

# CRONICA DRAMATICA

## PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL DE COMEDIE

### MISTERUL AGAMEMNON

de Iosif Naghiu

Data premierei : 19 ianuarie 1984.  
Regia : FLORIN FĂTULESCU.  
Decorul : PUIU ANTEMIR. Costumele : DANIELA CODARCEA.

Distribuția : SILVIU STÂNCULESCU (Agamemnon) ; SANDA TOMA (Clitemnestra) ; ADINA POPESCU, ANCA PANDREA (Electra) ; VLADIMIR GĂITAN, ȘERBAN IONESCU (Oreste) ; DAN TUFARU (Egist) ; GHEORGHE CRIȘMARU (Menclau) ; DUMITRU CHESA (Scutierul) ; IURIE DARIE (Actorul) ; COSTEL CONSTANTINESCU (Arehion) ; CANDID STOICA (Protagoras) ; AUREL GIURUMIA (Intendentul palatului).

Publicînd piesa *Misterul Agamemnon* (Editura „Eminescu”, 1981), Naghiu o subintitula „afacere mitologică”, avertizînd, de la bun început, că nu-și propune o reinterpretare modernă a motivului mitologic al atrizilor, ci îl adoptă doar ca pretext pentru un demers ideatic de cu totul altă natură. Edificiul piesei — situată, prin factura ei, la confluența comediei cu drama — se ridică pe ipoteza reîntoarcerii de la Troia a celebrei căpe-

tenii a coalției aheene cu cîteva secole mai tîrziu, cînd biografia sa devenise legendă și subiect de tragedie. Agamemnon se confruntă, așadar, cu destinul stabilit de legendă, dar și cu imaginea sa răsfrîntă în conștiința altei epoci, în neînduplecata oglindă așezată de artă în fața omului. Construită în formula „teatrului în teatru”, prin problemele abordate și implicațiile filosofice, „afacerea Agamemnon” se joacă, în fapt, pe imensa scenă a lumii. Arcul investigației cuprinde, subtextual, istoria, autorul nezițînd să-și explicitizeze intenția prin punerea în conjuncție a unor niveluri evolutive distincte, examinînd situațiile și atitudinile într-o viziune prezenteistă. Prin polisemia ei, piesa are, indiscutabil, attributele unei „opere deschise”

*Misterul Agamemnon* își subliniază importanța, primordială, prin glósele, evidente sau latente, asupra istoriei. Naghiu ascunzînd, sub verva comică și sub o aparentă detașare, vehemența critică a unui moralist. Partea rezistentă a acestei comedii dramatice este determinată tocmai de fervearea împlicării critice, de compasul și importanța ideilor, de forța de diseminare a semnificațiilor. Mai mult decît în alte scrieri integrale teatrului-dezbateri, autorul urmărește ca spectatorul să rămînă nu atît cu amintirea unei intrigi rezumabile, ci asaltat de idei, împovărat de acuta nevoie de a pătrunde încrengătura de înțelesuri, de a medita asupra lor, de a descifra „misterul” dilematic al lui Agamemnon. Un mister ce rezidă esențialmente în (in)capacitatea puterii de a se sincroniza cu desfășurările înnoitoare ale realității. Coborît, prin imaginația autorului, care funcționează ca o mașină a timpului, din haoul legendei în dramele existentei, într-o epocă în care, cum arăta Platon în *Protagoras*, societatea se modela sub influen-

ența artei, iar bărbății politici o situau printre valorile distinctive ale cetății (Solon era poet, Licurg aduna poemele homerice, Pericle era un mare protector al creatorilor etc.), Agamemnon este blocat de ineditul situației, căutând, cum observă Clitemnestra, „soluții mai vechi ca să devină stăpîn pe o situație mai nouă”. Contextul este propice pentru a incrimina cecitatea puterii față de artă prin ilara înverșunare a lui Agamemnon împotriva lui Tespis, creatorul tragediei, prezumtivul uzurpator al autorității sale, și a actorilor ce transformă țara într-o „sală de teatru”, iar numele său, într-o „afacere”. El este incapabil să înțeleagă faptul că arta poate să cuprindă mai complex sensurile existenței, că teatrul a devenit „o instituție care cu greu s-ar putea ignora”, tocmai fiindcă propagă „lumină și spirit, cultură și progres”. În această dezbatere ce se menține într-o vie actualitate în lumea de azi, Naghiu aduce, în consens cu spiritul umanist al societății noastre, care așază cultura printre achizițiile ei inestimabile, un elogiul artei ce exprimă devenirile societății și îndeamnă la reflecție asupra finalităților ei majore.

Coliziunea dintre gloriosul aheu de la Troia, pentru care războiul era supremul mijloc de exhibare a personalității, și arta ce înflorește numai cînd armele ruginesc oferă lui Naghiu posibilitatea să pună sub acuzare spiritul aventurier și pornirile belicoase, pentru că, așa cum recunoaște, finalmente, Agamemnon — determinat de viață să se plieze imperativelor ei —, războaiele „obligă omenescul la neomenesc”. Este conștient, în această teribilă, dar exactă constatare, un îndemn la rațiune, cu amplă rezonanță contemporană.

Fără îndoială, un asemenea demers dramatic focalizează interesul nu pe acțiunea narativă, ci pe acțiunea ideilor, ceea ce nu scutește piesa ca în plan compozițional să aibă, în convenția adoptată, claritate și stringență. La acest capitol, autorul rămîne, într-o anumită măsură, redevabil spectatorului care nu cunoaște legenda de referință, dificultate sporită și de faptul că, abordînd prea multe probleme, n-a reușit să le conexeze într-o demonstrație totdeauna unitară, nici să le aprofundeze sensurile. Tema războiului, de pildă, rămîne relativ suspendată și nu are portanța scontată. Să mai adăugăm că piesa, de actualitate prin esența problematicii și prin logica artistică, putea fi scutită de inutile actualizări sub forma unor sloganuri redundante, resimțite ca niște corpi străini într-un text cu cîte valori literare, ce își cucerește locul printre scrierile importante ale acestor ani, justificînd existența repertorială a Teatrului de Comedie.

Dificila sarcină a punerii în scenă — o piatră de incercare pentru orice regizor, fiindcă virtuțile literare ale piesei le covîrșesc pe cele dramatice — a fost încredințată lui Florin Făulescu, creditat cu un spectacol incitant (*Există nervi* de Marin Sorescu) la același teatru.

