

Se cuvine menționată, însă, izbutita dirijare a scenei ședinței (tabloul 3), care capătă viață datorită priceperii cu care regia a mișcat figurația, creînd o impresie de clocot, de mulțime, diversificînd tipurile și imprimînd astfel ritm și autenticitate unui moment cu certe riscuri declamatorii și de stagnare.

Ceea ce a fost deficitar în viziunea regizorală s-a răsfrînt și asupra scenografiei. Decorurile (Adriana Leonescu) au vădit o intenție interesantă de a folosi cu maximă economie de mijloace, spațiul impropriu al scenei de la „Nottara“. Reușita n-a fost însă decît parțială, deoarece atelierul (tabloul 5) și interiorul (tabloul 7), de pildă, au rămas străine atmosferei piesei; bine reconstituită, în schimb, imaginea uliței.

T. STAIKU

## Montserrat decide

Teatrul de Stat (secția maghiară) Timișoara, Teatrul Maghiar de Stat Cluj : *Montserrat* de E. Roblès

Atît sub raportul semnificațiilor, al mesajului, cît și sub acela al construcției și al invenției dramaturgice, *Montserrat* e o piesă interesantă, întrucîtva ciudată, dar în orice caz, vie și — credem — durabilă. Cu toate că propune un cadru geografic și temporal explicit (Venezuela, iulie 1812), nu e o dramă istorică, cel puțin nu în sensul obișnuit, de reconstituire mai mult sau mai puțin fidelă a unor evenimente și figuri bine determinate. Roblès — așa cum precizează într-o notă la versiunea originală — „n-a vrut să împrumute din istorie decît un pretext, un decor, o culoare...“ Ceea ce a angajat în primul rînd efortul său a fost „să facă perceptibil simburile de universalitate al temei sale“. Cercetînd diversele etape ale istoriei umane, autorul a fost răscolit de repetata și violenta acțiune de reprimare — din partea forțelor exploatare constituite — a oricărui ideal nou de libertate, a oricărei încercări de a dobîndi efectiv această libertate. Intenția lui a fost de a trage o con-

Sinka Károly (Montserrat), Sebesi Péter (Negustorul) și Fábíán Ferenc (Izquierdo)



cluzie generală și a găsit — în sensul acesta — o idee dramatică pe cât de simplă, pe atât de fertilă.

La apariția mișcărilor de eliberare, puterea constituită — fie ea patriciană, feudală bisericească, regală sau capitalistă — a avut totdeauna avantajul organizării, al controlului, al influenței, al capacității represive. În *Montserrat*, locul acesta e ocupat de forțele armate ale cotropitorilor spanioli: acțiunea dramei se desfășoară pe terenul acestora, la cartierul căpitanului general Monteverde, unde atotputernic e teribilul Izquierdo, primul său locotenent. E ocupația, pe care poporul băstinaș o vede și o simte, o urăște, dar n-are, deocamdată, conștiința soluțiilor de luptă împotriva ei. Conștiința aceasta există, totuși, personificată de Bolivar, noul conducător al mișcării de eliberare, dar e undeva departe, momentan înfrântă și hăituită. De fapt, Bolivar, deși pol opus al conflictului, nici nu apare în scenă, despre el se vorbește numai, cu ură sau cu nădejde. Metafora e clară: aici, de față, cu o prezență strivitoare, puterea opresoare; undeva, departe, mai mult aspirație decât realitate, libertatea. Pentru a declanșa conflictul, Roblès introduce un termen mediu: Montserrat, tânăr ofițer spaniol, care, dejucînd planurile lui Izquierdo, îl salvează pe Bolivar. În partida Izquierdo-Bolivar, acțiunile acestuia din urmă sînt preluate de Montserrat. Dar cine e Montserrat? Un ofițer spaniol, cotropitor și el. Ce interese îl leagă de lupta venezuelanilor, ce-l face să se situeze pe poziții potrivnice propriei sale apartenențe sociale și naționale, ce-l determină să-și trădeze conducătorii? Iată o altă idee interesantă a autorului: Montserrat reprezintă revolta morală din însuși sînul colonialismului. Stăpînii lui propovăduiesc, cu ipocrizie, civilizația, dreptatea, iubirea creștină de aproapele, libertatea chiar. Dar practică barbaria, in justiția, violența singeroasă, opresiunea. Ei, stăpînii și guvernanții, sînt trădători, trădători ai acestor idei sfinte, pe care Montserrat le apără cu naivă îndrjrire. De aici, neta superioritate morală a lui Montserrat, care, în numele unui ideal de umanitate, se ridică împotriva orînduirii existente, pînă la sacrificiul suprem.

