

# CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL „ION VASILESCU”  
DIN GIURGIU

## TOAMNA ROȘIE

dramatizare de  
**Mihaela Tonitza-Iordache**  
după **Dinu Săraru**

Incontestabilă e capacitatea de sinteză a Mihaelei Tonitza-Iordache, care reușește, în *Toamna roșie*, o foarte bună dramatizare a romanului *Dragostea și revoluția* al lui Dinu Săraru. Romanescul, epicul sint contras și remaniat să funcționeze dramaturgic, cu riguroasă atenție în a nu trăda bogăția semnificațiilor și simbolică social-istorică a personajelor, și păstrind în același timp caracterele lor individualizante. În acest sens, dramatizarea rămîne nu numai fidelă, dar chiar răspunde aceluși vechi principiu estetic *non multum sed multa*, uneori chiar cu jertfirea fenomenalității artistice, dar esteticul și împreună cu acesta ideologicul, inerente materialului romanului, se reliefează cu atît mai pregnant.

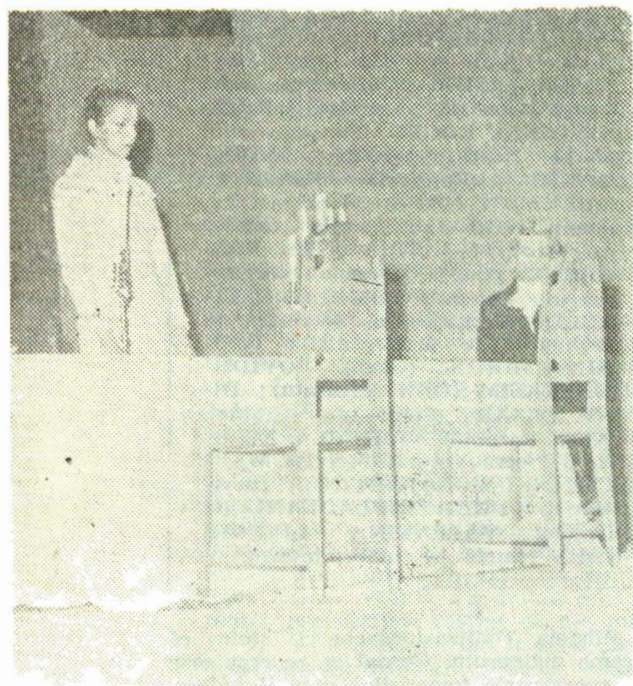
Altceineva mai puțin subtil ar fi alunecat în reliefarea dramei familiale a inginerului Cernat, constrîns lăuntric să divorțeze de o femeie bîntuită de prejudecăți și nevroze; dramatizarea ar fi cîștigat poate formal, ar fi pierdut însă cu siguranță din bogăția semnificațiilor ei social-politice și, într-un anume sens, profund umane.

Data premierei : 18 aprilie 1986.

Regia : CONSTANTIN CODRESCU. Scenografia : DULHAN RODICA ROIBAN.

Distribuția : ION NICIU (Dumitru Dumitru); FLORIN CRĂCIUNESCU (Anghel Tocsobie); MIHAI DOBRE (Tudor Cernat); ANCA ALECSANDRA (Carmia Cernat); CARMEN PETRESCU (Alexandra Terenția Rudeanu); CORNEL GÂRBEA (Manuil Păianu); GEO DOBRE (Mihalache); ADRIAN PETRACHE (Mihai Călărașu, Porumbaru, Civilul); MIRCEA CREȚU (David Visarionovici Cezar); MIRCEA DASCALIUC (Anghel Praz, Primul ofițer de securitate); TOMA VASILE (Ghiță Praz, Al doilea ofițer de securitate, Șoferul); VIRGINIA ROGIN (Nevasta lui Ghiță Praz); SANDA MARIA DANDU (Bonifacia Rudeanu); AURELIAN NAPU (Teodosie Rudeanu, Năiță Lucean, Un vorbitor la ședință); CONSTANTIN RAȘCHITOR (Radu OGREZEANU, Primarul din Cireșu); ROMULUS BĂRBULESCU (Rușinaru, Secretarul cu probleme de propagandă); FLORIN MIRON (Ozun); OVIDIU GHERASIM-ROBU (Minzatu); DINU CEZAR (Șeful de cabinet, Popa Porumb); MIRELA NICOLAU (Secretara); DOMNIȚA MĂRCULESCU-CONSTANTINIU (Bocitoarea); IRINA BÎRLĂDEANU (O femeie); VALENTINA LIVINTZ (Altă femeie la înmormîntare).

Mihaela Tonitza-Iordache a înțeles că drama inginerului Cernat se repercutează în conștiințele tovarășilor care îl judecă,