Preluînd, în general, comprehensiv metafora integratoare a comediei dramatice, tînărul director de scenă și-a conceput spectacolul ca o incursiune în culisele istoriei, intenție subliniată de decorul semnat de Puiu Antemir, urmărind să transforme sălile palatului din Micene în culisele unui *theatrum mundi*. Din păcate, intenția merituasă a fost transpusă într-o scenografie destul de ternă, compensată doar de expresivitatea costumelor realizate de Daniela Codarcea. În acest spirit, regizorul a căutat să foreze în ideologia piesei, într-un efort vizibil de a găsi textului corespondențe de teatralitate, strădanie împlinită doar parțial. Mai întîi, pentru că modalitatea impusă interpretării este precumpănitor cea a șarjei, sacrificînd variațiile tonale ale piesei, care se întind pe o amplă și nuanțată claviatură, de la ironia de fină intelectualitate la sarcasm. În al doilea rînd, fiindcă n-a reușit să depășească ezitățile de construcție ale textului printr-o mai clară departajare a planurilor, asigurînd, în același timp, acțiunii coerență, fluentă, tonus susținut. Dacă în ansamblu spectacolul n-are deplină unitate stilistică și egală forță demonstrativă, dacă se simte supralicitarea inventivității regizorale în momente comice cu efecte gratuite, nu de puține ori el are anvergură și relief. Memorabilă este scena primirii în audiență de către Agamemnon a actorilor veniți să-și pledeze cauza. Sînt denunțate, pe de o parte, spaimele războinicului autocrat pus în situația de a înfrunta o forță spirituală dominatoare, iar, pe de alta, lașitatea solicitanților care sfîrșesc prin a se supune voinței monarhului. Relevabilă este și scena „micului dejun à l'art”, atent cizelată, cu un subtil joc de relație (dar și cu unele superficialități). Meritoriu este și travaliul regizorului de a întregi, în unele situații, notele distinctive ale personajelor și de a sugera natura relațiilor dintre ele, cu secrete complicități sau tacite reproșuri. Tabloul invitării la culcare cuprinde în jocul privirilor și în intonațiile replicilor un acidulat comentariu privind echivocul situației provocate de reîntorcerea lui Agamemnon și de precaritatea morală a reginei din Micene.

Interpretarea rolului titular a fost încredințată lui Silviu Stănculescu, deopotrivă stăpîn pe limbajul comediei, ca și pe cel al dramei, care propune un Agamemnon ce străbate credibilă distanță

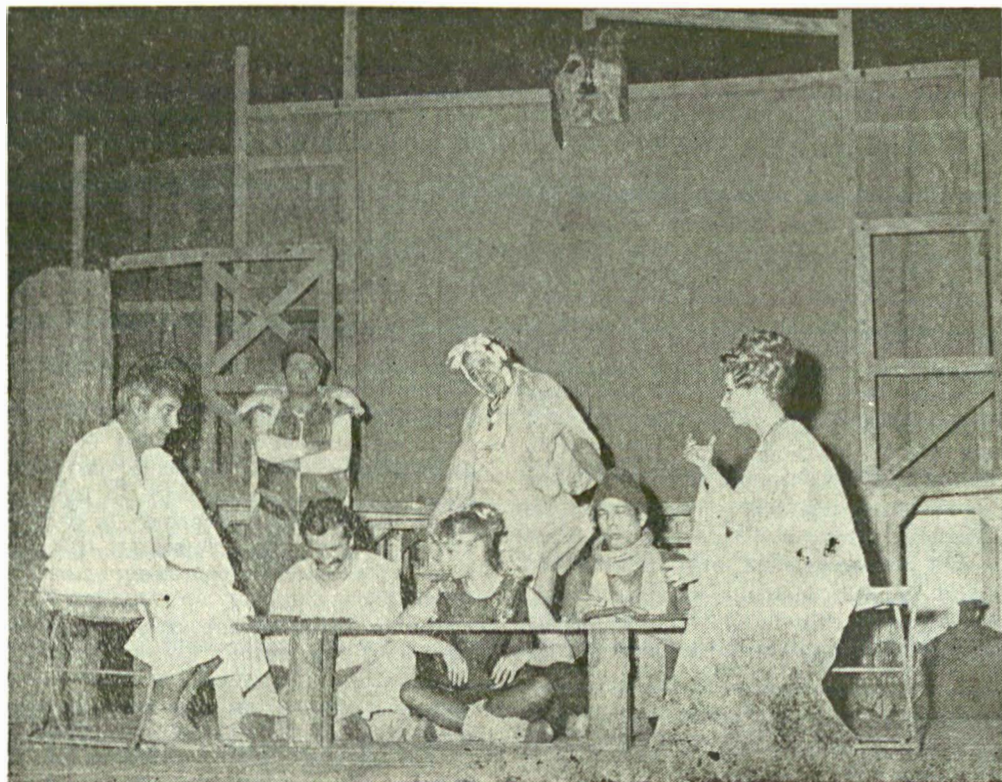
de la trufia obtuză a „eroului” invincibil la ipostaza învinsului conștient de cauza eșecului : „Certitudinea că puterea mea este mai mare ca a unei măști m-a învins”. În viziunea sa, învingătorul troienilor este un aliaj de abjecție și candoare, de șiretenie și naivitate, pe scurt, are autenticitate. În Clitemnestra, Sanda Toma își reconfirmă înzestrarea artistică deosebită chiar și atunci cînd, împotriva datelor piesei, alunecă spre tragedie. Cu excepția citorva asemenea dera-pări, ea înfățișează în Clitemnestra o ipostază a spiritului uman dominată de luciditate tăioasă și pragmatism, cu aptitudini pentru rezezi atașări sau detașări de conjuncturi. Uneori, ea transformă ipostaza în caracter, îmbogățind fericit premisele textului. Pregnanță artistică are tandemul Candid Stoica (retoristul Protagoras) și Costel Constantinescu (sulițașul Arehtion), remarcat prin combustie comică de subtilă valorație, într-o scenă ce reprezintă una dintre cheile de boltă ale ideologiei spectacolului. Aurel Giurumia (Intendentul palatului), cu replică scurtă și seacă, prodigios, are mult haz, dar estompează semnificațiile

unui rol ce putea fi determinant pentru semantica reprezentăției. Specializat în rolurile de mică întindere, Dumitru Chesa conturează în pastă groasă un soldat somnolent pentru care lumea are dimensiunea scutului său, iar adevărul este cuprins în ascuțișul lăncii. Șerban Ionescu (Oreste) se impune printr-o interpretare robustă, dovedind că este un actor pe care teatrul se poate bizui. De la Iurie Darie, totdeauna o apariție de negligerat, am fi așteptat să confere Actorului — un rol cu mare pondere ideatică — mai multă reflexivitate și adîncime. În alte roluri au evoluat Dan Tufaru (Egist), Gheorghe Crișmaru (Menelau), Adina Popescu (Electra). Au mai apărut pe scenă, într-o (de)costumație de music-hall, „patru fete-utilaj”.