Între puterea constituită, agresivă și crudă, și exponenții aspirațiilor populare, încă slabi ca forțe dar superiori moralmente, stă poporul, masele în aparență amorfe. Roblès le-a reprezentat prin cei șase ostateci, trimiși arbitrar la moarte de cinicul Izquierdo. Din existența lor cotidiană, mai mult sau mai puțin inertă, neprevăzutul i-a aruncat în luptă. În fața morții, ei trebuie să decidă, trebuie să ia poziție. Partea cea mai activă, mai coaptă optează pentru revoluție: Elena, tinăra indios, și Ricardo. Murind conștienți, ei devin eroi ai luptei pentru libertate. Trimițîndu-i în fața plutonului de execuție, Izquierdo a consfințit,

#### Scenă din actul II



poate fără să vrea și fără să știe, forța ascendentă a mișcării de eliberare. Înfruntarea a fost decisă în defavoarea spaniolilor. De acum înainte, oricâți Montserrat sau Elene sau Ricarzi, oricâți ostateci nevinovați vor fi uciși, triumful lui Bolivar e inevitabil, pentru că prin acțiunea lor singeroasă, opresorii au trezit poporul la conștiință. Aceasta ni s-a părut a fi lecția morală și politică a piesei lui Roblès.

În ceea ce privește tratarea dramatică, simbolică proporționare a forțelor în conflict creează dificultăți destul de mari, mai ales în privința lui Montserrat. Ca reprezentant al puterii, Izquierdo nu dispune numai de trupe și de mijloace, dar și de o partitură abundentă, se mișcă pe un text amplu și destul de variat. Dimpotrivă, Montserrat are un rol zgîrcit în replici, trebuie să se mistuie mai mult lăuntric, în tăcere, în vorbe sugrumate. Semnificația generală a piesei e, desigur, în favoarea lui, dar textul îl vitregește, ca și Izquierdo. De aici, nevoia imperioasă a unui interpret cu ample și variate resurse de exprimare. Succesul spectacolului depinde în cea mai mare măsură de interpretul lui Montserrat.

Cunoscând piesa dinainte, am prevăzut că — dincolo chiar de concepția regizorală — confruntarea dintre spectacolele teatrelor din Cluj și din Timișoara va fi decisă, în ultimă instanță, de interpretarea lui Montserrat. Așa s-a și întâmplat. La timișoreni, Sinka Károly a avut prestanță și vigoare fizică, s-a mișcat cu siguranță, a răspuns încordat în momentele de tensiune, s-a consumat cu sinceritate în scenele de introspecție, a știut să strige sau să șoptească la timpul potrivit. Dincolo, la clujeni, Paloczky Rudolf a vorbit și s-a mișcat „în minor”, manifestându-se anemic: un adolescent ce se pierde într-o conjunctură peste puterile lui. Și nu s-ar putea spune că acești interpreți au avut în față doi Izquierdo inegali ca forță, deși concepțiile lui László Gerő (Cluj) și Fábrián Ferenc (Timișoara) s-au deosebit fundamental. Cel dintîi a construit un subtil al torturii fizice și morale, un rafinat al cruzimii, în timp ce Fábrián a reconstituit un violent, de o brutalitate cazonă. Poate că interpretarea lui László ar fi fost mai interesantă dacă nu accentua o anumită calitate aristocratică a lui Izquierdo, de fapt inexistentă în text (ca și replica „Nobil sînt, îmi mai trebuie pămînt!”).

Cei șase ostateci au părți aproape egale în dialogul general. Fiecare își asumă o atitudine proprie, conformă cu structura sa morală și temperamentală. În figura Mamei, de pildă, răzbate instinctul matern, cu accente desperate, uneori cutremurătoare. Dramatismul personajului a găsit în Bertalan Magda (Timișoara) o întruchipare mai pregnantă, prin manifestări elementare, prin simplitatea simțirii, decît în Orosz Luiza (Cluj), exterioară. Actorul Salcedo a fost obiectul confruntării dintre Horváth Bela (Cluj) și Rappert Károly (Timișoara). Clujeanul i-a dat o febrilitate și manifestări aproape isterice — adecvate pentru prima parte a rolului; finalul, mergînd pe aceeași linie, a trădat intenția lui Roblès, care acordă personajului dreptul de a se reculege cu oarecare demnitate. Rappert l-a interpretat mai liniar, însă mai coerent față de exigențele textului. Și dacă Elena clujeană, Krasznay Paula, și-a depășit net perechea, Adleff Ingeborg, Olarul din spectacolul timișorean, Szabo Lajos, l-a lăsat mult în urmă pe cel din Cluj: a fost meschin și după aceea demn, fricos și îndrăzneț, egoist și totuși uman.