antrenând o redimensionare a înseși principiilor eticii comuniste. Așadar, în cuprinsul dramatizării, drama inginerului Cernat există atât cât să indice conflictul surd dintre adevărații protagoniști: secretarul de partid Dumitru Dumitru și trimisul de la centru Anghel Tocsobie, primul — reconsiderând principiul în funcție de adevărul vieții, cel de-al doilea susținându-l în riguroasă puritate. În final, conflictul se rezolvă firesc, printr-un câștig de cauză al gândirii dialectice a secretarului de partid Dumitru Dumitru, Anghel Tocsobie inclinând a-i da dreptate acestui „sentimental”, cum îl numește el. Alte planuri ale romanului sînt într-atît preluate (reactualizate) în dramatizare, încît să dea dimensiune istorică adevăratei concepții revoluționare de care e animat Dumitru Dumitru. Așa, destinul familiei de boieri patrioți Rudeanu, a cărei existență fizică pare să se stingă, își recapătă permanența în plan spiritual istoric. Conacul de la Rudeni, distrus de Dumitru Dumitru în perioada „ascuțirii” luptei de clasă, este reconstruit tot de el, cu ajutorul ultimului vlăstar al familiei, arhitecta Alexandra Rudeanu, și destinat a fi muzeu de istorie. Există, așadar, o unitate de destin românesc care împacă clasele sociale progresiste într-o mai largă perspectivă istorică. Și, tocmai privită din această mai largă perspectivă istorică, lupta comuniștilor este dramatică, pentru că se mută din exterioritatea faptei în interioritatea conștiinței. Pentru a regăsi puterea de a izbîndi asupra tuturor convențiilor și prejudecăților proprii sau ale altora, secretarul de partid recomandă tuturor reîntoarcerea periodică în mijlocul vieții simple, necontrafăcute, a țăranilor, de unde el însuși se ridicase; dar, revenind în satul natal la înmormîntarea unui vechi tovarăș de luptă, țăranul Ghiță Praz, personajul nu-și poate reprima un acut sentiment de dezrădăcinare. Înțelegem că drama adevărată o trăiește secretarul de partid Dumitru Dumitru; e drama celui ce reconciliază mereu în sine dragostea de oameni și revoluția, viața impură, uneori derizorie, cu puritatea conceptului politic, momentul cu istoria, țintind către deplinătate și unitate.

Spectacolul regizorului Constantin Codrescu are monumentalitate, impresie ce se desprinde din așezarea, sau mișcarea actorilor în scenă, și nu din decor; a-

Sanda Maria Dandu și Aurelian Napu

ceasta aproape că lipsește. Recuzita scenică se înscrie în limitele strictei funcționalități: o masă de ședințe și câteva scaune ocupate, în fundal, cei din prezidiu, așezați cu spatele la public, spinări girbovite, fum de țigară, lumina dispusă astfel încât să mărească umbrele, sînt cîteva elemente care constituie tabloul de un realism puternic, care în unele momente atinge expresionismul, al unei ședințe în care gravitatea, înfrigurarea devin ceva real, palpabil. Oamenii se ridică îngîndurați, însingurați, parcă nemaigăsindu-și cuvintele. De la început îi aflăm pe adevărații protagoniști: Dumitru Dumitru, în interpretarea lui Ion Niciu, cu umerii parcă apăsați de o povară morală, Anghel Tocsobie, trimisul de la centru, interpretat de Florin Crăciunescu, îndreptîndu-se cu pași fermi spre ieșire, plin de importanța funcției și investiturii sale. Este scena care deschide spectacolul și care-l pregătește pe spectator asupra naturii acestuia, de dezbatere sobră a eticii comuniste. Mai departe spectacolul se desfășoară la fel de tensionat, sever, aproape auster. Mijloacele de expresie ale fiecărui actor sînt cu grijă drămuite, atît cît să individualizeze personajul purtător de replică, lăsînd acesteia primatul, forța de convingere.

Aceeași masă poate închipui masa din salonul familiei Rudeanu. Scena se încarcă de o tristete crepusculară. Între icoana mîlnirii Bonifaciei Rudeanu (Sanda Maria Dandu) și cea a nepăsării lui Teodosie Rudeanu (Aurelian Napu), vorbirea disperată a lui Radu OGREZEANU (Constantin Răschitor) în a comunica restul Rudenilor, locul lor în istorie, capătă accente de un tragicomism cehovian.

Tot un amestec de comic și tragic este și scena morții lui Ghiță Praz. Oamenii, amețiți de băutura împărtășită la praznic, își aruncă vorbe în doi peri, un preot își caută căciula, pe deasupra volburii de vorbe și de mișcare fără rost se ridică, simplă ca o coloană dorică, durerea nevastei mortului (Virginia Rogin).

Din spectacol nu se desprind individualități actoricești, totul pare lucrat în tehnica basoreliefului. Mai toți actorii utilizează o gamă de mijloace simple, dar cu putere de sugesție maximă, mai peste tot se simte ochiul strunitor al regizorului, atent ca tensiunea și ritmul vieții scenice să nu înregistreze vreun sincopă. Și spectatorii urmăresc și ei cu sufletul la gură această stranie viață a artei colective.

**Constantin RADU-MARIA**

**TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CLUJ-NAPOCA**

## SEARĂ CU DANS

**de Sorana Coroamă  
Stanca**

**Data premierei: 6 martie 1986.  
Regia: SORANA COROAMA  
STANCA. Scenografia: CONSTAN-  
TIN RUSSU.**

**Distribuția: MELANIA URSU  
(Sabina); CATRINEL DUMITRESCU (Anca); MARIUS BODOCHII (Măru); EMILIAN BULCIN, ANTON TAUF (Reporterul); PETRE BĂCIOIU (Dacotă); ILEANA NEGRU (Mica); PETRU DONDOȘ (Ilie); ION MARIAN (Mocănosul); GELU BOGDAN IVAȘCU (Colegul); GEORGE GHERASIM (Gogu).**

Deși debutează ca dramaturg pe o scenă profesionistă, Sorana Coroamă Stanca nu se află la debut ca autoare, într-o carieră de remarcabile contribuții în domeniul teatrului, unde numele ei a fost asociat, mereu, cu prerogativele unei înalte exigente, cu o solidă și fină pregătire culturală, cu o originalitate de eseist în explorarea universului intelectual. S-a impus mai energic și cunoaștem mai bine contribuția ei principală, de director de scenă, domeniu în care temperamentul ei tumultuos și pasionat-autoritar s-a manifestat cu precădere, înscriind în istoria spectacolului românesc contemporan realizări de prestigiu. Regizoarea și-a manifestat disponibilități multiple, colaborînd și cu cinematografia, și cu televiziunea, și cu opera, pe o arie largă de explorare, de la clasici români și universali la contemporani, nu de puține ori dificili și de complexitate modernă (experiența de acum doi ani, cu *Oedip la Opera* din Weimar, e cea mai recentă dovadă).

