

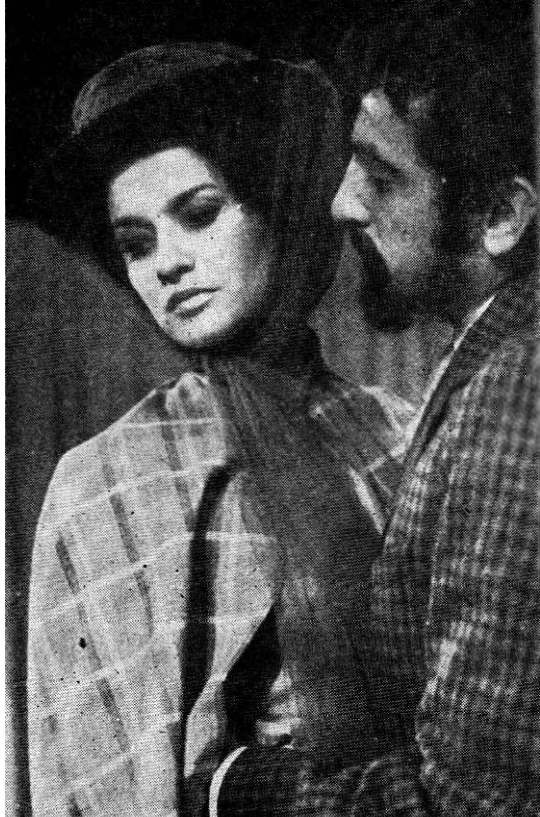
Acum, la acest nou recital „7 balade”, ne-am bucurat într-adevăr de Tudor Gheorghe. Poate că și noi îl cunoaștem mai bine — dar, în mod cert, mai întâi de toate el a învățat să se cunoască; de aceea, a renunțat la ceea ce era oarecum eclectic în alegerile sale, la micile concesii, și a făcut un efort de concentrare.

Recitalul este un spectacol-unicat, o explorare pe cont propriu într-o lume pe care teatrul cult n-o cunoaște încă, lumea străvechii balade populare românești. Nu știu până unde și în ce fel actorul a făcut singur această cercetare de specialitate, culegerea și compararea textelor: dar însuși faptul de a le fi descoperit și ales pentru a le aduce pe scenă tocmai pe acestea, din nenumărate alte variante splendide, este un act de creație pentru care nu avem unitate de măsură. Sînt poeme dintr-un alt timp — dintr-un timp, dacă aș îndrăzni să spun așa, „fără timp”, răsucit, prins într-o mișcare de spirală continuă, poeme ciudate, înrudite încă indeaproape cu mitologia, plutind cu aripi largi de liliac într-o misterioasă, vrăjită noapte. Moartea e o prezență familiară, șezînd la aceeași masă cu viața, fără ca între ele să se caște vreun abis. Intuiția acestui raport e tulburătoare la un artist atît de tînăr, dar numai așa pot fi alăturate, fără nici un acord fals, fascinantul „Cîntec al șarpeului”, zvicnetul de elan din „Cîntecul haiducului”, îndepărtata, răscolitoarea chemare din „Cîntecul ciobanului care și-a pierdut oile”... Ascultînd cum germinează în plămada lor motive care și-au luat apoi zborul în ceea ce avea să devină marea poezie universală, și se taie pur și simplu răsufierea.

Nu cred că modul cum actorul „zice” aceste balade, acompunîndu-se la ghitară, trebuie judecat din punct de vedere strict muzical; Tudor Gheorghe nu prezintă compoziții inspirate din folclor, ci caută un echivalent teatral modern prin care să poată fi „desferecat” acest tezaur — și pentru asta se servește de anumite structuri sonore elementare. Incontestabil că într-o asemenea acțiune de pionierat sînt inerente stîngăcii și neîmpliniri pe linia purității și rigorii fiecărei soluții în parte. Dar să recunoaștem că, privit ca spectacol, „7 balade” posedă acel „ceva” spre care năzuiește fiecare fapt de artă și pe care teatrul îl izbutește, vai, atît de rar — posedă propriul său univers, guvernat de legi numai ale sale, devlin.

Dacă A.T.M., renunțînd la micile „înscenări” conjuncturale, și-a descoperit un rost în a stimula și a sprijini nevoia profundă a artiștilor de a se exprima — fie numele său lăudat.

