

țări ou știu zbirii ai Siguranței și o știută rezistență la perfidia și bestialitatea acestora etc), nici în desfășurarea ei, bogată și ea în situații și fapte mai de mult și deseori, în alte evocări, întîlnite. Nici în intenția tipologică autorul nu a trecut hotarul unor tipare mai mult sau mai puțin schematic consacrate. Drama lui Hajdu Győző pare deliberat concepută pe o formulă vetustă, pentru a lăsa spectacolului ce-o înfățișează să se desfășoare în toată libertatea, așa fel încît, păstrîndu-se în zonele evocării, să realizeze prin suflul de ansamblu, o forță de agitație și de semnificație, de natură să stabilească un raport mai mult de cît votiv, un raport de comuniune emoționată, între trecut și prezent. Ceea ce, spre bucuria spectatorului, se și întîmplă.

În adevăr ceea ce izbește în punerea în scenă a acestui „memento“ (cum își numește autorul piesa), este nu atît drama individuală a eroilor, ci cadrul și climatul ei — un cadru pe care îl constituie masa corului și un climat, tot colectiv, de elan, de înălțare, de înfrigurare, de prăbușire, de izbîndă și de înălțare morală și politică. Elementele dramatice devin și se mișcă ca simple resorturi sugestive de amănunt. Actori de presență și de meșteșug consumat, de talia lui Sinka Karoly sau Szabo Lajos, își pun dăruirile creatoare de emoție în slujba acestui masiv, multiplu și anonim personaj al corului, sugestiei lui partinice și populare. Prezența și acțiunea corului orientează și justifică, explică și comunică atitudinile, profilul spiritual, gesturile, convingerile, viața, moartea și semnificația morții indivizilor eroi ai dramei. Deasupra dramei lor însă, și în miezul fierbinte al sensurilor ei supreme, stau telurile și perspectiva luptei partidului.

Regizorul spectacolului, Ion Taub (într-o lăudabilă colaborare cu autorul) a distins și însușit acest înțeles major al evocării lui Hajdu Győző. A știut mai cu seamă să-l servească, folosind cu o bravă încredere în vigoarea lor nebănuită de actuală, tehnici și resurse de agitație artistică, familiare artei militante din chiar epoca evocată și glori-ficată. Uitate astăzi, sau socotite, poate, desuete, ele se dovedesc nu numai utile dar și de natură să ușureze, printr-o preluare creatoare, deschiderea unor drumuri noi, ce se caută, teatrului politic de azi. Corul vorbit, corul gestic, dinamica în genere a masei pe scenă, sînt din acest punct de vedere, în spectacolul *Fidelitate*, elocvente. (Pe planul culorilor, costumelor și luminilor, concursul lui Kazinczy Gabor se cuvine menționat ca o notă merituosă întregitoare.)

„Și nu e spre rușinea regizorului dacă, după cum se vorbește, s-a lăsat atins, în montarea spectacolului, de o ușoară dar netă adiere piscatoriană. Dimpotrivă.

Fl. T.



Teatrul Național din Timișoara

„FEREAȘTRA DE MĂRGEAN“

de

Constantin Banu

Cu prima sa piesă, ziaristul C. Banu își probează o anume vocație lirică într-un dialog al istoriei cu contemporaneitatea. În programul de sală al premierei timișorene cu *Fereaștra de mărgean*, autorul mărturisește că a vrut „să ilustreze un adevăr prea puțin luat în seamă: istoria, oricît de fidelă ar fi, e doar o sinteză în care sînt estompate și contopite miile, milioanele de vieți ale făuritorilor ei. Poemul meu e o odă a eroului comunist necunoscut...“

Totuși, *Fereaștra de mărgean* nu se remarcă prin relevările inedite promise, poemul menținîndu-se la suprafața dramaticelor evenimente, pe care le sugerează, într-o atmosferă de fabulație romantică și într-o cuminte succesiune de planuri reale și imaginare.

Pe o simbolică insulă-închisoare, izolată în largul mării, și într-o mirifică noapte a Anului Nou, eroul, Bătrînul Comunist își evocă prin cîteva momente, cei 30 de ani de captivitate și aparentă inacțiune. Căci Bătrînul alesese o cale mai puțin spectaculoasă a eroismului — iar lupta sa a însemnat, în primul rînd, răbdare și sacrificiu de sine.

Acesta ar fi, în mare, subiectul enunțat de autor după legea discursului poetic, și pierdut destul de repede prin mult prea multe simboluri și imagini lirico-decorative. Dar în clipa în care poemul începe să se lase descifrat, după principiul conștiințios al juxte liceale — (vinul roșu de Madera e prețul singelui, turnul-închisoare e edificiul vechii societăți etc., etc.) întreaga soriere se vadește o țesătură artificială și inabil confecționată. La fel de supărătoare rămîne și grija permanentă a scriitorului „să zică frumos“. Calofilie transparentă și în gingașa alcătuire a titlului, și în limbajul poemului desuet, sentențios și de accent ușor baladesc.

