde pe viu procesul de sedimentare a valorilor sigure, a învățămintelor ciștigate — iată un prilej de a participa la bucuria creației pe care teatrele din provincie nu-l oferă prea des criticului... și pe care nici critica nu-l caută întotdeauna.

ORIGINALITATEA ATITUDINII REGIZORALE

Stagiunea a debutat la o temperatură înaltă, atrăgând puternic atenția publicului tânăr al orașului, cu *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu². Un astfel de început are, întrucîva, semnificația unei profesiuni de credință: căci spectacolul, așa cum a fost el gîndit și lucrat, invitat, mai mult decît la analiza exactă și rece a componentelor sale

¹ „Teatrul” nr. 8/1965.

² Vezi cronică în „Teatrul”, nr. 12/1965.

formale, la o adevărată discuție de principii. Creatoarea sa, Sorana Coroamă, a realizat aci o demonstrație deosebit de vie a ceea ce înseamnă interpretarea personală a unei piese românești contemporane — și demonstrația ne-a interesat cu atât mai mult cu cât acest teren fertil a prilejuit relativ puțin asemenea experiențe. Originalitatea este aici de atitudine: regizoarea re-crează textul într-un univers care are propriile sale coordonate. Rezultatul nu este desăvârșit — prima parte a spectacolului e cam încărcată, cu câteva teribilisme în plus, cu câteva scăpări de gust chiar; dar el intră într-un dialog direct și îndrăzneț cu spectatorul, nu-i îngăduie indiferența, refuză contemplarea comodă și lipsită de probleme, solicită, argumentează. Poți, eventual, să nu aderi la *punctul său de vedere* — dar nu poți contesta că *acest punct de vedere există*. Științetoare și dinamică, montarea clujeană a *Turnului Eiffel* comunică sentimentul unei mari poftă de viață, un umor robust și tonic, încărcat de sugestii polemice la adresa blazării, a falselor justificări. Sorana Coroamă nu lucrează aci cu artileria grea: arma pe care o oferă interpretelor este simpla și nobila luciditate. Ea le servește drept „contragreutate” în scenele-cheie, și tot ea creează fondul „de contrast”, restabilind mereu adevăratele dimensiuni — cele ale realității. Stimulați de cerințele montării, actorii se dezlănțuie literalmente: jocul lor e un foc de artificii, plin de naturalețe și de spontaneitate, și în același timp inteligent, bogat în sensuri.

Am văzut apoi două comedii mai puțin cunoscute la noi — *Liola* de Pirandello și *Androcles și leul* de Bernard Shaw, alese, cred, programatic, pentru calitatea comicului. Textul comediei pirandelliene i-a oferit Soranei Coroamă mai puține corespondențe decât *Turnul Eiffel*, mai puține prilejuri de a se exprima; regia l-a tratat de aceea cu evidentă onestitate profesională, dar fără să exceleze prin relieful vreunei „descoperiri”; grija principală se îndreaptă spre armonie, spre fluentă, spre unitate: melodii senine și plăcute, culori, o mișcare suplă, dau spectacolului o atmosferă de „pastel al culesului de vii”, cu inevitabilele idile și încurcături „à l'italienne”. Notele mai sonore pe acest fond discret sînt cele de comedie franceză, veselă fără vulgaritate (ceea ce e, efectiv, extrem de important); dar și fără zvîcnirea de vitalitate autentică, de energie virilă, de senzualitate sănătoasă, care dă acestei scrieri a lui Pirandello timbrul său inimitabil și cuceritor. Prin apropierea de natură, de rădăcinile vieții, prin vigoare și ascuțime, piesa ar fi putut prileji un autentic spectacol popular, realist și poetic totodată; evident că și așa, dus pînă la jumătate, el are o anume valoare pentru formația actorului de comedie: efortul de a-și controla mijloacele, de a-și curăța jocul de tentația îngroșărilor, de a-și subordona momentele de „priză directă la public” unei imagini de ansamblu rămîne un bun cîștigat, chiar dacă, prin construcție, spectacolul nu conține antidotul natural împotriva degradării și are nevoie de o permanentă supraveghere.

