

Teatrul Maghiar din Cluj

TREI SURORI

de A. P. Cehov

O anumită prejudecată a „clasicismului” desuet, înțeles ca expresie a staticului și conversativului, înstrăinează uneori teatrul tocmai de acele opere fundamentale în care geminează resursele înnoirii sale, de azi și de totdeauna; poate că de aceea se joacă atât de puțin și de rar Cehov — deși contactul cu piesele lui e mereu regenerativ. Teatrul Maghiar din Cluj a intuit însă, probabil, șansele deosebite ale unei astfel de montări; cu *Trei surori*, el își propune altceva decât un oarecare gest de rutină profesională. Aspirația spre o modalitate de teatru mai modernă, mai apropiată de esențe, e evidentă; iar nevoia de învioreare se manifestă încă de la alegerea colaboratorilor: regizorul Vlad Mugur, scenograful Helmuth Stürmer, actrița Silvia Ghelan, de la Teatrul Național din Cluj, invitată pentru rolul Olgăi.

Noua lectură scenică începe de la imagine: un decor fără cortină, deschis, cu spații largi, întunecate și goale. Casa Prozorov nu mai e tradiționalul cămin cald și plăcut, unde totul respiră grație și frumusețe. Peretii sînt însemnați de un soi de pecingine prevestind ruina, mobilele sînt răsfirate, intimitatea nu e posibilă, în ciuda mesei pregătite de sărbătoare. În actul III, al incendiului, pe aceeași masă lungă, ocupînd acum întreaga avanscenă, sînt îngrămadite haine pentru sinistrați; paravanele decupează încăperea nepriemitoare în singurătăți mai mici, izolate. În ultimul act, un perete drept, auster, fără nici un amănunt decorativ, închide casa, transformînd-o în închisoare și cavou; prin golul ușii se zărește doar conturul unei stațuete. Această viziune scenografică stranie și impresionantă, cu o reală forță de sugestie, nu se dorește originală în sine, ci materializează o idee regizorală care încearcă să rupă cu tonalitatea vechilor montări.



Într-adevăr, în interpretarea lui Vlad Mugur, *Trei surori* nu mai sună elegiac, ca în versiunile scenice academizante: nici nu trece în registrul comic, cum recomandă exegeza întemeiată pe intenția autorului.

Spectacolul are o traiectorie dificilă, căutîndu-și o vreme matca; debutează în cheia realismului cotidian, sprijinindu-se pe stilul de joc familiar actorilor; totuși nu rămîne la această altitudine, și încearcă saltul spre teatrul stărilor nude, condensate.

Frîngerea destinului e un act brutal, suferința generează dizarmonie; climatul piesei nu mai poate fi deci diafan, ci încărcat de nemulțumiri și resentimente. Regizorul caută asperitățile, reliefează rezonanțele dramatice, sparge oglinda în ale cărei ape calme se pierdeau contrastele și accentele tari. După oarecare ezitări, o anumite stare de spirit proprie spectacolului izbutește să se afirme: actele III și IV sînt epurate de amănunte, tensionate, adunîndu-se și izbucnind în cele din urmă în deznădejde, ca un tipăt multă vreme înăbușit.

Reconsiderînd, Vlad Mugur nu se oprește în planul expresiei, ci se apropie de miez, propunînd o altă accepție a valorilor morale și spirituale.

„Ceea ce se pierde” prin irosire nu este elanul unor inimi generoase, ce-și clădesc sensul vieții pe muncă și pe dragoste, ci tinerețea însăși, ca promisiune și posibilitate. Într-o lume, de la început condamnată, care-și pancurge circuitul firesc, Irina e singura ființă vie, fiindcă în ea mai pulsează, nelămurit, inconștient, o speranță: cei din jur o privesc cu îngăduință și cu ușoară tristețe, încălzindu-se fără iluzii la flacăra ei, în așteptarea deznodămîntului implacabil. Vulgaritatea Natașei e agresivă și sîmion-fătoare, nimic nu i se poate opune. Evenimentele survin cu necruțarea obtuză a unui tăvălug. Masa plutește într-o perpetuă absență, Olga e zăvonită într-o carapace de oboseală și amărăciune. Andrei a capitulat brusc și nu mai are nici un fel de „legături” omenesti, devenind cumva echivalentul lui Ferapont, cu care are sonore și vide dialoguri de surzi. Întreaga energie a Irinei (deopotrivă a sufletului și a temperamentului) se dezlănțuie și se consumă într-o scenă din actul III: îngenuchiată pe masă printre rochii, rătăcindu-se ghemuindu-se și zăbîndu-se febril, implorînd și răfuindu-se cu viața. Apoi, resolut ei vital cedează, Irina intră în rîndul resemnaților încă dinainte de moartea lui Tuzenbach.