Deși nu dă o replică pe măsura piesei, inegal sub raport artistic, notabil însă în ansamblu, sigur în perspectiva lui ideologică, spectacolul Teatrului de Comedie își găsește locul firesc într-o stagiune care nu ne-a prea răsfățat cu premiere absolute.

**Constantin MACIUCA**

#### **O modalitate precumpănitoare a montărilor : șarja**



# ELOGIUL NEBUNIEI

de Dumitru Solomon

Data premierei : 15 noiembrie 1983.

Regia : BOGDAN ULMU. Scenografia: OLIMPIA DAMIAN ULMU. Traducerea : EDUARD SCHNEIDER.

Distribuția : JOSEF JOCHUM (Erasmus din Rotterdam); MATTHIAS PELGER, VICTOR LACHÉ (Ulrich von Hutten); PETER SCHUCH (Froben); ROBERT LINZ (Pictorul); ARTUR BENEL (Lucrătorul); WANADIS FACKELMANN (Johanna, Pacea); HELGA WEBER-GHERGHEL (Helga, Prosta).

Șchița dramatică *Elogiul nebuniei* sau *Soldatul și filozoful \**) a fost pusă în scenă de colectivul Teatrului German de Stat din Timișoara, sub conducerea regizorului Bogdan Ulmu.

Scriind despre Erasmus, Dumitru Solomon nu a făcut operă de biograf, așa cum nu a făcut nici atunci când s-a ocupat de Socrate, Platon, Diogene, Arhimede. Doar că locul unde este plasat dialogul este acela în care istoricii știu că și-a trăit destinul eruditul personaj. Dealtminteri, despărțirea de document este libertatea pe care și-o asumă cel care încearcă să deslușească, prin ceața vremii, pulsul unei epoci, atunci când interesul său se concentrează asupra unei personalități. Există fapte dramatice cărora istoria le estompează culoarea, după cum există amănunte care, prin trecerea timpului, capătă nebănuite semnificații. Conectat la actualitate — și, prin intermediul ei, la umanitate —, dramaturgul ironist Dumitru Solomon își caută eroul în spațiul paradoxului. El este preocupat nu

de rezolvarea întrebărilor ce decurg, în plan filozofic și uman, din evocarea vieții și ideilor lui Erasmus, ci, desigur, de ecuația dramatică născută datorită unui unghi de sesizare actuală a problematicei. Erasmus apare aici când ghidat de o autentică fermitate intelectuală, când stăpinit de deșertăciunile spiritului și ale trupului. E un luminat, dar este și robul principiului elitarist, e ros de ruginile unui timp în care se scriu diatribe strălucitoare în latină, e coborât din demnitatea sa de creator de un greu justificabil dispreț pentru vulgul profan, e atacat omeneste de boli ce-i ating și rațiunea și carnea. Pare că stă de vorbă cu personaje ce-l obligă să formuleze fraze memorabile, dar și simple descărcări ale ipohondriei, și este de fapt într-un continuu dialog cu propria-i ființă, în tentativele sale de a-și defini identitatea. Când este Erasmus cel adevărat, sau care e chipul pe care istoria ar trebui să-l păstreze în muzeul ei imaginar? Această ar fi chiar una dintre problemele rămase deschise. Căci eroul lui D. Solomon, cum probabil s-a și înțeles, este *creatorul*, cel asupra căruia se îndreaptă în orice epocă privirile întregii societăți. Iar răspunsurile categoriei pe care o reprezintă Erasmus acoperă un câmp larg, între filozofia creației și viața de fiecare zi. De aceea, textul vizează *marile* probleme politico-sociale (atitudinea scriitorului, pacea, războiul etc.), de ideologie a creației, precum și altele de ordin psiho-moral (prietenia, prostia, egoismul, mizantropia etc.).

*Elogiul nebuniei* nu apare, la lectură, drept cea mai teatrală dintre piesele lui Dumitru Solomon. Erasmus se reflectă, precum într-un sistem de oglinzi, în fiecare dintre personajele care-l înconjoară. Portretul complet e rezultatul unui act de însumare. Unele momente ale piesei se plasează în sfera alegoriei. În fond, ne aflăm în fața unui „banchet” la care se discută cu o gravitate ce solicită continuu puterea noastră de concentrare asupra sensului.

Bogdan Ulmu a construit spectacolul cu atenție și înțelegere. Un același cadru scenografic se adecvează, pe de o parte, diferitelor locuri de joc, pe de altă, simbolicei diseminări a personalității eroului și chiar ideii de dialog. Ulrich von Hutten e interpretat de doi actori,

\*) „Teatrul”, nr. 5/1982.



**Josef Jochum,  
Mathias Pelger și  
Victor Lache**



unul înfățișându-l pe soldat, celălalt dînd ființă poetului. Invenția regizorală, în rîmă cu substanța textului, are efect scenic incontestabil. Mathias Pelger și Victor Lache reușesc să despartă teatral cele două ipostaze ale unuia dintre principalii preopinenți ai lui Erasmus. Jocul imaginii duble este lucrat cu o rigoare pe care talentul tinerilor interpreți o nuanțează neconținut. Dealtfel, în desfășurarea reprezentației, dintre figurile de al doilea plan, acestea rămîn puternic în memorie. Actrițele cărora le revin cîte două ipostaze au darul de a se exprima cu forță doar în planul acțiunii și relației dramatice; muțenia Johannei este mai plină de sens tenia Johannei este mai plină de sens decît discursul pe care-l rostește intervențiile Helgăi sînt mai puternic individualizate decît monologul pe care-l susține; cînd în scenă este chemată alegoria, regizorul și scenografa poetizează, introducînd elemente suplimentare (un grup de personaje în alb — butaforie — pentru secvența păcii, o mulțime de sărîntoci — care coboară și în sală — în momentul excursului despre prostie). Decorative, aceste scene nu fac decît să explicitizeze un text altminteri lămuritor, dar ale cărui semnificații regizorul și scenografa au crezut, probabil, că nu vor trece rampa dacă nu se va pune asupra lor un accent în plus.