**Ileana Popovici**



Lucia Boga (Elena Andreevna) și Ștefan Sileanu (Astrov)

**Teatrul de Stat  
din Tg. Mureș**

● **UNCHIUL VANIA**

de A. P. Cehov

● **APĂRAREA**

de Szabo Lajos

Acest controversat spectacol al secției române este o demonstrație oprită la jumătate: un exercițiu căruia i s-au notat condițiile, ni s-a comunicat rezultatul, „scris în carte”, dar din care lipsesc, însă, operațiile concrete, din „caiet”. Cei ce-l contestă cu înverșunare nesocotesc exactitatea rezultatului propus, uită că începutul demonstrației e logic și corect; cei ce-l apără cu patimă nesocotesc

neglijența operațiilor, se fac că nu observă lucrul neterminat... Ce rămâne, așadar, cu această teză „la Cehov” a regizorului Ivan Helmer, teză dată „în deplasare”, cu echipa română din Tg. Mureș? Reținem în primul rând legitimitatea intențiilor, deși ar însemna să exagerăm sau să ne mănturim ignoranți, afirmând că acum și pentru prima dată se încearcă o nouă și revoluționară lectură a lui Anton Pavlovič. Ideea că personajele lui Cehov trăncănesc la nesfârșit, sorbind interminabile cești de ceai, inconștienți că tăvălugul revoluției se apropie, nu e nouă; nici ideea că trebuie să rîdem de aceste personaje și nu să „cehovizăm” în jurul lor, că ele se scaldă într-o baie de ridicul și nu în tăceri și pauze pline de melancolice subînțelesuri, nu reprezintă, ca exegeză critică, o descoperire de ultimă oră! Fără îndoială că simțim însă nevoia să-l vedem pe Cehov altfel jucat pe scenă. Propunerea lui Helmer e inițial serioasă, și, într-adevăr, după marele spectacol al lui Lucian Pîntilie cu *Livada cu vișini*, ar fi fost interesant de văzut pe alte direcții, deopotrivă fertile prin viziune, un nou *Unchiul Vania*. Helmer a vrut să demonstreze că în casa lui Voinițki nu se înșește nimic, pentru că nu e nimic de irosit; că între Serebriakov, Vania și Astrov, nu e nici o deosebire, că toți sînt deopotrivă de caraghioși, ratați și ridiculi: marionete primate într-un carusel mecanic, cu qui-pro-quo-uri ca în Feydeau, și „histoires de cocu” ca în Labiche. E un punct de vedere, cam unilatéral, relevînd doar una din laturile complexului univers cehovian, dar oricum, un punct de vedere interesant de urmărit prin demonstrația lui scenică concretă. Pe scena din Tg. Mureș am asistat, însă, la un spectacol pe trei sferturi improvizat, și doar un sfert lucrat (actul III, singurul bine pus la punct), cu tăieturi masive în text. Și aici trebuie să spunem că rețezarea monologului final al Soniei nu înseamnă să demonstrăm că Cehov și-a privit cu un ochi necrutător personajele: interpreta ne-ar fi putut convinge, în acord cu propunerea regizorului, prin rostirea integrală a textului, prin nuanțarea lui, de naivitatea, inconștiența Soniei, credința ei rizibil fanatică. Scenografia funcțională a lui Lucu Andreescu (un sistem de paravane albe, felurit dispuse) oferă multiple spații de joc, multe soluții deschise, subliniind totodată derizoriul „comediei” ce se desfășoară ca un teatru în teatru. În acest cadru, Victor Ștregaru (Vania) și Ștefan Silcau (Astrov) s-au străduit să-l înțeleagă și să-l urmeze pe regizor, deși nu s-ar putea spune că acesta a fost consecvent și a urmărit deopotrivă lucrul cu actorii. Scene întregi se joacă alb, fără nuanțe, alternînd însă cu scene realizate, în care întrezărim cum ar fi putut fi spectacolul, dacă personajele ar fi fost conturate puțin la capăt. Pe această linie Vania (Victor Ștregaru) apare greoi, stîngaaci, penibil — un caraghios ce nu poate stîmi decît risul. Astrov (Ștefan Silcau) este creio-

nat ca un tip dur, antipatic, cinic și beiv; în contrast cu ei, dar într-un contrast nedorit, Constantin Anatoî impune un Serebriakov nu lipsit de justificări în exploatarea „caraghioșilor” de la moșie. Ana Nagy-Scarlat ar fi putut deveni o Sonie interesantă prin inflexibilitatea, duritatea personajului, prin luciditatea și fanatismul în devoțiune. Dar personajul fiind insuficient lucrat, actrița nu știe întotdeauna ce are de făcut în scenă. Lucia Boga — o Elena Andreevna molatecă și fără personalitate; Valentina Iancu în rolul Dădăcei, o compoziție corectă. Surprinzător e Florin Zamfirescu, despre al cărui har scenic am vorbit și cu un alt prilej. Capacitatea sa în compoziția tragi-comică e remarcabilă: Teleghin tulbură prin amestecul de candoare și prostie, servilism și credință, punct fix în scenă, care exprimă, mai mult decît oricine, derizoriul acestei lumi, dar și părerea de rău pentru ea...

Am regretat foarte mult că „teza” la *Unchiul Vania* a rămas neterminată.



