

de posibilitățile oferite de costumul balerinei și de grația cu care și-l poartă, a pedalat — de altfel cu un frumos simț plastic — pe eleganță și diafan.)

Ludmila Petrov e o actriță talentată, dar cu o sensibilitate nedisciplinată, pe care încă nu și-o comandă și nu și-o dozează cu destulă economie. De aceea, neconținută lacrimă în ochi și în glas a dat rolului ei o tristețe maladivă, chiar stările de bucurie avind un caracter dureros și, la un moment dat, monoton.

Leonard Calea — actor cu o frumoasă putere de concentrare — apasă din cînd în cînd pe un straniu afectat și teatral, care dacă în actul I ar mai putea fi explicat prin cinismul și cabotinismul personajului, în celelalte acte — cînd devine mesagerul înflăcărat al tinereții, al dorului de creație — nu mai are nici un sens.

S-au încadrat frumos în ansamblu: Pălădescu, acesta totuși acuzînd uneori prea mult și cu mijloace nefirești nota copilăroasă a lui Tibi (precipitarea sacadată a mișcărilor și pripeala frazării sînt abuzive); Vera Varzopov (în rolul Liei), a cărei sensibilitate și simplitate s-ar cere străbătute de mai multă pasiune; Lulu Savu în Ela; George Mușceleanu în Demetriu și Ricardo Colberti ale cărui puține repetiții l-au făcut să rămînă încă debitor rolului Bogdan. (Mai multă forță și vehemență se cereau în scenele demagogice din actul III, cînd joacă o carte pe viață și pe moarte.)

Pe Ștefan Iordănescu l-am lăsat la urmă, fiindcă n-am știut în ce lot să-i menționăm frumoasa realizare în rolul Balaurului: la tineri sau la vîrstnici. Actorul a vădit un deosebit simț al gradației, interpretînd etapele transformării personajului către a doua sa tinerețe, lipsit însă de eleganța atitudinii și a ținutei, și de aceea nefiresc pentru cel ce învață pe studenți nu numai nobila rostire a cuvîntului, ci și grația cu care un Mercuțio, de pildă, își poartă costumul.

Decorul expresiv — totdeauna bun ca plantație — oferă largi posibilități de joc. Frumos luminat în actul I, este totuși mai puțin motivat, în același act, deoarece nu înțelegem ce reprezintă, de pildă, deschi-

zătura panoului din dreapta, prin care actorii apar și dispar ca niște salamandre dintr-un cămin uriaș; după cum nu admitem că spectatorii, presupuși în culise, ar putea să nu fie deranjați de vacarmul celor petrecute în scenă; în asemenea momente, ar fi fost cazul să se tragă o grea draperie de pluș, despărțitoare, care apare numai decorativ.

Pentru vîrsta sa artistică (patru mon-tări), Crin Teodorescu vădește o surprinzătoare maturitate în meșteșugul regiei, fermentată de un temperament neliniștit; o gîndire care scotocește în adîncime caracterele eroilor, o migală de ceasornicar pasionat de amănunte, fără a pierde totuși din mînă sensul principal al situațiilor scenice, nota lor dominantă, căutînd în permanență adevărul sentimentelor, simplitatea și o delicată tălmăcire a poeziei textului (vezi finalul actului I). Regizorul are simțul ritmului, al pauzelor de respirație sau tensiune, al detașării momentelor. Pentru dezvoltarea sa (și a spectacolului) i-am sugera să se concentreze către crearea unei organicități mai viguroase în scenele de ansamblu (în scenele de doi se descurcă excelent). Astfel, forfoteala de culise sau panica stîrnită de izbucnirea isterică a amantei fabricantului (actul I), așteptarea înfrigurată a grupului de candidați în fața ușii fatale a sălii de examen, reacțiile candidaților la deschiderea prin surprindere a acestei uși (cu spirituale soluții regizorale), sau participarea grupului de studenți la scena în care Popp află din ziar că a fost distins cu o decorație — moment important în dezvoltarea personajului și a relațiilor de caldă afecțiune dintre el și studenți —, toate acestea sînt gîdite regizoral, corect executate de actori, dar insuficient străbătute de respirația comună, de trăirea scenică organică și autentică a grupurilor umane.

Aceste observații critice apar din pricina exigenței pe care o ridică spectacolul în-suși, atît de bogat în realizări remarcabile și care — tocmai pentru că își află prețuire — se cer cît mai desăvîrșite.