Pe partitura lui Erasmus, Josef Jochum creează un personaj complex și convingător, mai ales în latura sa intelectuală și rațională; omul ca atare este mai palid realizat, pe o singură coardă, iar clipele de nebulie ale eroului sînt tratate destul de superficial. Ce-l cu, *această nebulie*, a unui gînditor care-l compune *elogiul*, discutată de un contemporan al nostru, într-o epocă în care renumiți psi-

hologi polemizează în legătură cu granița dintre normalitate și anormalitate? Regizorul și-a așezat eroul într-o trapă, în fața unui vraf de volume ce amenință să-l acopere. Sugestia este beckettiană, dar (frumose sau urite), zilele unui ev modern nu se întrevăd în jocul actoricesc. Halucinația din final, cînd Erasmus dialoghează cu Ulrich cel dispărut dintre vii, are o mai evidentă adresă: poetul e înălțat în sfera idealului, pe cînd soldatul rămîne pe pămînt. Aceasta pare o încercare a regiei de a da propriul său răspuns uneia dintre întrebările pe care le conține textul. Peter Schuch schițează cu profesionalism portretul unui tipograf ce înțelege valoarea operei pe care o pune în pagină. Robert Linz și Artur Benel participă cu onestitate la actul scenic. Dacă reprezentația organizată de Bogdan Ulmu nu impune mari creații actoricești, ea se prezintă ca o realizare colectivă unitară, în care nici unul dintre interpreți nu coboară sub nivelul onorabilului. Spectacolul are un tonus intelectual de factură teatrală certă.

Faptul că o piesă românească nouă își vede premiera absolută în altă limbă decît aceea în care a fost scrisă ne poate crea o emoție pînă la un punct inhibantă. De la acest prag încolo, criticul se află într-o situație ambiguă: pe de o parte, desigur, cazurile sînt rare, iar teatrele care au asemenea inițiative merită toate felicitările; pe de altă parte, este periodic întrebare dacă n-a aflat de existența vreunui text actual nereprezentat, iar eventualele sale răspunsuri nu îmbracă forme convenabile. Acesta e și motivul pentru care renunțăm să le repetăm aici.

**Antoaneta C. IORDACHE**

# PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN BUCUREȘTI

## SALONUL

de Paul Everac

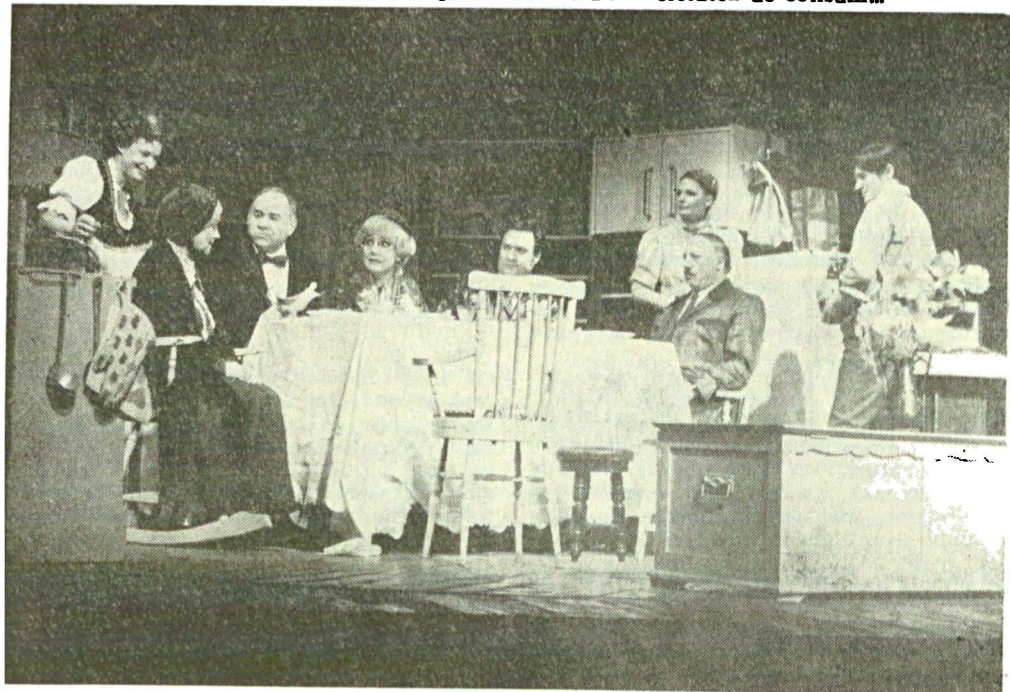
Data premierei : 27 ianuarie 1984.  
Regia : PAUL EVERAC. Decorurile : VIRGIL LUSCOV, ANTON STELIAN. Costumele : DANA LĂZANU.

Distribuția : COCA ANDRONESCU (Omama); MATEI ALEXANDRU (Francisc Galva); VALERIA GAGEALOV (Verona Galva); N. GR. BALĂNESCU (Arcadie Hubic); SIMONA BONDOC (Geraldina Hubic); ALFRED DEMETRIU (Cristoph Biri); ILINCA TOMOROVEANU (Anaida); OVIDIU MOLDOVAN (Angelo); VIVIANA ALIVIZACHE (Grazziela); ANATOL SPĂNU (Stan Cizek).