Androcles și leul, în schimb, stă sub semnul rafinamentului. Talentatul regizor Ioan Taub întilnește echipa Teatrului Național din Cluj într-un moment cînd pare preocupat de reconsiderarea critică a paletii sale. Spectacolul e alcătuit, de aceea, din tușe fine, dintr-un ansamblu de sugestii, îmbinate cu preocuparea primordială a esteticii rezultatului final. În consonanță cu tonalitatea umorului shawian, regizorul — alții inclinat spre sarcasm — nu-și îngăduie, de data aceasta, nici o violență de limbaj; săgețile lui zboară însă pe traiectorii greu de urmărit cu ochiul liber...

Dacă este adevărat că deschiderea stagiunii poate fi interpretată ca o profesiune de credință, confirmarea nevoii de originalitate în „citirea” partiturii dramatice vine din partea acestui regizor: regizorul pare atras de cele mai puțin evidente subtexte ale acestei piese-parabolă; nu se oprește asupra conflictului-pretext al martiriului creștinilor prizonieri ai Romei, pe care îl tratează cu o grabă amuzată; nici nu se arată interesat de implicațiile și sensurile, altminteri ușor de descifrat, ale relațiilor întemeiate pe forță și oprinare, sau de raportul dintre idealul-credință și compromis. Toate acestea se colorează în tente ironice, sînt privite parcă detașat; supratema aleasă este „jocul de-a convenția”. Ideea se plimbă în oglinzi care măresc și micșorează, în oglinzi convexe și concave, ca într-un labirint de bilci: în scenă bintuie, înspăimîntînd — „convenția spaimă” în fața „convenției-pericol” — „ideea de leu” (întruparea, grațios-felină, e a unui balerin); „convoiul de creștin speculează în jurul „ideii de martiraj”, ajustînd-o interpretării în toate chipurile; „ideea de Cezar” — autoritatea — are o imagine contrastant comică...

Pentru a se desena pe scenă cu limpezime, o viziune atât de subtilă trebuie compusă pînă la ultimul detaliu, în așa fel încît diversele planuri pe care e gîndit spectacolul să fuzioneze perfect, iar sistemul de referințe și de contrapunct să funcționeze ireproșabil; altfel, intențiile rămîn indescifrabile, se pierd într-o masă amorfă. Bineînțeles, pentru aceasta este necesară o echipă avînd antrenamentul rar al comediei intelectuale. Actorii au arătat disponibilitate față de idee și și-au lucrat, unii cu o

admirabilă finețe, rurile ; nu toți l-au putut urma însă pe regizor pînă la punctul de confluență, integrîndu-se exact pe locul potrivit. Linia de forță a întregului n-are, de aceea, precizia necesară ; spectacolul pare unora ambiguu, altora insuficient de expresiv. Unul dintre planuri se detașează însă net : cel al idealului conceput strict intelectual, desprins de rădăcinile sale în realitate ; convenția-ideal, convenția-demnitate, convenția-elită — o adevărată bucurie a jocului de-a conceptele, un joc cu arme periculoase, tiranice, executat cu grație, cu voluptatea stranie a acrobatului pe sîrmă care cochetează, senin, cu moartea — așa arată raportul dintre Lavinia și Căpitan.

Spectacolul se distinge prin eleganța imaginii scenografice. Decorul (T. Th. Ciupe) și mai ales costumele (Ioana Gărdescu) sînt concepute cu o ironie delicată, creînd, în diversele plantații scenice, armonii coloristice de-a dreptul picturale.

UN EFORT „DE ECHIPĂ”

Organizarea anului teatral la Cluj n-a fost exemplară. În raport cu mai severele exigențe de calitate, reluările nu puteau constitui un punct de sprijin ; premierele — abia trei, dincolo de jumătatea stagiunii —, apărute neritmic, erau absorbite, pînă la epuizare rapidă, de necesitățile programării săptămînale, și-și pierdeau astfel suflul înainte de a se consolida definitiv. Prin forța împrejurărilor, Teatrul Național n-a fost, o parte a stagiunii, ceea ce se cheamă un teatru „de repertoriu”, ci, mai mult o scenă a „ultimei premiere”. Privită în sine, această situație e criticabilă : dintre primele trei spectacole, abia unul — *Nu sînt Turnul Eiffel* — reprezintă un succes categoric ; *Liola* s-a pierdut, degradîndu-se într-un șir de deplasări consecutive. Montările „de largă respirație” s-au îngrămădit spre sfîrșitul stagiunii... Între timp însă, în teatru se construiește cu mîgală și cu efort, se cizelează cu răbdare. Trupa și-a redesenat contururile : a integrat un regizor valoros — pe Ioan Taub —, a obținut colaborarea, întii a Soranei Coroamă, apoi a lui Val Mugur (sub conducerea căruia s-a montat într-o foarte interesantă distribuție, drama istorică *Ulaicu Vodă*). Cu ajutorul autorului însuși, se studiază un nou text al dramaturgului Paul Everac.