Cunoaștem ceva mai puțin contribuția ei scrisă — eseuri, articole, mărturii, versuri, schițe, scenarii, piese. Și, asta, pentru că autoarea nu s-a grăbit să le publice, iar cele publicate sporadic nu le-a adunat în volum. Abia în 1983, îi apare, la Editura „Eminescu”, volumul





**Emilian Belcin, Catinel Dumitrescu,  
Marius Bodochi și Melania Ursu**

de piese **Dansul tinerilor lupi**, cuprinzând nouă lucrări, șase de „teatru scurt”, publicate și unele reprezentate mai înainte la radio, trei de dimensiuni mai mari, practic necunoscute. Dar de cînd scrie teatru Sorana Coroamă Stanca? Încă înainte de a-și fi început cariera de om al scenei; iată ce spunea Otilia Cazimir într-o scrisoare din 1947: „Sorana are talent, talent real și original. Stilul sec, lipsit de florituri, are totuși grație și feminitate”. Citind în 1969 piesa într-un act **Ploaia pe acoperiș**, dramaturgul italian Aldo Nicolaj declara: „Am găsit actul unic plin de prospețime, grațios, modern”. **Muchia cuțitului**, difuzată la radio în 1982, este „o piesă încărcată de tensiune dramatică”, iar **Procesul cîrțițelor**, din același an, „o pledoarie în favoarea libertății umane, demon-

strind (...) forța iubirii, de a înnobi existența, de a da sens existenței” — (citată din *cronici*).

Aceste însușiri, relevate în mai multe piese, deci proprii autoarei, se întîlnesc și în piesa pe care o discutăm. **Seară cu dans** este un timp al deslușirilor, personajele, nu se confruntă, ci se regăsesc pe o tensiune interioară, specifică, în strădania de a afla un adevăr, uneori imposibil de precizat. Sabina și sora ei mai mică, Anca, protagoniste, urmează un drum sinuos, cu porțiuni ascunse, pe care-l parcurg în chipuri deosebite, în funcție de vîrstă și experiență. Simplificînd, am putea spune că Anca e în căutarea adevărului despre sora ei și se descoperă pe sine, în timp ce Sabina se ascunde pe sine pentru a afla în cele din urmă un adevăr fără soluție. În încăpăținarea și ambiția acestor femei de a-și urma „linia” propusă se manifestă, imprevizibil, asprime și gingășie, generozitate și duritate, farmec, luciditate. Autoarea lasă mereu zone umbrite în complexitatea sufletelor, eroinele scapă unei definiri limpezi; de aceea am și spus mai sus „simplificînd” — din pornirea de a fixa în ramă un portret. Or, valoarea acestor portrete e tocmai fuga de înrămare, de fixare, de staticism într-o schemă — ele ne contrazic chiar atunci cînd credem că le-am înțeles, cu o reacție spontană, cu o replică neașteptată. În fond, e vorba de demnitatea trăirilor și opțiunilor unor ființe care-și refuză soluțiile căldute, ambianța de șantier probînd de la sine asprimea experiențelor și a „construcției de sine”; e vorba de seriozitatea și duritatea răspunderii asumate, de prețul uman, cîteodată mai mare decît se presupunea, pentru a o menține fermă, intangibilă. Autoarea scrie cu nerv și sugestiv, replicile au spontaneitate și freamăt, umor, duioșie. Motivul „tinerilor lupi”, întîlnit și în alte lucrări, revine ca un termen dominant în asociație cu ceilalți. **Seară cu dans** e, în ultimă instanță, o neliniște dramatică provocată de un sunet de chitară...

Dar spectacolul, regizat de autoare? Un fel de decupare mai calmă a acestei neliniști, deși sunetul de chitară e amplificat aici la proporțiile zgornotului unui întreg grup muzical. Mai calmă, mai desenată, cu mai puțin nerv și freamăt parcă, dar cu mai multe momente construite în care protagoniștii au timp să se definească, să se fixeze cîteodată spre limpezirea cazurilor, cîteodată în ciuda piesei, care le îngăduia un halou de mister. Cu contribuția scenografului Constantin Russu, autorul unei ambianțe de acuratețe plastică, regizoarea lasă personajele să se afirme, ceea ce ele fac

în majoritatea cazurilor, într-o notă de echilibru expresiv. Melania Ursu (Sabina) își domină cu autoritate drama interioară, Catrinel Dumitrescu (Anca) e sincer interesată de certitudini și deslușiri, cu expansivități tinerești. Emilian Belcin (Reporterul) aduce mult subtext în tăcerile lui, Marius Bodochi (Măru) și Petre Băciolu (Dacotă) joacă cu discernământ alternanța esență-aparență. Ileana Negru (Mica) are un moment care se reține, de grațioasă destăinuire, iar Gelu Bogdan Ivașcu (Colegul) schițează în peniță ascuțită un tip teribilist. Finalul e discret și duos, emoționant chiar, o

pagină vibrantă încheind șirul celor mai temperate, de până acum, cu adâncă tandrețe din partea celor rămași singuri și poate nedecisi, așa cum fi înfățișează Melania Ursu și Emilian Belcin.