Paul Everac este în ultimii ani o prezență constantă în repertoriul Teatrului Național, atât ca autor cit și ca director de scenă al propriilor sale producții. Probabil și nevoia dialogului direct cu spectatorul l-a condus pe dramaturg către această implicare totală în actul teatral, determinându-l să-și asume și prerogativele regizorului. Bun sociolog, deschis către evenimentele sociale și politice ale prezentului, Paul Everac încearcă să dea, cu fiecare nouă piesă, o replică artistică actualității. *Salonul* (scriere cunoscută și prin montările teatrelor din Reșița și Arad\*) reprezintă vivisecția unui fenomen specific lumii contemporane: reificarea, atrofierea umanului din om, goana după bunuri materiale. Personajele acestei satire grotești alcătuiesc câteva familii care își restring tot mai mult viața la sfera acumulării și consumului; între bucătărie, unde trăiesc febra îngurgitării, și salon, pe care-l ticsesc cu obiecte, ei ratează cele mai importante experiențe ale existenței: dragostea, căsătoria, nașterea unui copil, moartea. Acțiunea este plasată la incidența realului cu ficțiunea, autorul folosind simboluri care largesc semnificațiile piesei, apropiind-o de parabolă.

\* „Teatrul”, nr. 12/1980 și nr. 12/1983.

Radiografia unei categorii psiho-sociale din societatea de consum...





Premiera de la Național se prezintă ca o ediție revizuită de scriitor. În noua formulă, finalul ne apare nerezolvat. Ideea unei farse tragice, soldată cu o victimă, dă o dimensiune interesantă operei, dar elementul-cauză care provoacă acest coșmar personajelor — „memento grotesc”, cum îl numește Everac — vine din afara structurii dramatice. Tinerii, regizind procesiunea-rechizitoriu, acționind instalații electronice, apar ca un *deus ex machina* la sfârșitul piesei. Gestul lor este de o violență exterioară.

Noua reprezentare a *Salonului*, ca și precedentele, evidențiază (cum am remarcat și altă dată) un exces de retorică în unele pasaje, care împinge discursul în demonstrație.

Pe scena Naționalului Paul Everac ne propune radiografia unei anumite categorii psiho-sociale din societatea de consum, realizată printr-un decupaj caracterologic minuțios, realist.

În această tentativă, regizorul și echipa sa de colaboratori nu au depășit dificultățile ridicate de text. În cadrul scenografic conceput de Virgil Luscov și Anton Stelian abundă recuzita; bucătăria (re-

produsă cu o exactitate uscată) mistifică, prin naturalism, semnificațiile, salonul, imaginea aspirațiilor meschine ale unei umanități deformate, este sufocat de butaforie. Tipurile create de Valeria Gagealov, Simona Bondoc, Matei Alexandru, Alfred Demetriu, N. Gr. Bălănescu, Anatol Spănu sint apăsate de pitoresc; astfel, nocivitatea acestui univers alienat este atenuată.

În compoziția bătrinei Omama, Coca Andronescu supralicitează, din pricina handicapului virstei. Distribuită ca să sugereze o sensibilitate ultragiată în opoziție cu un mediu degradat, Ilinca Tomoroveanu nu reușește să fie decât o prezență decorativă. Jocul diletant, stîngaci, al tinerei Viviana Alivizache și al lui Ovidiu Moldovan (scena din salon) afectează prin schematism sensul justițiar al acțiunii.

Dramaturgul Paul Everac n-a fost suficient susținut de către regizorul Paul Everac. Continuăm să credem că *Salonul* își așteaptă directorul de scenă care să găsească expresie teatrală semnificațiilor pe care textul le presupune.

Ludmila PATLANJOGLU

## ALTE PREMIERE

TEATRUL „ION VASILESCU”  
DIN GIURGIU

### Operația de întinerire (LIFTING)

de Pierre Chesnot

Data premierii: 4 februarie 1984.

Regia: NICOLAE SCARLAT. Scenografia: RODICA ROIBAN. Traducerea și adaptarea: MARICA BELIGAN.

Distribuția: HAMDI CERCHEZ (Maxime Martineau); VIRGINIA ROGIN (Madame Robert); MARI-ETA LUCA (Juliette ex-Martineau); ADRIAN PETRACHE (Doctorul Ferenbach); ANCA ALECSANDRA (Alexandra Bertoux); AURELIAN NAPU (Georges Bertoux); CARMEN PETRESCU (Marion).

Comedie de situații. Un individ neîmpăcat cu noua sa condiție de pensionar, pe deasupra abandonat și de soție, acceptă cu entuziasm să suporte o intervenție chirurgicală în urma căreia i se garantează că va putea lua viața de la început. Odată reușit miraculosul *lifting*, eroul se lansează în acțiuni „temerare”, cum ar fi o iubire „la prima vedere” cu vecina sa, fiica unui important industriaș, tinăra cu care plănuiește să se căsătorească urgent. Lucrurile se precipită în momentul în care fosta soție apare pe neașteptate, în ajunul nunții, și este cit pe ce să zădărnicească fericitul mariaj, ce se va dovedi stupid și ridicol. Pierre Chesnot pare a fi un abil artizan; conștient, probabil, de facilitatea și precarietatea pretextelor „eterne” ale comediei boulevardiere, el și-a propus, în cazul piesei în discuție, să comită, la rîndul său, o „întinerire” a genului, apelînd la un motiv clasic, cel al păcălitorului păcălit, și speculînd, cînd cu mai mult, cînd cu mai puțin haz, comicul tipurilor tradiționale, cu sorgine în commedia dell'arte (bătrînul îndrăgostit, subreta isteată, fiica inocentă etc.), transpuse într-o ambianță contemporană.