Afirmarea unui teatru este un proces deosebit de complex, care nu se supune normelor administrative ; el se bizuie în mare măsură pe descoperirea valențelor latente ale actorilor, pe atragerea lor către un efort de echipă, pe călăuzirea lor înțeleaptă, cu tact și cu îndrăzneală totodată. Vlad Mugur și-a demonstrat și în alte colective calitățile de animator-pedagog ; de data aceasta, el pare să izbutescă o valoroasă sinteză între diferitele generații și genuri ce compun colectivul, ajutînd efectiv echipa să gă-



Valeria Seciu (Lavinia) și Ștefan Sileanu (Căpitanul) în „Androcle și leul” de G. B. Shaw

IFIGENIA ÎN AULIS

Valentino Dain (Agamemnon), Silvia Ghețan (Clitemnestra) și Silvia Popovici (Ifigenia)



Corul. Prima corifee
— Melania Ursu



sească un nou ton comun, mai proaspăt, într-un joc eliberat de zorzoane, de cîrlige, de ticuri provinciale. Spectacolul cu *Nu sînt Turnul Eiffel* este un astfel de exemplu: Bătrînul domn al lui Al. Marius și perechea Ea-El, interpretată de doi foarte tineri actori — Melania Ursu și George Mottoș — colaborează cu cele mai convingătoare rezultate. Cuplul protagoniștilor are o mare putere de comunicare. Jocul lor e modern, bogat în subtexte, plin de umor; în timp ce Melania Ursu fantazează cu inspirație, colorînd lumea în toate culorile curcubeului și ascunzînd astfel fondul de bun-simț al eroinei, Mottoș deghizează sub zeflemeli un lirism profund, reținut și grav. Amîndoi se întîlnesc la jumătatea drumului, într-un fel de joc cu măști nevăzute, sub care-și feresc adevărata natură, și amîndoi se dezvăluie cu farmec, cu candoare și cu un sănătos simț

al realității... În *Androcles și leul* debutează pe scena clujeană Valeria Seciu; interpretarea ei e de o rară calitate intelectuală. Lavinia — ființă demnă, pură, neînfrițată — nu este înfățișată, pur și simplu, ca atare; actrița îi explică reacțiile ca fiind îndelung sublimite, filtrate printr-o inteligență complicată, combinate în retortele unui esteticism sofisticat, până la eliberarea de orice greutate pămîntescă, pînă ce devin forme desăvirșite, insesizabile, alunecoase... Mindra patriciană acceptă astfel să moară nu în numele creștinismului, ci în conformitate cu un ideal pur — ideal „în sine”; „discutîndu-l” ca pe o ecuație, Valeria Seciu păstrează, subtil, un fond de detașare ironică.

Vii, amuzante, particulare, rămîn și alte câteva interpretări: ale lui Al. Munte în *Liola* și în *Androcles și leul*; ale lui Al. Giurumia, solicitat pentru fantezie comică în toate spectacolele; ale lui Ștefan Sileanu și Gh. Nuțescu în *Androcles și leul*.

ETERN ȘI MODERN ÎN TRAGEDIA ANTICĂ

Acesta este „fondul” pe care apare *Ifigenia în Aulis*, schimbînd dintr-o dată configurația stagiunii și oferindu-i un centru de greutate. În fața spectacolului, înțelegi de ce a fost nevoie de o atît de lungă „pauză de respirație”: puține teatre, chiar dintre cele ale căror trupe sînt de mult consolidate, întreprind montări atît de complicate: spectacolul ține de poem simfonic, de oratoriu, și are, în același timp, cea simplitate laconică mai greu de înfăptuit decît orice demonstrație de ingeniozitate.