Desfășurarea mai calmă a spectacolului e în bună măsură favorabilă „simplificărilor”, nu întotdeauna, însă, și neliștii dramatice; partea cu magnetofonul, de pildă, lungită prin decupare, nu mai e în măsură să stărnească sugestii, ci confuzii, pierzind de la un moment dat din noimă și din interes.

Constantin PARASCHIVESCU

## PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL DRAMATIC  
DIN BRAȘOV

### ARHEOLOGIA DRAGOSTEI

de Ion Brad

Data premierei: 15 februarie 1986.

Regia: MIRCEA MARIN. Scenografia: DOINA ANTEMIR.

Distribuția: ANDREI RALEA (Studentul); VICTORIA COCIAȘ-ȘERBAN (Colega îndrăgostită); DAN SANDULESCU, ION JUGUREANU (Filozoful); NINA ZAINESCU (Colega fanatică); VIRGINIA ITTA MARCU (Mama); MARIA RUCSANDRA DOBRE (Umbra tătarilor dispăruți); DAN DOBRE (Umbra străbunilor); GEORGE FERRA (Domnul istoric); CĂTALINA IONESCU (Colega măritată).

Într-o dezbatere despre raportul între text și spectacol, spectacolul brașovean realizat de Mircea Marin cu *Arheologia dragostei* de Ion Brad ar putea sluji drept argument elocvent pentru sublinierea caracterului dialectic al acestui raport. S-ar evidenția astfel nu numai rolul determinant al textului în confi-

gurarea operei de artă teatrală, ci și puterea de influență a acesteia din urmă asupra propriului său determinant. În procesul transpunerii scenice de la teatrul brașovean, dimensiunea poetică a piesei lui Ion Brad a dobândit prioritate, epicul și expozitivul s-au convertit în lirism, întregul spectacol desfășurându-se în modalitatea unui poem dramatic despre iubire, sentiment atotcuprinzător în care sălășluiesc deopotrivă dragostea adolescentină, neliniștită și suspicioasă, generoasa tandrețe maternă și profundul atașament pentru patrie, ce leagă trecutul de prezent într-o tulburătoare unitate de gând și de simțire. Textul a câștigat în coerență, revelându-și virtuțile de comunicare și emoționare.

Scenografia inspirată a Doinei Antemir favorizează tonalitatea poetică a spectacolului. Falduri de pinză alburie, pictată în nuanțe de bej și gri, drapează spațiul scenic, construit la nivelul publicului, în micuța sală a Studioului, adunându-se în fundal în câteva trepte sugerind o boltă de piatră într-un adânc de cetate. Costumele personajelor, de un alb compact (Mama) sau transparent cu irizări în culori variate (colegele), se înscriu în aceeași arie de viziune plastică, a visului trăit în stare febrilă. Căderea în adânc și intrarea în starea de vis a studentului devin plauzibile și cu ajutorul mișloacelor sonore (ilustrația muzicală, discretă și expresivă: Maria Popescu) și vizuale (lumini Nicolae Goia), publicul fiind implicat în actul scenic prin pătrunderea în sală a tovarășilor de cercetare arheologică al studentului — Profesorul și colegele studente — care-l caută febril, agitănd lanternele luminoase în întuneric. O voce înflorată de emoție, de





O reușită mostră de teatru poetic...

neliniște, se ridică deasupra celorlalte, chemându-și iubitul. Este Colega îndrăgostită (numele personajelor au fost modificate în favoarea unității spectacolului), creată de Victoria Cociaș Șerban cu adincă vibrație emoțională, devenind o prezență predominantă de-a lungul întregului spectacol, ca ipostază a iubirii adolescente. Aparițiile ei în visul studentului, în veșmint albe transparente, prelungit în fluturări diafane, sînt tot atîtea poeme de dragoste ce aduc în scenă căldură și emoție, dînd aripi sentimentelor. Vocea caldă a actriței umanizează documentul citit spre final, transformînd istoria în poezie. Impresionantă prin profunzimea trăirii și gravitatea emoției este creația Virginiei Itta Marcu în rolul Mamei, apariție chintesențială, simbolizînd maternitatea cu întreaga ei zestre de bunătate, blîndețe și duioșie, generatoare de forță vitală pentru fiul ei aflat în cumpănă. Momentul urcă spectacolul la izvoarele mitice ale istoriei noastre, însoțind gestul îmbrăcării cămășii albe a visului de către băiat cu frînturi din *Miorița*, întretăiate de obsesia căutării „drumului spre ieșirea secretă”.

Solemnă, de o frumusețe statuară, purtînd o amforă pe umăr, „Umbră tătariilor dispăruți”, în înfrunghirea de mare noblete a Mariei Rucsandra Dobre, oficială un ritual reînviind o clipă memoria celor ce s-au jertfit pentru unirea tuturor românilor. Îi dă replica, mai tîrziu, „Umbră străbunilor”, străbunicul căruia Dan Dobre îi subliniază vigoarea populară, evocînd istoria, cu priviri ce ard și glas ce se modulează cînd în tonuri aprige, cînd domolite de umor sau înmuiate în cîntec.

Infruntarea dintre Filozoful-profesor și „Domnul istoric” — simbol al negării, al contestării realității istorice — e bine condusă. Dan Săndulescu a nuanțat cu pricepere ipostazele eroului său, trecînd de la calmul înțelept al magisterului la vigoarea combativă, dînd un ton de manifest citirii documentului istoric al continuității noastre și revenînd la blîndețe paternă în lămurirea finală a studentului. În costum negru, contrastant față de întregul univers scenic, George Feiră a avut ținuta și tonurile juste pentru definirea aroganței sale personaj, fără să cadă în ridicol.