Finalul e cutremurător, aici spectacolul își dobîndește claritatea și forța visate: cele trei surori se rotesc îndelung una în jurul celeilalte, ca prinse într-o capcană, într-o disperare multă dar elocventă; singurătatea, înfrîngerea sînt totale și fără ieșire. Nici o mîntuire nu va mai veni, de aci înainte va fi posibilă doar truda lipsită de bucurie pentru plinea zilnică.

Această interpretare *acută*, investită cu un sens polemic, nu e străină de adevărul piesei, dar nu reține decât una din „tensiunile” ei polare; pentru o asemenea „cădere” ar fi fost nevoie de o „culme”, de un prim act foarte viu, în care speranța și bucuria Irinei



„Trei surori” de Cehov la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, în regia lui Ulad Magur

să-i însufletească într-adevăr, contagios, pe toți; iar duhul generos al acestei case, unde prietenii se perindă de dimineața până seara, ca atrași de un magnet, să creeze pregnant oaza de comuniune sufletească. Spectacolul anticipează însă, nu știu dacă voit sau nu, fatalitatea. Oaspeții vin în virtutea inerției și-și păstrează fiecare carapacea de indiferență; și apropierile care se stabilesc sînt lipsite de iradierea spiritualității (cel mai flagrant, în cazul Verșinin-Mașa). Așa încît deznodămîntul se referă mai mult la stratul evenimentelor concrete — zădărnicierea căsătoriei Irinei prin moartea lui Tuzenbach, a dragostei Mașei prin plecarea lui Verșinin, desărămarea casei Prozorov, învădată de meschinăria și trivialitatea Natașei. Pierderea inefabilului, sfîșierea țesutului delicat de sentimente, elanuri, nostalgii, care alcătuiesc orizontul operei, se înregistrează din păcate mai puțin.

O barieră în care s-au oprit o parte dintre intențiile regiei a fost deprinderea solidă a trupeii de a practica teatrul-lectură, minuțios, explicit, ferit de excese emoționale; or schimbarea de registru cerută nu se poate face dintr-odată, fără un antrenament complex

Totuși, chiar dacă spectacolul nu-și epuizează propriile virtualități, el reprezintă o experiență fertilă pentru actorii Teatrului Maghiar. Desigur, nu toți s-au angajat în aceeași măsură, fiecare însă a străbătut cu convingere o anumită porțiune de drum. Cel mai decis a avansat Stief Magda, interpreta Irinei; evidentele ei resurse dramatice, temperamentul puternic, sinceritatea, au ajutat-o să realizeze patetic explozia de suferință, asimilarea „interiorității” personajului mai pune unele probleme tinerei actrițe, dar sînt probleme pe deplin rezolvabile. Bisztrai, Măria (Mașa), cu finețe și sobrietate, și Dorian Ilona (Natașa), cu dezinvoltură, chiar cu exuberanță, și-au integrat personajele în desenul spectacolului. Lászlo Gerő (Andrei) a scos puternic în relief exasperarea ratării, pustiiul existenței făcute din renunțări și umilințe. Andrászi Márton (Cebutikin) și-a realizat rolul cu obișnuita sa siguranță profesională, din amănunte puține și limpezi. Horvath Béla a schițat un Kulighin cumsecade, discret și cald, a cărui mediocritate intelectuală ascunde o neastepentă gingășie sufletească, reazem și liman pentru Mașa în orice împrejurare. Oarecum șters, fără a înceta să fie o prezentă sim-

patică, umană, Pásztor Ianos (Tuzenbach). Vadász Zoltan (Solionî) a debutat în rol într-un mod deosebit de interesant — un calm surizător captuşind replicile dezagreabile cu un subtext bogat; dezlănţuirea temperamentală la adresa Irinei a fost însă din cale afară de stridentă. Descoperit a rămas, cu grele consecinţe, un personaj de primă importanţă, Verşinin; Peterffy Gyula n-a izbutit să-i dea nici un fel de dimensiuni, şi absenţa oricărei iniţiative din partea sa a părut a-i jena şi pe parteneri. Hejja Sandor, Geréb Attila, Török Katalin şi mai ales Ille Ferenc (FeraPont) şi-au lucrat scurtele apariţii cu notabilă exactitate.