George RAFAEL

Debutul unui talent

Oricît de puțin „comparatist” ar fi un critic, apropierea dintre *Zile obișnuite* de Földes Maria și *Citadela sfărîmată*, *Familia Kovacs* sau *Trei generații* — pentru a nu vorbi decît de piese contemporane — i se oferă spontan, quasi cu necesitate. Aceasta datorită unei evidente analogii în

temă: destrămarea (morală și fizică) a unei familii burgheze. Comparația cea mai directă, însă, rămîne de făcut cu *Citadela sfărîmată*, aproape contemporană atît ca plasare a acțiunii, cît și ca perioadă a elaborării. Era poate de așteptat ca într-un moment istoric și într-un mediu similar

analogia tematică să aibă corespondențe și soluții dramatice apropiate. Și, interesant de remarcat, aceasta nu pentru că autorii noștri ar fi izbutit să taie nodul gordian al conflictului principal din societatea noastră — lupta dintre nou și vechi — ci tocmai pentru că n-au făcut-o în suficientă măsură. În *Zile obișnuite*, conflictul direct, care să pună față în față cele două lumi, e subred, datorită în primul rând fragilității eroilor pozitivi, inexistenței lor dramatice. Sub imperiul legilor genului, autoarea — care avea nevoie de un motor al acțiunii — a creat un alt conflict, nu între termeni extremi ai antagonismului social prezentat, ci unul în însuși sinul familiei destrămate: fiul se ridică împotriva tatălui și familiei sale, simte nevoie de a evada din cercul ei de fum înecăcios. Obiectivul piesei devine astfel descrierea decăderii burgheziei în nucleul ei social — familia; factorul dinamic — întrebarea: cine se salvează de la pieire? Froul lui Földes ar putea s-o facă, dar, până la sfârșit, părăsește lupta și se sinucide. Se sinucide fiindcă e slab, fiindcă e bolnav și dezechilibrat sufletește, sau fiindcă viața i se pare lipsită de perspective? Răspunsul dat de autoare e nedeluzat. Ceea ce încurcă lucrurile aici, credem, e împletirea nedibace a *cazului social* cu un *caz patologic*, pentru că acestea își acoperă, își umbresc reciproc esențele.

Autoarea *Zilelor obișnuite* a dovedit, în schimb, o remarcabilă capacitate de descriere a ambianței, de a crea atmosferă. E, de altfel, și calitatea lui Lovinescu în *Citadela sfărmată*; deosebirile rezidă însă în gradul de tensiune, de încărcare dramatică: Lovinescu tinde spre o atmosferă de tensiune dramatică, în timp ce Földes se orientează spre momente tragicomice (*Zile obișnuite* e, de fapt, subintitulată — tragicomedie).

Apoi, ceea ce face ca lucrurile să apară cu totul de sine stătătoare, e localizarea. Oricite trăsături fundamentale comune ar avea o familie burgheză română (din București) cu una maghiară (din Tg. Mureș sau Sighet), există o multitudine de nuanțe, în expresii și în ținută, care le colorează autonom, le fac de nesubstituit. În acest sens, Földes Maria e înzestrată cu o fină (și subtil ironică) putere de observare. Ea a demonstrat în *Zile obișnuite* depline posibilități de a contura caracterele în dialog, peste care a înțeles foarte bine cum să lase — în plutiri cind line, cind apăsătoare — pinzele unei atmosfere de colorată autenticitate locală. Faptul e evident încă de la primul act, în succesiunea unor scene de familie de savoare incontestabilă, în care se instilează picături intense de umor și ironie. În plus, Földes

dispune de o inspirată inventivitate a națiunii dramatice. (Povestea caselor naționalizate, de pildă, vindute fictiv în virtutea unei iluzorii restaurări a capitalismului e nu numai amuzantă, ci și caracteristică pentru o întreagă categorie socială.) Ceea ce nu ne poate opri să nu atragem luarea aminte a autoarei asupra unor lungimi, mai ales în expoziție (actul I), asupra necesității unei mai mari concentrări a materialului dramatic.

Eram pe punctul de a aminti că aceste neajunsuri sînt „inerente oricărui început”: de fapt, uitasem să precizăm că *Zile obișnuite* e piesa de debut a lui Földes Maria. Însăși uitarea aceasta e semnificativă: ea atestă, în felul ei, maturitatea autoarei și valoarea piesei, debutul unui talent real, mai mult decît promițător.

Montarea de la Baia Mare (secția maghiară a Teatrului de Stat) a confirmat viabilitatea piesei. Versiunea regiei lui Harag György a acoperit, aproape perfect și cu minime inadvertențe, versiunea literară a textului.

Tinerii actori băimăreni au o mare calitate, am putea zice o mare pasiune: aceea de a-și apropia orice rol cu prospețimea și vigoarea cerută de un lucru nou, inedit, de un drum ce trebuie tăiat în piatră.