Ecourile realității imediate sînt aduse de Colega fanatică, agresivă și insinuantă, realizată cu aplomb și fantezie de Nina Zăinescu, și de Colega măritată, cochetă și superficială, mai puțin convingător interpretată de Cătălina Ionescu, prin artificiale cascade de rîs:

Andrei Ralea, în rolul Studentului, sugerează starea de vis și de delir febril a eroului (celelalte personaje sînt proiecții ale acestei stări), ocolind capcana patologicului și păstrînd limitele convenției teatrale. Andrei Ralea știe să asculte — sarcină destul de dificilă, aici, partenerii săi avînd de rostît pasaje lungi —, știe să primească și să răspundă, cu gravitate, cu emoție, cu dramatism, astfel încît dialogul apare viu, real, ducînd înainte acțiunea. Ambiguitatea stării sale, în care se contopesc neliniști cu sensuri variate, e realizată scenic cu simplitate și claritate, drumul său spre adevăr dobîndînd valori inițiatice. Și chiar dacă intensitatea trăirii e pe alocuri fracturată, rolul Studentului se impune și se reține.

Conduc cu vigoare și precizie de Mircea Marin, care a găsit mijloacele de expresie scenică adecvate concepției sale, spectacolul se înscrie între succesele stațiunii, ca o reușită mostră de teatru poetic.

**Margareta BARBUȚA**



# JOCUL

de Ion Băieșu

Data premierei: 23 decembrie 1985.

Regia: CRISTIAN NACU. Scenografia: IOAN VINĂU.

Distribuția: DANA TOMIȚA (Soția); GHEORGHE DOROFTEI (Soțul); TEODOR CORBAN (Fiul); TAMARA CIOCIU-CONSTANTINESCU (Fiica); MARCEL BRÎNZEIU (Logodnicul); RUXANDRA PETRU (Fosta colegă); ELENA PETRICAN (Vecina); SIMON SALCA (Doctorul).

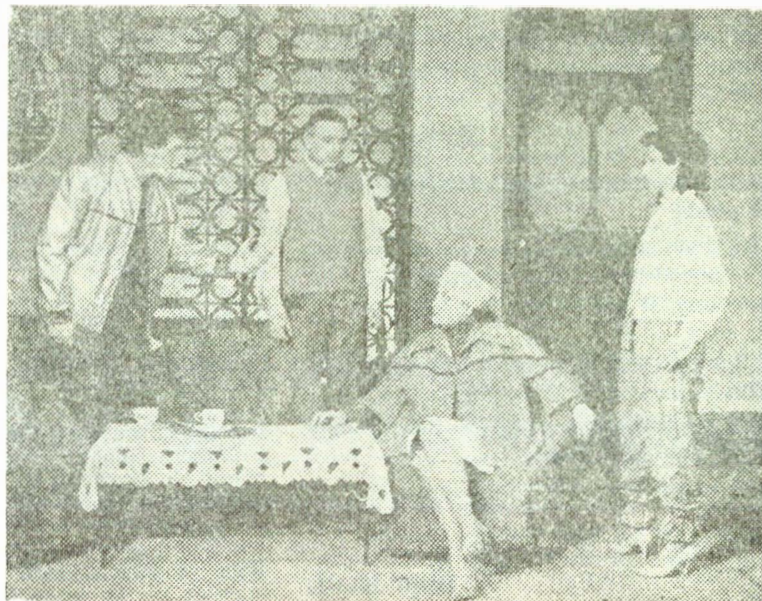
O excelentă proză scurtă a autorului constituie — ca și în cazul altor piese ale sale — punctul de plecare al **Jocului**: Mama s-a îndrăgostit (acesta este de altfel și titlul sub care piesa a fost publicată în revista „Teatrul“), scrisă acum vreo douăzeci de ani. Subiectul — în linii mari — a rămas același (conflictul fiind totuși mai acut, dilemele — mai catego-

rice, în nevelă), dar trecerea la teatru a fost executată de Ion Băieșu cu o tehnică dramatică remarcabilă. Intriga este condusă abil, cu un suspans continuu, într-un zig-zag derutant printre echivocuri, concluzia intervine neașteptat și — deși încărcată de o doză de tragism — nu are nici un accent melodramatic. Personajele se conturează, își împlinesc caracterele treptat. Fiecare erou al **Jocului** (dar mai ales Soția) este, de fapt, un mod de a proclama demnitatea umană, de a argumenta necesitatea opțiunilor responsabile, deschise, în momentele cruciale ale vieții. Tonul tuturor acestor demonstrații este laconic, cu rare și măsurate sclipiri pasionale, și tocmai acest calm și această sobrietate a expresiei fac din **Jocul** o dramă tulburătoare.

Pentru toate aceste motive, am regretat întotdeauna cariera inexplicabil (pentru mine) de scurtă a **Jocului**, redusă — până la sfârșitul anului trecut — la o singură montare (la Teatrul „Nottara“, în regia lui George Raftal). S-ar putea însă ca noua se versiune scenică — datorată Teatrului „Victor Ion Popa“ din Birlad — să însemne și o binemeritată relansare cu atât mai mult cu cât succesul piesei la public, aici, pare statornic (am asistat la o reprezentare — departe de data premierei — urmată de discuții, la care a participat, interesată și animată, o sală plină până la refuz).