Cît privește spectacolul, atît regia (Nicoleta Toia), cît și scenografia (Doina Popa-Almășan) au reușit să situeze textul undeva între Uhland și contele de Monte Cristo. În această atmosferă, cîteva actori au depus eforturi menite să salveze măcar în parte o încălătură de emoție și să ne convingă de bunele in-

tenții de la care promise poemul. Reușita lor a fost însă precară. Victor Odillo Cîmburu (Bătrînul Comunist), într-o compoziție liniară, și Emil Reus (Căldul care n-a ucis), prea zgometos contorsionat, pentru a convinge, alături de ceilalți parteneri mai mult sau mai puțin episodici (Traian Buzoianu, Daniel Petrescu, Victoria Suchici), precum și figurile de amintire: Gheorghe Pătru (Fiul), Irene Flaman (Fata cu camelii) etc., încremeniți în posturi ilustrativ-festive și scăldați într-o baie de lumină „onirică”, nu au prea aflat, în textul și acțiunile lor, prilejul pentru a depăși dominanta cenușie a spectacolului.

Mirela Nedelcu

Teatrul German de Stat din Timișoara

„OAMENI CARE TAC“

de
Al. Voitin

Reluată după zece ani de la prima ei reprezentare în limba germană, evocarea lui Al. Voitin a pus teatrul și regizorul (Dan Radu Ionescu) în fața unei justificate întrebări de principiu: în ce măsură mai rezistă și se cuvine repetată vechea formulă scenică (corespondentă, pe planul subiectului și al datelor de amănunt istoric, unui fond apercceptiv oarecum sărac al spectatorului de atunci, și, în consecință, pe planul comunicării artistice, tributară unei deprinderi naturalist-ilustrative și unei înclinări spre opoziții schematic maniheiste a psihologilor, tipologilor și faptelor). E limpede că o asemenea reluare (dacă înlăturăm caracterul pur muzeal ce ar fi caracterizat-o) ar fi dovedit ignorarea unui complex de deplasări petrecute în acești ani, nu numai în conștiința publicului (cunoșcător astăzi, deplin, al împrejurărilor și atmosferei în care s-a desfășurat lupta în ilegalitate a comuniștilor), dar și în sfera achizițiilor lui estetice. Gustul său în fața actului artistic și judecata lui artistică au evoluat și, dacă nu au determinat chiar, s-au acomodat cu noi forme, cu noi moduri de instrumentare a expresiei, ba chiar cu noi valori expresive ale faptului de artă. Așa fiind, demersul spre o substanțializare a dramei lui Al. Voitin era o soluție, inten-

țională, vrednică de tot interesul. S-a încercat în adevăr a se pune accentul pe afirmarea convingerii umaniste și a forței de înfrîmire a acestei convingeri, nu atât pe calea cuvîntului (a discursivului), cît pe calea atitudinii; nu atât prin sublinierea perspectivei maniheiste a dramei, nici prin etajarea apriorică a valorilor umane și o corespunzătoare dispoziție coloristică — la care invită oarecum textul — a tipurilor respective, cît printr-o operație de restructurare a împrejurărilor dramei; reducîndu-i-se, anume, la esență anecdoticul, fabula, pentru a se înfățișa din capul locului, ca teatrul unei confruntări cruciale, într-o situație limită. S-a folosit în acest scop mult din ceea ce tehnica mai nouă a scenei îmbogățește ori potențează actul artistic propriu-zis: mobilitatea decorului, metaforizarea și esențializarea lui (scenograf, Ferenc Kovács), jocul în flash-back al luminilor, comentariul sau relatarea momentelor subsidiare sau de trecere în bandă sonoră etc.; economie maximă în punctarea psihologiei și o maximă discreție, deopotrivă în desenarea pateticului, eroicului, ca și a efectului hilar sau rebarbativ, în denunțarea inumanului; un ritm preponderent reflexiv, scutit de gesticulație și de agitație. Sînt de notat în această ultimă direcție Hans Pomarius, un Axinte sobru și aspru pătruns de necesitatea calmului și stăpînirii de sine; în opoziție, Otto Grassl, un inspector de Siguranță — Casapu — nou, compus dintr-o bestialitate onctuos mascată și maladiv „domesticită” cu droguri; pe linia șarjei caricaturale — estompată mult de o vibrație ascunsă de omenie înfricoșată: Joseph Jochum, în Zigu și, în opoziție, Rudolf Bellgrasch, subliniind cu placiditate sau răbufniri explozive spiritul veros și sadic al lui Spiru. Perechea de tineri, Luise Pelger și Raimund Binder (Rada și Mihai), mai puțin edificatoare prin gestul interpretării cît prin prezența marcată, fără a ambiționa însă mai mult, a vârstei lor, au lăsat loc suficient Angelei Falk (Cîntăreata Flora), lui Irmgard Schati (Maria) și lui Julius Vollmer (Profesorul Banu) să-și desfășoare cu utilitate dar fără o deosebită pecete caracteristică, partitura lor de vioară a doua în spectacol.

Să încheiem totuși, că în ansamblu, în ciuda bunelor intenții și a realelor eforturi de a comunica în chip nou drama *Oamenilor care tac*, spectacolul s-a resimțit de neajunsurile unei desfășurări sacadate, prea subordonată aparatului tehnic, de o construcție parcă fragmentată și, nu în ultimul rînd, de o prea accentuată rezervă față de fabula textului. De aici, poate cel mai mare și evident neajuns — că faptul dramatic propriu-zis, descărnăt, n-a ajuns să gireze decît parțial ideile înalte ce se voiau transmise.

Fl. T.