Personajele au fost conturate prin abundente și complexe mijloace de expresie, care le-au făcut să trăiască, să fie viabile în scenă. Dintre interpreții care au dat creațiile cele mai valoroase, ne-au plăcut în mod deosebit Csiky András, care a rezolvat rolul dificil al fiului tuberculos,

Scenă din „Zile obișnuite“



Földesy Ilona (soția avocatului Keresztési), Deési Jenő (avocatul Keresztési), Elekes Emma (Lena) și Sóos Angela (Júlia). Alții, deși s-au orientat bine, n-au asigurat rolurilor o suficientă omogenitate: Páll Magda, de la Teatrul Maghiar din Cluj (mătușa Teréz), din buna intenție de a fi sobră ca actriță, a dat prea multă rigiditate personajului; Nagy Iza (soția lui Gábor) a imprumutat rolului un caracter de excesivă frivolitate în actul I, dar s-a corectat sensibil în jumătatea a doua a piesei.

Era firesc ca slăbiciunile textului în ceea ce privește principalul personaj pozitiv (asistentul universitar Szabó) să se răsfrângă și asupra interpretării, și aceasta din urmă n-a făcut decît să le accentueze prin jocul inexpressiv și neconvincător al lui Kozma Lajos; Ács Alajos, distribuit în același rol, a fost mai puțin rigid și s-a străduit — cu destul succes — să dea mai mult farmec și luminozitate figurii lui Szabó, fără să putem afirma că jocul său ar fi rezolvat problema personajului

pozitiv, ce rămîne, înainte de toate, o problemă deschisă a textului.

Calitățile piesei — dialogul de cele mai multe ori viu și pitoresc, atmosfera — au fost bine puse în valoare de regie. Remarcabile în acest sens, scenele dintre avocatul Keresztési și soția lui, dintre aceasta și ghicitoare (datorită mai ales lui Földesy Ilona), momentele ilariante de *tutti* din actul II și III, și altele încă. La izbutita lor realizare a contribuit în largă măsură inteligența înțelegere a regizorului Harag, precum și a actorilor.

Decorurile Elizei Kozma au rotunjit cu discreție atmosfera, deși puteau fi simplificate pe linia indicațiilor oferite de autoare.

Zile obișnuite a prilejuit, în concluzie, un spectacol mai puțin obișnuit, adică a pus în evidență faptul că — bine orientat, condus cu pricepere și plin de pasiune — un colectiv tinăr poate furniza oricînd dovezi de incontestabilă maturitate artistică. Semnalăm cu bucurie efortul actorilor din Baia Mare de a-și găsi un făgaș cit mai apropiat de ceea ce, în artă, se cheamă *stil*.

In limitele textului

E cunoscut din psihologie fenomenul lui *déjà vu*, care face să ne apară cunoscute persoane și locuri pe care nu le-am cercetat niciodată înainte. Simțurile și chiar rațiunea ne sînt înșelate de elemente analoge, sedimentate în noi, care se suprapun obiectului contemplat. O asemenea senzație — păstrînd doar metafora — am trăit-o la spectacolul *Torpilelor roșu*. Am recunoscut în însăilarea acțiunii numeroase elemente ale unor piese văzute mai de mult: *Uraganul* de Bill-Beloțerkovski; *Sfîrșitul escadrei* a lui Al. Korneiciuc; *Tragedia optimistă* de Vs. Vișnevski, dar, mai cu seamă — și nu e vorba numai de corespondențe ale factorilor exteriori —, analogia se cere operată în raport cu *Sfîrșitul escadrei*.

Se va putea observa că analogia subzistă în înseși evenimentele evocate, care, desigur, ar fi putut genera episoade dramatice și chiar figuri identice. Și am putea accepta o atare observație dacă am fi convinși că Vladimir Colin, autorul *Torpilelor roșu*, a plecat de la ele, de la fapte, de la istorie, și că le-a urmărit tot timpul în plămuierea narațiunii și a personajelor sale dramatice. Convingerea noastră e, însă, alta.

Vladimir Colin a avut, fără îndoială, o

fericită inspirație cînd și-a fixat atenția asupra episodului revoluționar din decembrie 1917, la Sulina: a fost un moment în care istoria poporului nostru s-a întîlnit cu istoria popoarelor sovietice. Să recunoaștem, ideea unei piese țesute pe această acțiune era cit se poate de fascinantă și de fertilă pentru un autor. Numai că Vladimir Colin s-a oprit aici, la acest dat inițial. Locul istoriei, al vieții, a fost luat, în piesă, de literatură; de aici impresia netă că *Torpilelor roșu* e un mozaic de momente *déjà vu*.

N-am vrea să se înțeleagă că piesa n-ar avea totuși un fir narativ al ei, o logică proprie, că autorul a fost cu totul lipsit de invenție. Poveștea lui Colin despre marinarii de pe torpiloarele de la Sulina, care au încercat să se răscoale și să împiedice intervenția rominească la Odesa, corespunde unei realități istorice. Dar modul în care Vladimir Colin și-a condus intriga, conflictul și personajele a generat o rezultantă *literară*, adică ține mai mult de *cultura dramaturgică* a autorului, decît de *capacitatea sa de re-trăire artistică*. Or, trebuie să convenim că a lucra după modelul modelului înseamnă a lipsi opera de artă de originalitate, de am-