Firește că atît virtuțile, cît și scăderile amînduror spectacole au avut în regizori un factor determinant. Concepțiile lui Taub János (Timișoara) și Anatol Constantin (Cluj) s-au deosebit esențial. Taub a urmărit culorile tari ale textului, în timp ce Anatol a încercat să le atenueze prin stilizare. Linia aleasă de Taub ni se pare mai potrivită, întrucît — în ciuda capcanelor naturaliste — drama lui Roblès tinde, printre altele, să ilustreze direct atrocitățile opresorilor spanioli (după propria mărturisire a autorului). Aici nu încap gesturile și pozele studiate, „teatrale”, și dacă se cere o anumită coregrafie a mișcării, aceasta trebuie să fie virilă, aspră, ca un dans al morții. Personajele lui Anatol se mișcă în scenă prea marionetic — în raport cu regia, nu cu soarta lor absurdă —, prea mecanic, cu pași calculați și cu fringeri armonioase de mîini, într-o atmosferă peste care ar fi trebuit să se lase ghiara morții. Taub n-a avut ambiția de a „reface” textul, ci s-a limitat să-l secondeze. E adevărat că a căzut de cîteva ori în exces, că răsturnările violente de mese sînt prea dese, că uciderea lui Morales în final e o intervenție arbitrară, dar nu mai puțin adevărat e că în spectacolul timișorean pulsează o viață aspră, crudă, atroce, nebunească pe alocuri, și că aceasta oglindește în mare măsură „climatul de urgență” al piesei.

Diferența dintre cei doi regizori s-a păstrat și în cîmpul procedeeilor, al ideilor de detaliu. Pentru a sublinia timpul limitat în care se consumă drama, o oră, Taub a avut admirabila idee de a aduce în scenă un ceas de nisip, ca simbol al timpului, al lui Izquierdo, al morții. A greșit, însă, reluînd procedeul în final, după ce acesta își epuizase semnificația. Anatol, în schimb, a fragmentat acțiunea, introducînd un nou decor, peste cel indicat în text. Impresionant în sine, făcut din linii curbe măiestrite, decorul acesta (Szakács György)

n-a servit totuși acțiunea în măsura scontată de regizor: i-a izolat pe ostateci de piața de arme (unde se desfășurau execuțiile) și în general de restul lumii, înlăturînd tocmai semnul improvizației sub care se dezvoltă acțiunea. Scenografia spectacolului timișorean (Elena Buzdugan) a fost mai puțin ambițioasă, dar mai fidelă indicațiilor autorului și, din acest simplu motiv, mai reușită.

Comparația obligă în mod natural la opțiune. Asentimentul nostru merge spre spectacolul de la Timișoara: pentru sinceritatea și dinamismul pasionat al actorilor, pentru viziunea bărbătească a regizorului și, așa cum am mai arătat, pentru buna interpretare a lui Montserrat.

Fl. P.

## Încercări... căutări...

Teatrul de Stat Bacău : *Căsuța de la marginea orașului* de Al. Arbuzov

Melodrama, înțeleasă în lumina virtuților ei, a cordelor umane cu rezonanțe vesele și triste folosite copios, a fost preluată și dezvoltată cu abilitate și talent de un dramaturg înzestrat cu viziunea contemporaneității: Arbuzov.

Defrișînd balastul inutil al genului, Arbuzov a integrat în coordonatele ei oamenii timpului său, oamenii sovietici. Sînt cunoscute *Tania* și *Ani de pribegie*, piese care au prezentat publicului românesc un autor talentat, posedat de o neliniște dramatică, rezolvată prin personaje purtînd pecetea unei febre interioare, veșnic în căutarea adevărului, aducînd un viu și ardent mesaj social.

Nu rareori cronicarii au fost ispitiți să apropie stilul dramatic al lui Arbuzov de Cehov, mai mult poate pentru atmosfera pe care cel dintîi o trasa într-o pastă densă, compactă. Eroii lui Arbuzov nu sînt scutiți de tristeți și îndoieli, deși rămîn oameni vii, mișcați cu abilitate în țesătura dramatică. *Căsuța de la marginea orașului* readuce un crîmpei de viață din preajma marelui război. Arbuzov surprinde clipele înfrigurate dinaintea marii încleștări, în casa unor simpli oameni sovietici: trei fete, trei surori. Fetele, trei individualități distincte, așa cum se spune, „își croiesc drum în viață”. Războiul, cu flăcările lui, va schimba într-o bună măsură profilul sufletesc al fetelor, va adăuga fibre noi, de oțel, caracterului lor. Ele își vor dedica existența unui țel precis: victoriei poporului. Visurile proiectate în necunoscut se opresc, războiul brutal obligă la luptă, adeseori la resemnare, dar niciodată la lipsa de încredere în lumina viitorului.

Piesa se rezolvă mai mult în ciocnirea de replici, în atmosferă. Se întîmplă puține lucruri în piesă; printr-un procedeu favorit lui Arbuzov, unele momente de intensitate dramatică se consumă prin lectura unei scrisori care „vestește”... Războiul pătrunde brutal în casa plină de visuri și poezie. Și peste toate suferințele prezente, tinerii căliți într-un foc năprasnic deslușesc viitorul.

Spectacolul de la Bacău devine interesant mai ales prin modul în care o tînără regizoare — Ariana Kunner-Moiescu (participantă la Concursul tinerilor actori) — a încercat să rezolve problemele textului în spectacol. Există în programul teatrului cîteva mărturisiri ale regizoarei; revin obsedant, în rîndurile semnate de dînsa, cuvintele poezie, atmosferă cehoviană... Iată deci enunțate coordonatele spectacolului: poezie și Cehov.

Scenă din actul I