Regizorul Nicolae Scarlat a alcătuit o bună distribuție și a preferat un ritm destul de lent, pentru ca abia în ultimul tablou, mai precis în ultimele cinci minute să impună un tempo galopant; dezvoltarea adevăratei vîrste a tuturor personajelor încununează finalul cu un aer de comic buf care reușește să transforme divertismentul în avertisment, un avertisment împotriva abuzurilor de orice fel, împotriva depășirii limitelor firescului, normalului. Mereu solicitat pentru roluri de aceeași factură, Hamdi Cerchez ar trebui să fie mai atent la felul cum își compune personajele, pentru că riscă să fie apreciat doar pentru că e el însuși simpatic, ceea ce, să recunoaștem, e prea puțin pentru un actor talentat. El face totuși, în prima parte a reprezentației, cînd îl înfățișează pe bătrînelul dornic de nebunii, un efort în sensul travaliului artistic; sărind apoi spectaculos de la condiția de ratat la cea a unei false tinereți, neglijează însă altă posibilă trimiteră, trecerea din categoria frustraților în cea a profitorilor. Anca Alecsandra, juna Alexandra Bertoux, care mărturisește, în cele din urmă, că și ea este o proaspăt „intinerită”, are o studiată evoluție scenică, dozînd mimate candori. În Madame Robert, menajera cea peltică, Virginia Rogin susține permanent tonusul spectacolului, fără nici o notă falsă, fără nici o clipă de ezitare. Marieta Luca, volubila Juliette, impune în rolul fostei soții, brusc emancipată. Adrian Petrache caută să simuleze discret morgia unui profesor „dezinteresat”, de fapt un ins necinstit. Aurelian Napu în rolul strălucitor al magnatului senil care a abuzat de *lifting* face o caricatură reușită pînă la detaliu. Carmen Petrescu, într-un rol episodic, este o prezență grațioasă pe care s-ar cuveni s-o consemneze și programul de sală (dealtmînter bine conceput, ca o utilă retrospectivă a repertoriului Teatrului „Ion Văsiilescu”). O reprezentație ce făgăduiește un îndelungat succes de public și căreia o mai apăsată tentă de rigoare profesională i-ar spori calitatea.

Irina COROIU

TEATRUL DE STAT  
DIN ORADEA  
— secția română —

## MIRACULOASA CARIERĂ

de Tauno Yliruusi

Data premierei: 17 noiembrie 1983.

Regia: EUGEN ȚUGULEA. Scenografia: VIOARA BARA. Traducerea: MIRCEA RĂDULESCU.

Distribuția: DANIEL VULCU (Valto); TANIA FILIP, MONICA RISTEA-HORGA (Annell); ION MARTIN (Santerl); MARIANA NEAGU (Lulau); MARCEL SEGĂRCEANU (Directorul); ALLA ȚĂUTU (Kirsti); NICOLAE TOMA (Ministrul); MARIANA VASILE (Inkeri); NICOLAE BAROSAN (Harri); LAURIAN JIVAN (Contabilul, Gluvaerglul); EUGEN ȚUGULEA (Preotul, Omul cu valiza); GEORGE VOINESE (Polițistul I); EMIL SAUCIUC (Polițistul II, Revizorul contabil I); TIBERIU COVACI (Polițistul III); ANCA MIERE-CHIRILĂ (Revizorul contabil II).

Un fel de rețetă asupra modului în care poți deveni ministru cînd, în realitate, vrei să te întorci la închisoare, lată ce ar putea însemna, la o lectură superficială, piesa *Miraculoasa carieră*, pe care Teatrul de Stat din Oradea ne-o propune ca a doua premieră a actualei stagiuni. Spumoasa comedie a dramaturgului finlandez Tauno Yliruusi, prezent pentru prima oară pe scenele românești, pune în fața noastră unele probleme fundamentale ale existenței, începînd cu aceea a sensului și dimensiunilor libertății și terminînd cu aceea a alienării în lumea capitalistă.

Pericolul de care se temea Antonin Artaud, acela al pierderii dimesiunii risului în teatrul contemporan, pare negat de această piesă, care cuprinde o succesiune de evenimente neprevăzute, un miraculos ce se instaurează în spațiul cotidianului, desfășurînd mai ales situații comice născute din opoziția dintre scopul și



rezultatul acțiunii, din acel „unde dai și unde crapă“.

Pe exacerbarea efectelor comice a contat în primul rând actorul Eugen Țugulea, aflat (din nou) în ipostază de regizor. Uneori, însă, comicul e îngroșat excesiv, iar gașurile, poantele și gesturile nu se înscriu la nivelul celui mai rafinat bun-gust. Efectul obținut este în aceste cazuri contrar celui scontat.

Rolul principal a fost încredințat lui Daniel Vulcu, proaspăt absolvent al Institutului de teatru din Tîrgu Mureș. Actorul dovedește o bună stăpînire a partiturii, o serioasă înțelegere a naturii rolului, creînd momente pline de savoare și evitînd excesele; siguranța cu care este construit rolul îi permite tînarului actor să utilizeze întreg spațiul scenic, să infiltreze interpretării sale ironia specifică piesei, stabilind o rapidă comunicare cu sala.

Tania Filip creionează sugestiv, cu haz și grație, făptura ingenuiei Anelli, iar

Alla Tăutu, Mariana Vasile și Mariana Neagu compun cu fantezie și nerv roluri complementare. Cu umor își schițează chipurile scenice Nicolae Barosan și Nicolae Toma, acesta din urmă dovedindu-ne încă o dată calitățile sale de actor comic. În limitele corectitudinii sînt interpretările lui Ion Martin și Marcel Segărceanu. Aparițiile episodice ale lui Eugen Țugulea, Laurian Jivan și Anca Miere-Chirilă au calitatea de a accentua comicul generos al textului. Rolurile celor trei polițiști sînt încredințate unor tîneri actori, Tiberiu Covaci, Emil Sauciu, George Voinescu, care nu-și dezminț talentul, cerîndu-li-se totuși (ultimului citat, mai cu seamă) o mai mare atenție la frazare și gest. Simplă, realizată cu severe economii, însă funcțională, este scenografia semnată de Vioara Bara.

Un spectacol cu certe calități la nivelul interpretării și, mai ales, un spectacol al unui debut aticesc.