Fără să strălucească, spectacolul regizat de Cristian Nacu are calitatea deloc neglijabilă a simplității, a unei rostiri fi-rești, lipsite de convenționalism. Prin

Teodor Corban,  
Gheorghe Doroftei,  
Dana Tomița,  
Tamara Ciociu-Constantinescu



strădania actorilor — cel puțin a unora dintre ei — el ar fi putut aspira la un loc de referință în fișa teatrală a lui Ion Băieșu, dacă nu ar fi fost atît de catastrofal minat de ceea ce numim de obicei „cadru scenografic” (autor — Ioan Vînașu). Acesta era alcătuit din tot soiul de obiecte extrase parcă dintr-o expoziție de mobilier de mîna a șaptea, fără nici o legătură cu realitatea teatrului lui Băieșu, fără nici o legătură cu vreo realitate în general. Cu tot acest handicap al ambianței (dezambianței, ar fi mai propriu spus), cîțiva interpreți și-au impus calitățile, valorificîndu-și rolurile și în abstracție de spațiul în care evoluau. Este vorba, în primul rînd, de Dana Tomiță (Soția), o apariție rezervată, aflată mereu într-o defensivă interioară, iradiind cu discreție căldură și sensibilitate. Apoi, Tamara Ciociu-Constantinescu (Fiica), tensionată și voluntară, imaginea unei feminități reprimată, foarte aproape de punctul de fierbere, Marcel Brînzeiu (Logodnicul), mobil și persuasiv, Gheorghe Doroftei (Soțul), o umbră cu gesturi și vorbe puține, dar cu tăceri nu o dată încărcate de întrebări dureroase, Elena Petrican (Vecina), o apariție pitorească, menită să coloreze puținele clipe de destindere ale confruntării din scenă. Mai nesigur încă pe mijloacele sale — în ciuda unei prestațe scenice reale — a fost Teodor Corban (Fiul). Simon Salcă (Doctorul) cultiva o emfază de prisos în acest rol, în care nu trebuia să fie decît uman. Ruxandra Petru (Fosta colegă) deconectează de data aceasta prin artificialitate, ratînd astfel sensul uneia dintre pledoariile importante ale piesei.

În ciuda minusurilor semnalate, spectacolul bîrlădean rezistă, își găsește un echilibru care îl face viabil în fața publicului. Dacă ar exista posibilitatea de a i se schimba radical decorul, ar merita să fie văzut de cercuri mai largi (geografic vorbind) de spectatori, spre folosul și lauda colectivului și a piesei.

**Dinu KIVU**

**TEATRUL DRAMATIC  
DIN BAIA MARE**

## **O CASĂ ONORABILĂ**

**de Horia Lovinescu**

**Data premierei: 21 septembrie 1985.**

**Regia: DAN STOICA. Scenografia: FLORIN HARASIM.**

**Distribuția: CORNEL MITITELU (Dinu); OLGA SÎRBU (Cora); GHEORGHE LAZAROVICI (Dan); VIORICA GEANTĂ-CHELBEA (Cela); ȘTEFAN MAREȘ (Grig); DANA ILIE (Ani); TZENKA VELCEVA BINDER (Antonia); ADRIAN RĂȚOI (Bosco).**

În creația dramatică a lui Horia Lovinescu, piesa *O casă onorabilă* (1968) ocupă un loc de planul trei. Pare un divertisment, un „capriciu” al celui care a scris *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*. Poate ceva din problematica ei — ca să zic așa — să-l fi determinat pe regizorul Dan Stoica să accepte punerea în scenă la Teatrul Dramatic din Baia Mare, deși se poate, la fel de bine, ca motivul alegerii să țină de subtitlul piesei: „farsă polițistă”. Oricum, presupunerile de mai sus devin inutile din moment ce textul a prilejuit un spectacol.

Montarea băimăreană se desfășoară în ambianța scenografică propusă de Florin Harasim. La rampă, mai multe sticle goale sugerează o desfășurare de „tărlă” pe cale de terminare. La ridicarea cortinei, impresia devine mai puternică atunci cînd observăm în semiobscuritate perne azvîrlite, scaune răsturnate și o oarecare foșgălăla. Personajele încep să apară, se dezmeticesc, se caută, au gesturi nesigure, mahmureala e evidentă, pare mai degrabă un sfîrșit decît un început. Trei perechi (Dinu-Cora, Dan-Cela, Grig-Ani) și o „independentă” (Antonia) încep să destrame vîlul frumoaselor aparențe ale acestei „case onorabile”, exhibînd lașități, vicii, meschinării. Pretextul polițist (moartea Celei) provoacă vînzoleală — conform unor canoane literare pe care critica le-a reperat — în această comunitate ce se



destramă văzind cu ochii. „Onorabilitatea” — concept esențial pentru lumea lui Caragiale, expus detaliat în „momente” și „schite” și, mai concentrat, în marile comedii — devine ținta demersului regizoral.

Din și spre camerele pe care le bănuim în planul doi, ca un labirint cu mai multe uși, circulă toate personajele, într-o dorință sau mimind dorința de a afla adevărul. Ceea ce vor afla, pe parcursul unor dialoguri izoland scenic fiecare personaj, reprezintă partea lor de umbră, tranzacțiile cu conștiința proprie. Pare a fi sunat ora adevărului — ca la D. R. Popescu (Pisica în noaptea Anului Nou), unde era mai impresionantă — pentru toți acești saltimbanci care au făcut un circ din propria viață. Regizorul Dan Stoica a fost atent la individualizarea prin joc a fiecărui. Procesul acesta de demascare susține tensiunea și convinge în prima parte a spectacolului.