Regia (Vlad Mugur) a văzut în jertfa fecioarei din neamul atrid unul din primele acte omenești de înțelegere a necesității tragice; hotărîrea ei de a accepta sacrificiul, de a-și asuma răspunderea, constituie miezul spectacolului. Astfel gîndit, marele text antic nu mai reprezintă pentru spectator una din îndepărtatele și încălțite istorii cvasimitologice, una din verigile de crime și răzbunări ale lanțului pe care se întemeiază teatrul clasic grec, și pe care le parcurgi „pentru cultură generală”, ci redobîndește o neașteptată intensitate tragică: pe scenă se consumă povestea fără întoarcere a unor oameni vii, ale căror sentimente se zburcîuie sfîșietor, care au de ales între viață și moarte. Pe umerii lui Agamemnon apasă răspunderea unei armate, datoria lui de conducător stă în cumpănă cu inima de părinte; regina Clitemnestra e o mamă căreia, din „rațiuni de stat”, i se răpește copilul; sînt dileme înghețate, încremenite. Agamemnon și Clitemnestra sînt robii destinului lor, ei au intrat în mitologie din însăși clipa în care situația tragică s-a născut. Altul este drumul Ifigeniei: ea începe prin a fi un simplu pion în jocul intereselor regale și divine, un biet copil fără apărare, pentru a se elibera apoi singură, prin propria forță a procesului de înțelegere; ea desface, unul cîte unul, lanțurile ce-o leagă, își stabilește singură locul și urma pe care o va lăsa în conștiința omenirii. Ifigenia este singura care iese din nemîșcare, evoluează — și schimbarea ei este aceea care constituie dinamica interioară a spectacolului, descifrînd piesa într-o cheie în mod special apropiată spectatorului contemporan, care este astfel viu și sincer interesat de problema textului cupidian, descoperindu-i perenitatea și umanismul.

Vlad Mugur a construit spectacolul cu o mare economie de mijloace, căutînd intensitatea emoțională în concizie. Decorul (scenografia — Jules Perahim) reprezintă un țărîm stîncos, ars de soare, ros de vînturi, unde însăși lumina plutește oboșită, fără bucurie; costumele sînt frumoase, simple, conferă actorilor ținută; alăturate, în plantațiile diferite ale corului, realizează acorduri stîlbe, melancolice, încărcate de poezie. Din acest desen de linii pure pare să țîșnească muzica (Pascal Bentoiu); nu e o muzică-comentariu, transcripția unui motiv epic, ci expresia spiritualizată a sentimentului, aproape insesizabilă — căci compozitorul n-a urmărit să-și singularizeze contribuția —, dar insinuîndu-se discret, plutind, topindu-se, revenind.

Exigențele unei astfel de montări au pus actorilor o infinitate de probleme: mișcarea, gestul, purtarea costumului, versul... Cîțiva dintre ei au făcut literalmente o școală ce le va marca pentru multă vreme cariera. În *Ifigenia*, Silvia Popovici — întotdeauna surprinzătoare prin calitatea emoției — compune, pe această gamă, un întreg destin: jocul ei e la început înțesat de sentimente, de trăiri exprimate realist, de dorinți și elanuri comun omenești; pe măsură ce ființa mărunță se desprinde de condiția ei, încercînd să înțeleagă ordinea lucrurilor, jocul ei se simplifică, adunîndu-se în adînc, curățîndu-se de gesturi. Această evoluție interioară nu marchează numai rolul, dar și întreg spectacolul. Raporturile, consacrate de milenii, ca aparținînd piscurilor înghețate ale virtuții supraumane, dobîndesc dintr-odată un corespondent pe planul criteriilor celor mai intime încorporate existenței noastre. Cumplita nevoie de a alege între viață și moarte, perspectiva de a părăsi lumina, în cumpănă cu gîndul nou, abia născut, niciodată încercat

de o femeie, al răspunderii pentru soarta cetății — această dramatică zbatere a unui suflet omenesc se exprimă pe claviatura fină a adevărului psihologic, pe care Silvia Popovici o aduce din teatrul modern, înobilind-o prin acea calitate și puritate a sentimentului de care vorbeam. Dar actrița nu face greșala de a afișa un aer senin și împăcat; Ifigenia ei rămîne tot timpul copilă, resimțind adînc amenințarea morții; amarnic tulburată, făcînd eforturi eroice de a-și stăpîni durerea și impulsul întoarcerii către viață, ea pășește, în final, liberă și gravă, ca un om ce și-a dominat destinul.