Nu ştiu în ce măsură invitată, Silvia Ghelan, a atins desăvârşirea în ce priveşte interpretarea în limba maghiară; dar i-am recunoscut stilul, măsura, distincţia scenică. Olga ei e severă, tristă, rezervată, interzicându-şi elanurile, izbucnirile, mînia, făcîndu-şi o raţiune de a fi din conştiinţa răspunderii, din devotament şi spirit de sacrificiu — căpitan de corabie care rămîne la cîrmă sperînd s-o menţină la suprafaţă numai prin puterea voinţei.

Ileana Popovici

Teatrul din Ploieşti

CAFENEUA

de Goldoni

Tîneretii îi şade bine îndrăzneala. Iar ceea ce ne propune tînărul cuplu de regizori italieni Paolo Magelli şi Mario Rellini, în scenografia Floricăi Mălureanu, la Teatrul din Ploieşti, numai lipsit de îndrăzneală nu e. Raţionamentul, dublu alambicat, ca judecata „mincinosul minte” sau ca ţuica de Turt, e, în linii mari, următorul: îndrăzneala de a monta un Hamlet în frac, un Romeo şi Julieta cu protagoniştii înveşmîntaţi doar în propria lor suavitate, un Aristofan pe muzică de jazz, într-un cuvînt, îndrăzneala de a monta un spectacol clasic, eliberîndu-l din străvechile tipare şi aducîndu-l astfel, spălat de ocară vremii, la diapazonul înţelegerii căreia i se mai zice şi „modernă”, ei bine, această îndrăzneală e perimată. Aşa stînd lucrurile, nu mai rămîne decît să luăm un spectacol — tot clasic, se înţelege — şi ocînd cu tot dinadinsul sus-zisele exigenţe moderne, să-l montăm aşa cum se va fi jucat el acum cîteva sute de ani, în cu totul alte condiţii istorice şi de mediu, înaintea unui public avînd cu totul altă formaţie şi venind

la teatru în cu totul alte scopuri decît cel al zilelor noastre. Atunci cînd, în anii aceia de piatră de hotar în istoria culturii, cei dintii tipografi au dăltuit cele dintii slove de lemn, ei le-au întocmit astfel încît aspectul tipăriturii să difere cît mai puţin perceptibil de cunoscutule codice manuscrise: publicul nu trebuia violentat, spre a-i cîştiga încrederea în noul produs, acesta trebuia să i se înfăţişeze într-o ipostază cît mai asemănătoare celei pe care de atîta vreme o cunoştea şi o frecventa; inovînd în istoria teatrului, prin trecerea de la „commedia dell'arte” la comedia de caracter, spectacolele lui Goldoni vor fi păstrat, poate, şi ele, la început, aspectul buf, de haz truculent al comediei la care exista certitudinea că publicul vine. Ambiţia spectacolului de la Ploieşti a fost tocmai aceasta: într-o reconstruire de-a dreptul arheologică mi s-a oferit o înlănţuire de mijloace rudimentare de a stîrni risul, palme, salturi, tumbes, un animal adus pe scenă — toate acestea într-un decor — altminteri splendid şi cum nu se poate mai ingenios, dar în non-funcţionalitatea lui — aducînd a bina şi a arenă de circ. Rezultatul? O fermecătoare mişcare scenică presupunînd din partea actorilor o impecabilă condiţie fizică — o pantomimă perfect pusă la punct. Şi zicem pantomimă, fiindcă, păgubit de toată sucleţuţa lui de către clo-cotul fără o singură clipă de răgaz al gesticii şi al mimicii, textul — şi așa destul de costeliv — al *Cafenelei* aproape că nici n-a mai existat.

O experienţă rămîne, fireşte, o experienţă şi artistul are, trebuie să aibă voie să se joace. Cred însă că ceea ce i se poate reproşa acestuia e un păcat care nu i se iartă nici unei producţii artistice fie ea oricît de experimentală: lipsa simţului măsurii. Cert e, că, dacă m-ar întreba cineva, ca odinioară, la şcoală: „Spune tu frumos cu vorbele tale ce-ai văzut aseară la teatru?”, n-aş şti ce să răspund.

Elogii merită întreaşa echipă de actori — Aristide Teică, Corneliu Revent, Andrei Bursaci, Eusebiu Ştefănescu, Silvia Năstase-Dumitrescu, Margareta Pogonat, Anca Neulce-Maximilian, Răzvan Ştefănescu, Gina Trandafirescu şi ceilalţi — nu pentru felul cum au izbutit să însufleţească cutare personaj sau caracter, fiindcă, precum spuneam, pentru această îndeletnicire... n-a mai rămas loc. Vrednică de admiraţie e totala lor dăruire, şi demonstraţia înzestrării lor cu multilateralele calităţi care se cer unui actor, în lumea, vai, atît de pretenţioasă a zilelor noastre.

Radu Albala