Plutește, totuși, în multe momente, un aer de lectură scenică desuetă. Cadrul scenografic nu mi se pare deosebit de sugestiv; simplitatea sa nu permite deschideri simbolice mai ample. Dacă în prima parte se desena în îngrijit relațiile între personaje, prefigurarea deznodământului

introduce un aer de dezorganizare care face inacceptabilă partea a doua. La o piesă de acest tip, raporturile între stările de agitație frenetică și cele lipsite de dinamică gestuală trebuie să fie constrânse de un ritm propriu spectacolului, pentru a produce un efect artistic veritabil pe toată durata reprezentării. Or, acesta a fost sesizabil numai pe alocuri.

Din distribuție l-am reținut pe Ștefan Mares, interpretul lui Grig, care, prin dezinvoltură și suplete în joc, conturează o existență alterată de compromis și lășitate. Actorul, spre deosebire de unii dintre colegii săi, este atent și la jocul partenerilor, realizând un cuplu scenic împreună cu Dana Ilie (Ani), care se impune. Interpreta Antoniei, Tzenka Velveva Binder, vădește știință compozițională și impresionează prin trecerea nuanțată de la o stare la alta. Olga Sirbu, în Cora, este incisivă, de o duritate lesne vulnerabilă. Mai evoluează în acest spectacol, cu înzestrări artistice mai vizibile sau mai camuflate, Cornel Mititelu (Dinu), Gheorghe Lazarovici (Dan) — o interiorizare destul de bine studiată, Vlorica Geantă-Chelbea (Cela) și Adrian Rățoi (Bosco).

**Miron POPA**

## ALTE PREMIERE

**TEATRUL TINERETULUI  
DIN PIATRA NEAMȚ**

### IL CAMPIELLO (PIAȚETA)

**de Carlo Goldoni**

**Data premierei: 8 martie 1986.**

**Regia: SILVIU PURCĂRETE.**

**Scenografia: NINA BRUMUȘILĂ.**

**Distribuția: BOGDAN GHEORGHIU (Zorzetto); MAIA MORGENSTERN, TATIANA IONESI (Lucietta); OANA ALBU (Gnese); MARIA FILIMON (Orsola); OANA PELEA (Gasparina); SIMONA MAICĂNESCU (Pasqua); TRAIAN PĂRLOG (Sansuga); COCA BLOOS (Catie); PAUL CHIRIBUȚĂ (Cavalerul); CLAUDIU ISTODOR (Anzoleto); LIVIU TIMUȘ (Fabrizio); RADU DOBÂNDĂ (O mască).**

Piațeta lui Goldoni este povestea unui conflict fără dramă și a unei drame preexistente oricăruia dintre conflictele descrise în text. Această dramă se numește stare socială.

Între zidurile unor case ridicate sufoant de aproape unele de altele se nimește cite un petec de pavaj, către care se întorc toate ferestrele și ușile; locul este incert ca formă, zgîrcit în suprafață, sterp de orice urmă de vegetație și se cheamă piațetă, dar nu pentru că ar fi destinat vreunui vremelnice schimb comercial, ci pentru că este singurul spațiu prin care poți părăsi lumea ascunsă, refugiată, opoșită în dosul pereților și al geamurilor din jur. A ajunge și a fi obligat să locuiești în această piațetă este fie îngrijorătorul semn al scăpătării, fie expresia fricii de a ieși din mizerie.

Cine sînt condamnații la a trăi în piațetă? Zorzetto, Sansuga, Anzoleto, Gnese — nume zumzăitoare, sunete nazalizate, adormitoare, blinde, mioape, alături de care Lucietta, Orsola, Catie, Pasqua înțepă auzul prefigurînd prin aer topăiala între tavan, podea și pereți a unei mingi neastîmpărate.

Ființele cu aceste nume nu pot, nu vor și nici nu ar avea de ce să îndrăznească

a privi spre înaltele tăii ale societății meseria de cizmar ori cea de negustor cu prăvălie au, în ochii acestora, strălucirile rangurilor nobiliare.

Ei sînt niște refuzați ai Veneției — deci ai omenirii — care s-au retras acolo unde le este suficient dacă, rotind privirea în jurul lor, zăresc o lume compusă din ai lor.

O lume de mame și de copii ce îmbătrînesc înainte de a fi maturi, ce se ceartă fără pricină și se împacă inexplicabil, chiar scandalos de repede, o lume cu o singură măsură a timpului — căsătoria copiilor, și cu o ultimă speranță — o improabilă ieșire din văduvie prin mărițiș.

Existențe freatice — oarbe derulări de clipe și vorbe, undeva sub nivelul oricărei speranțe, acolo unde nu ajunge scîlpirea nici unei iluzii. Piesa se putea intitula și **Insula**, căci oamenii despre care textul depune mărturie trăiesc într-o izolare definitivă.

Pentru ei, Veneția nu este altceva decît un miraj paradisiac, o fabulație fantastică. În scenografia Ninei Brumușilă, la plecarea străinilor, cei din piațetă îi conduc pînă la ieșirea din celula lor socială din „ușă”, silueta orașului are misterul poveștilor din „1001 de nopți”; plecarea pe mare se face într-o barcă de hîrtie care arde luminînd feeric: cel ce pleacă nu este regretat căci, pentru cei rămași locului, se scrumește.

Această capodoperă minoră am cunoscut-o prin spectacolul de la Piatra Neamț. Virtuțile reprezentăției le-am considerat a fi și ale textului; în spatele acestora sînt însă cîteva caracteristici care explică, justifică de ce această piesă a fost aleasă și ridicată pe scenă de regizor.