În compoziția inteligentă a Silviei Ghelan (Clitemnestra) se simt personalitatea de regină și de femeie, sentimentele ultragiagate, spaima umană și o anume clarviziune amară, de dincolo de zonele cunoașterii omenesci: e presimțirea fatalității mîcînd o eroină-creație a unui climat tragic, intuind că și de data aceasta zbuciumul îi va fi zadarnic. Actrița se mișcă majestuos și energic, are un temperament dramatic evident. În Prima corifee, Melania Ursu arată neabătute însușiri de tragediană: fără gesturi, cu atitudini de o noblețe și o esențialitate statuară, cu o voce neobișnuit de adîncă pe care o stăpînește perfect, ea coboară, parcă fără efort, din acest univers al dimensiunilor extreme — după ce se arătase, în *Nu sînt Turnul Eiffel*, atît de intim legată de spiritul lumii noastre de astăzi, pînă la a fi modelul unui portret de generație. Sînt două creații care, realizate într-o singură stagiune, dau măsura unui talent în plin elan al afirmării. Invitat în reprezentăție, Valentino Dain aduce spectacolului un stăruitor accent de forță stăpînită. Agamemnon nu e crud din supunere oarbă față de zei, ci pentru că acesta e drumul pe care trebuie să meargă. Un tumult de solicitări sînt comprimate în nemișcarea actorului: duioșia pentru copila ce i se aruncă la piept, dorul bărbatului pentru soția frumoasă, de mult neîntîlnită, disprețul față de Elena și de Menelaos, ciudă, minie neputincioasă... Valentino Dain a realizat cu această creație un pas decisiv în cariera sa, intrînd cu drepturi depline în marele repertoriu: el și-a concentrat și și-a înobilat mijloacele, rostind versul cu reculegere, răscolitor și tensionat, și punînd în valoare resursele unui registru vocal excelent. Este ceea ce lui George Motto i-a reușit într-o măsură relativ mai mică; am regretat-o, pentru că Achile reprezintă, în această viziune, o compoziție de caracter inedită: imaginea unei tinereți încă fragile dar orgolioase, structurată pe reacții spontane de curaj aproape dement, colorată cu vanitatea rece a croului-mit, deprins cu adulația, și justificîndu-și, în cele din urmă, fama, prin înțelepciune, prevedere, hotărîre, e infinit mai interesantă decît cea a croului sculptural, și este păcat că tînărul actor n-a acreditat-o cu deplină autoritate, din lipsa unor modalități suficiente de elevate. Dar ea poate fi împlinită, dacă își va desăvîrși țînuta, gestul, emisia vocală. Sînt în spectacol și cîteva prezențe care nu se integrează perfect: Gh. Nuțescu (Menelaos) a reușit, printr-un efort demn de relevant, să-și restructureze într-o măsură însemnată jocul, izbutind prin sobrietate; dar acest efort se simte ca o permanentă stînjeneală, arătînd că actorul nu este deocamdată pregătit pentru roluri de asemenea factură. În jocul lui Aurel Giurumia și al lui Ștefan Sileanu problemele rostirii textului n-au fost încă depășite; personajele n-au, de aceea, plinătatea și echilibrul care să le așeze, firească, la locul lor, în universul căruia îi aparțin de drept.

O revelație a reprezentației rămîne corul — și lucru merită cu atît mai mult subliniat, cu cît aici se ascundeau majoritatea pericolelor unei interpretări superficiale. Vlad Mugur l-a alcătuit după o „rețetă” neobișnuită, din numai trei actrițe de dramă, din cîteva coriste și mai multe balerine, invitate din colectivul Operei. A fost nevoie de un antrenament de sudură pentru a omogeniza această formație, pentru a o obișnui să rostască versul nuanțat și cu simțire, să cînte și să evolueze expresiv în scenă, fără ca totuși pasul să devină dans... Dar ideea s-a dovedit inspirată. Corul răspunde cu precizie, disciplinat, cu „spirit de echipă”, comenzilor regizorului, dovedind o sensibilitate atît de deschisă încît totul se transfigurează, dobîndind o transparență și o luminozitate de cristal. În mișcările sale perfect coordonate se pot citi o multitudine de stări; reacțiile sînt colective și totodată precis individualizate; cîteva plantații în mod special inspirate introduc cîte o notă fugară de reverie lirică, un sunet acut de senzualitate pură.

* * *

E greu de prevăzut cum se vor înfățișa viitoarele spectacole; evident, nu toate vor putea să atingă incandescența interioară a acestui important succes. Dacă spiritul de autentică dăruire artistică, instaurat cu acest prilej, se va statornici, însă, într-un climat de muncă, iar efortul deosebit va deveni firesc, Teatrul Național din Cluj are toate datele să se înscrie, foarte curînd, în rîndul întii al mișcării noastre teatrale.

Ileana Popovici