**Mircea Em. MORARIU**

## TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN SFÎNTU GHEORGHE

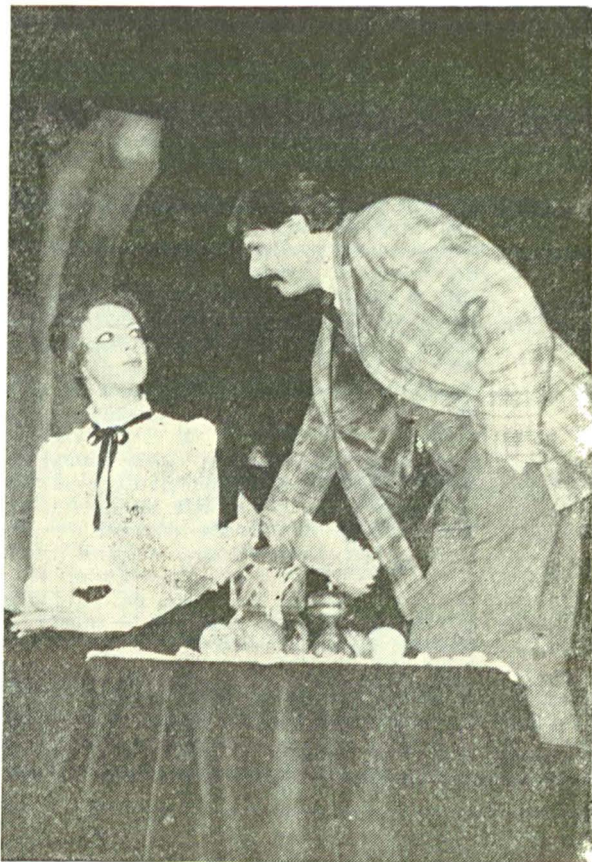
# ■ ÎNVĂȚĂTOAREA

de Bródy Sándor

Data premierei: 14 decembrie 1983.

Regia: SEPRÖDY KISS ATTILA. Decorurile și costumele: KEMÉNY ÁRPÁD.

Distribuția: ISTVÁN MÁRTA (Învățătoarea); DARVAS LÁSZLÓ (Bătrînul Nagy); GYÖRGY ANDRAS (Tînarul Nagy); MOLNÁR GIZELLA (Doamna Nagy); DÓBOS IMRE (Învățătorul); SIMON ANDRÁS (Dascălul); VÁRADY MÁRIA (Fata Cantorului); LÁSZLÓ KÁROLY (Preotul); VERESS LÁSZLÓ (Capelanul); BALINT PÉTER (Notarul); SZABÓ ZOLTÁN (Medicul); KÖMIVES MIHÁLY (Judecătorul); E. SZABÓ LAJOS (Grăjdarul); BOTKA LÁSZLÓ (Poștașul); SZABÓ MÁRIA (Hray Ida); CSERGÖFFY LÁSZLÓ (Muzicantul); FÜLÖP KLÁRA, D. VÁSÁRHELYI KATALIN, NAGY ILONA (Bătrînele); PIROSKA KLÁRA (Servitoarea); BENTŐ GIZELLA (Fetița).



István Márta și György Andras

Căruia fapt i se datorează, oare, lungă și solida carieră a piesei *Învățătoarea*? Bródy Sándor a fost un remarcabil prozator; prezența sa fructuoasă în literatura maghiară, ca romancier, nuvelist, publicist se completează doar cu două lucrări dramatice, *Dada* (Doica) și *Tanitonő* (*Învățătoarea*). Orășean fiind, vine în contact cu lumea satului doar în scurte concedii. Chiar și în *Învățătoarea* sint prezente situațiile convenționale, pericolul melodramei — și este necesar un serios efort regizoral de a le evita, de a doza cu grijă accentele, de a descoperi filonul de puritate și sinceritate care să dea viabilitate acțiunii. Și totuși, de la premiera absolută din martie 1908 și pînă astăzi, acest text a prilejuit spectacole de referință, ca acelea ale teatrului din Tîrgu Mureș (1956), Teatrului Municipal — azi „Bulandra” (1957) și încă multe altele, cel mai recent fiind al scenei din Sfîntu Gheorghe.

De bună seamă că spiritul de fin observator al lui Bródy, analiza critică a structurilor sociale caracteristice epocii respective, talentul de a construi caractere ferme, bine conturate, reprezintă tot atîtea argumente pentru valoarea piesei.

Intr-un sat de pustă, năpădit de muște și de inerție, sosește noua învățătoare, Toth Flora. Prezența ei aduce o undă de căldură, dar stîrnește și invidie. Flora nu are alt ideal decît acela de a aduce lumină și înțelegere în sufletele și în mințile copiilor, ale elevilor ei. Dar în acest sat, în care puterea economică aparține bogatei familii Nagy, iar cea administrativă, unor oameni lipsiți de scrupule, misiunea ei se dovedește dificilă. Nagy este un îmbogățit avar, mărginit și neînduplecat, al cărui unic crez este banul, iar tînărul Nagy, un parvenit căruia banii familiei îi permit totul. Flora respinge pe rînd propunerile bărbatilor din așa-zisa „intellectualitate” rurală, inclusiv pe aceea a tînărului Nagy, și, judecată pentru vederile ei „liberale”, va fi obligată să părăsească satul, școala. Abia atunci tînărul Nagy își dă seama cît de puternice și curate sînt sentimentele lui pentru învățătoare, și își trimite părinții s-o pețască. Dar *Învățătoarea*, simțind rezistența familiei, în ciuda insistențelor tînărului îndrăgostit, va pleca de bunăvoie, cu fruntea sus, să înfrunte — poate — aceleași lovituri, aceleași nedreptăți, aceleași bănuieli, rămînînd, însă, la fel de demnă...

Regizorul Seprődi Kiss Attila a dat textului o lectură inteligentă, cursivă și destul de fidelă. Meritul spectacolului său constă în rezolvarea dinamică a unor scene, în conturarea energică a unor caractere și a relațiilor dintre personaje. Sosirea Florei este minuțios pregătită, iar apariția ei devine un moment profund

emoționant. Capelanul, care se aruncă la picioarele ei jurîndu-i dragoste și promițîndu-i salvarea, își pierde pelerina, și aceasta rămîne pe podea ca o pată neagră, sugerînd păcatul și murdăria sufletească. Scena „judecății”, moment-cheie al acțiunii, amintește de tribunalele Inchiiziției; dar inculpada se transformă în acuzator. Sentimentele sînt sugerate cu finețe și discreție, iar plecarea Florei este tratată cu o simplitate emoționantă și mult firesc.

Se remarcă, dintre interpreți, István Márta (*Învățătoarea* Flora), prin grație, sinceritate și luminozitate a prezenței scenice, Molnár Gizella (Doamna Nagy), compoziție energică și valoroasă, László Károly (Preotul), oscilînd între disimulată bună-credință și spirit practic; Bálint Péter (Notarul) expune cele două fațete ale personajului — agresivitate și slugărnicie; Botka László (Poștașul) are un umor frust, Csörgőfi László (Muzicantul) joacă elegant, Darvas László (Bătrînul Nagy) are o remarcabilă forță dramatică; György András (Tînărul Nagy) e convingător mai ales în partea a doua, prin căldura sentimentelor și jocul său simplu. Îi secondează, cu utile contribuții în economia spectacolului, Dobos Imre, Simon András, Várady Mária, Veress László, Szabó Zoltán, Kömives Mihály, E. Szabó Lajos, Szabó Mária, Fülöp Klára, D. Vásárhelyi Katalin, Nagy Ilona și Piroska Klara. Util, funcțional, decorul lui Kemeny Árpád.