Cu piesa lui Szabo Lajos — *Mentseg* (tradusă aproximativ — prin *Apărarea* sau *Scuza*), echipa maghiară confirmă iarăși devotațiunea sa reală în slujba dramaturgiei originale, capacitatea de a crea spectacole solide, bine încheiate, programate, cu puternice ecou în conștiința spectatorilor. Fiindcă regizorul Gh. Harag, dincolo de recunoscuta sa autoritate profesională, de talentul pedagogic și știința încărcării relațiilor scenice realiste cu sensuri metaforice, posedă ceva în plus, „ceva” care ar trebui să dea de gîndit colegilor săi de breaslă: o reală pasiune pentru „deshumarea” unor texte originale — nu de primă mărime pe scara valorilor — dar prețioase prin încărcătura ideilor, prin ceea ce critica se sfiște uneori să numească direct (de teama unor interpretări vulgarizatoare) și anume prin mesaj. *Apărarea* (scrisă în 1950), dincolo de stîngăciile unei compoziții rigide, de unele replici didactice și expozițiuni inutile, dezvoltă o importantă temă politică, educativă: datoria patriotică a cărturarului de a lupta, în ciuda unor condiții vitrege sau a împrejurărilor potrivnice, pentru propășirea și luminarea spirituală a poporului său. Piesa relatează evenimentele dramatice din biografia tipografului ardelean Misztófalusi Kis Miklos, figură proeminentă din Transilvania secolului XVII, care renunță la faima dobîndită la Amsterdam, la oporurile unor curți princiere italienești, pentru a înfrunta, acasă, împotrivirea clerului, presiunile administrative, luptînd cu obstinație pentru răspîndirea tiparului, a cărților laice printre conecții săi. Silit să abjure în fața sinodului din Alba Iulia, Kis Miklos acceptă acest compromis, renunță la alternativa ple-



*Kovács György, Senhalszki Endre, Tamás Ferenc, Visky Arpad, Lohinszky Lorand și Csorba Andras în „Apărarea“ de Szabo Lajos*

cării în Olanda, considerând mai importantă vocația sa misionară în țară, printre ai săi. Pe suportul acestei biografii, o echipă de renumiți actori a construit, sub bagheta lui Harag, unul din acele spectacole trăinice, punct de rezistență într-un repertoriu. Scenografia concepută de talentatul arhitect Köllönte Zsolt valorifică din plin viziunea mizanscenei, dând monumentalitate și valori simbolice cadrului. Scena devine o uriașă bibliotecă, majestuoasă, dominatoare la Amsterdam, mai austeră, mai săracă la Cluj, sală de studiu și atelier tipografic; transformându-se în aula sau catedrală la Alba Iulia, moment copleșit de sunetele grave și tulburătoare ale unei imense orgi. Atins uneori de un anume patetism convențional, alteori de tentația unor accente vetust retorice, jocul actorilor e totuși concentrat, împins mereu spre sobrietate și reflecție. Cea mai bună scenă, focarul reprezentației, din care converg toate semnificațiile artistice și deopotrivă politice, este adunarea sinodului cu silita retractare a eroului. Ca un perpetuum mobile al istoriei, se desenează aici conflictul ireductibil dintre forțele retrograde, obscurantiste, ale timpului și gândirea înaintată, spiritul iluminat, novator. În clipa abjurării, tipografului Kis Miklos (Andras Csorba), i se alătură cu semeție și cutremurătoare solidaritate savantul medic Pápai-Pariz (Kovács György),

— altă figură cunoscută a iluminismului transilvan — iar sunetele orgii acoperă rușinoasele dar necesarele cuvinte ale acestui compromis justificat. În acest moment clerul, reprezentat prin subtilul și ieziutil profesor Szatmarnemeti Samuel (Lohinszky Lorand), guvernatorii Transilvaniei — Conte Banffy (Peterffy Gyula) și Conte Bethlen (Senkalszky Endre) — puternicele instrumente ale autorității veacului par să semnifice în fața eternelor sunete ale muzicii, cit de pieritoare este victoria mărginirii asupra minții îndrăznețe.

Într-o bună distribuție, ce portretizează cu măgălă tipuri și caractere, sau conturează cu acuratețe rolurile episodice, strălucește Kovács György. Jocul său masiv copleșește scena, înnobilînd-o, dînd forță și aură spirituală personajului. În prima linie i se alătură Lohinszky Lorand, care modulează cu finețe ipocrizia și luciditatea autorității bisericești, Csorba Andras care conferă tipografului-cărturar masivă robustețe, duritate și obstinație în țel. Urmează o galerie omogen acordată, din care se cuvin menționați ca atare: Nemes Levente, Al. Făgărășan, Tarr László, Tóth Tamás, Tamás Ferenc, Gyarmati Istvan, Visky Arpad, Szamosy Kornelia, Mozes Erzsébet.

M. I.