*Învățătoarea* rămîne o realizare importantă a colectivului din Sfîntu Gheorghe.

Mihai CRIȘAN

## ■ CÎNȚAȚI CU NOI!

### program satiric-muzical de Sylveszter Lajos

Conceput ca un divertisment de Revelion pentru gustul unui public larg (monologuri, scenele, muzică și numere de dans), *Cîntați cu noi!* este mai mult decît un program ocazional, datorită valorii literare a textelor, umorului fin și, nu în ultimul rînd, interpretării de bun nivel artistic. Programul s-a impus așadar în repertoriul teatrului, făcînd o serie mai lungă decît se așteptau realizatorii.

Pornind de la teme inspirate din viața cotidiană (*Cum circulăm* — adevărată „tragedie a pietonului”, *Lucrăm cu pielea clientului*, amară satiră a necinstei, *Închis pentru inventar*, *Hai la pescuit!* — pledoarie pentru respectarea naturii), autorul, Sylveszter Lajos, realizează verita-

bile microeseuri sociologice, mizind pe inteligente jocuri de cuvinte. Alte două scenete, inspirate din etica relațiilor conjugale, au completat acest panoramic al cotidianului.

Au realizat acest elegant și cursiv spectacol regizorul Völgyesi András și scenograful Mircea Ribinschi.

Dintre interpreți se remarcă, prin vervă și umor de bună calitate, Botka László, Krizsovanszky Szidonia, László Károly, Simon András, Fülöp Klára, Szabó Zoltán, Kalamár György, E. Szabó Lajos,

Szabó Mária, D. Vásárhelyi Katalin. Excelentă, prezentatoarea Balázs Éva, condată de Kömives Mihály.

Desigur, actorii unui teatru de proză nu sint neapărat și cîntăreți, dar o dicțiune corectă, știința interpretării și punerea în valoare a versului situează adesea soliști vocali improvizați ca Incze Ildikó, Bálint Péter, Pirooska Klára, Váradi Márta sau László Károly la o cotă surprinzătoare.

M. C.

## „Rampă”, acum 50 de ani martie 1934

De Mărțișor, Teatrul Național revărsă *Ploata de aur!* Titlul comediei lui Victor Eftimiu smulge suspine nevoiașilor de la galerie. ● În atelierul său din incinta Muzeului Simu, pictorul Marius Bunesu expune pinze recente. ● Ori de cîte ori „teatrul de pe Splai” al soților Bulandra e în criză financiară, afișul anunță o melodramă din alte vremi. Chiar încăruntit, Tony Bulandra e fermecător în *Marchizul de Priola*. ● Ce „nume” are Opera Română? Niculescu-Basu, Dinu Bădescu, Edgar Istrati, Jean Athanasu, G. Folescu, G. Costescu-Duca, V. Chicidea-nu, Virginia Miciora... Românii cîntă marele repertoriu liric cu strălucire europeană, deși n-au condițiile scenelor cu tradiție. Harul... ● La Iași, Aurel Ghișescu împlinește două decenii de carieră. Reia pe Franz Moor din *Hoții*. Unde și-o fi dus

Nea Aurică admiratorii din „dulcele tîrg” al „bol-telor reci”? ● Debutează în dramaturgie Ion Luca. Naționalul îi joacă drama *Iuda*, cu condiția ca G. Ciprian s-o „ajusteze”. Nenea Gogu declară senin: „Ca om bine crescut ce sint, imi voi asuma laudele și îi voi lăsa colaboratorului meu ponoasele”. ● La Zürich are loc concursul internațional al fanfarelor militare. Orchestra noastră reprezentativă este condusă de locotenent-colonelul Egizio Massini... viitorul mare dirijor al Operei Române! ● La semicentenarul *Fintinii Blanduziei*, C. Nottara intrupează pe Horațiu, rol jucat și la premiera absolută. Alături îi stă, în rolul Glutto, Iancu Brezeanu, și el interpret semicentener. Magii scenei sint ovaționați, fără ca sala să știe că în culise lăcrimează regizorul din 1884 și de azi, Paul Gusty. (Regizorii nu ies încă la aplauze!) ● Întors din turneul de iarnă, Tănase pleacă la Paris să vadă „ce mai e pe acolo”. Cine scrie noua revistă? Ce vedete vor coborî în Gara de Nord, împreună cu năzdrăvanul fiu al Vasluiului? Deocamdată reporterii nu primesc decît bezele de la scara vagonului... ● La Teatrul Ventura, mare

distribuție în dramatizarea lui Gaston Baty după romanul *Crimă și pedeapsă*: G. Vraca (Raskolnikov), G. Timică (Marmeladov), V. Valentinianu, V. Ronea, Marietta Deculescu, Silvia Dumitrescu, Marietta Anca impun evenimentul teatral al lunii, cam săracă în spectacole. ● Vulcanicul N. Iorga are mari emoții la repetițiile pieselor sale. Totul e perfect, frazarea e fără cusur. Flancat de Paul Prodan, Ion Marin Sadoveanu, Soare Z. Soare, Traian Cornescu, dramaturgul are reacții părintești, surprinse de trimisul gazetei, Ioan Masoff: „Cînd d. Prodan face observații vreunui interpret care se încurcă în rol, d. N. Iorga sare în apărarea actorului și observă împăciuitor: «Ia să că pină la premieră învață dumnealui!»” ● Societatea Autorilor Dramatici Români organizează o agapă colegială la „Gambrinus”, local nemurit de marele lor înaintaș, Caragiale. Mihail Sorbul chiar observă că stabilimentul ar fi cel mai nimerit „sediu” pentru societate. Președintele, Ion Minulescu, îl fulgeră prin groasele lentile. Supărarea se ineacă în gulerul unei halbe. Patriarhală vremuri!

I. N.