**Piațeta** lui Goldoni strălucește printr-o linearitate bine mascată a acțiunii și a întîmplărilor, prin monocromia dorințelor, prin caducitatea năzuințelor și previzibilul soluțiilor, prin simplismul acelei vieții care nu cere decît efortul de a suporta faptul de a fi în viață.

Dar mai presus de orice, **Piațeta** este o piesă a tuturor posibilităților: ea făgăduiește mult și nu pretinde regizorului decît să se lepede de servituțiile programaticului; piesa l-a ademenit pe Silviu Purcărete cu o mulțime nedefinită de trasee. Indefinitul fascinează, căci, odată pătruns pe tărîmul lui, parcurgerea poate fi în aparență la voia întîmplării, ghidată de tresăriri sentimentale, de înduioșătoare meditații ori de ingenue curiozități.

După **Richard III** — piesa, încărcată de prestigiul atîtor montări de notorietate, este istovitoare chiar din clipa cînd un regizor doar are intenția a o monta —, deci, după înrîncenată confruntare cu

această capodoperă (rebelă față de improvizări și provizorat), Silviu Purcărete s-a abandonat plăcerii de a regiza piesa lui Goldoni. Drumul de la Shakespeare la Goldoni este itinerariul unei **retrageri la țară** pentru o vacanță, dar petrecută nu în lenevie și izolare, ci în obositoarea hărmlăie a unei cete de copii, spre a cerceta **cum și de ce** rid și plîng ei din orice și fără rost, **cît și pînă cînd** vor rămîne destine fără destinație, destine tragice fără jocul tragediei, căci personajele lui Goldoni sînt copilăreli ale conștiinței de sine.

Iar montarea de la Piatra Neamț îmi pare a fi concepută de regizor ca o **dare în spectacol**: personajele au fost aștiate spre a se arăta așa cum sînt: ființe imature, gălăgioase fără a spune ceva, incapabile de a judeca, fluctuante la fiecă impuls emoțional, umile, obraznice, credule și suspicioase, bînuite de lăcomie, dar cu pretenții incredibil de mărunte.

Sinceritatea lipsită de reflexivitate, mindria purtată de aceste personaje întocmai ca o haină îmbrăcată pe trupul gol, șiretlicurile și brutalitățile născute din starea de absolută pauperitate (personajele nu au nici măcar scopuri, ele doar jinduiesc și înghit în sec) au fost **temele interpretative** puse în fața excelentei trupe de la Piatra Neamț.

Am evitat să fac o netă distincție între fauna **Piațetei** și străinii locului, întrucît pe aceștia din urmă, de vreme ce locuiesc — fie și vremelnic — acolo și (cu sau fără voia lor) participă la tot ce se întîmplă printre localnici, nu-i socotesc a fi alcătuiți din altă plămădă; și străinii au „piațeta” lor, pe o altă treaptă socială ori într-un alt oraș ori țară. Ei, străinii (Gasparina, Fabrizio și Cavalerul), aflați la periferia altui strat social, au față de trăitorii din piațetă furii, dispreț sau generozități, pentru că peisajul uman ce-i găzduiește este consolator. Diferența nu este cea de situație față de vîrfurile piramidei — și unii și alții sînt la periferie —, ci doar de altitudine socială: străinii au acces la iluzii, ceilalți — nu.

Rezultatul obținut e uimitor: fiecare actor joacă astfel încît în scenă se nasc momente de **gravitate a derizoriului**; luîndu-se — ca personaje — în serios, interpreții realizează înduioșătoarea **tristețe a comicului involutar**.

Din populația **Piațetei**, prezente remarcabile sînt Catte (Coca Bloos) și Pasqua (Simona Măicănescu), două fascinante arătări care polarizează și dirijează pulsația nazurilor, impresiilor, tînjirilor, apoi Zorzetto, întîrziatul mintal care încearcă să imite purtările omului matur (Bogdan Gheorghiu), Anzoletto, impulsivul, năbădăiosul mire (Claudiu Istodor), și Luci-



etta — cea amarnică și arțăgoasă (Maia Morgenstern) ori aprigă doar dacă este ațîțată (Tatiana Ionesi).

Străinii — cei care se luptă din răsuputeri pentru a nu fi asimilați, dar se complac în situația de a fi socotiți respectabili, și care produc forfota printre ceilalți — aduc în spectacol trei fațete ale inaccesibilei lumi din afară. Fabrizio — gălăgios, șicanant, vindicativ, este „norocosul” (cîștigase la loterie) căruia-miroase urit tot ce nu consună cu ambițiile lui (Liviu Timuș), Gasparina — naiva închipuită, mofturoasa cu pretenții care e sedusă de primul venit (Oana Pelea) și Cavalerul — ins constant de dubioasa lui descendență nobiliară, generos pînă în pragul catastrofei financiare, înduioșat de locatarii piațetei ca de propria sa posibilă decădere, seducător de nevoie, binefăcător din vocație și salvat de la dezastru social din întîmplare (Paul Chiribută).

Spectacolul are verva și strălucirea lucrării săvîrșite cu bucuria și cu destinderea izvorite din imperativul „sic volo” — așa vreau —; regizorul, odată ce și l-a rostit sieși, i s-a supus cu hotărîrea și aviditatea celui întăritat a-și cunoaște perimetrul libertății sale de creație.

**Paul Cornel CHITIC**

**TEATRUL DE STAT  
„VALEA JIULUI”  
DIN PETROȘANI**

## ■ UN BĂRBAT ȘI MAI MULTE FEMEI

**de Leonid Zorin**

**Data premierei: 12 aprilie 1984.  
Regia: colectivă.  
Distribuția: CLAUDIU BLEONȚ  
(Bărbatul); MAGDA CATONE (Cele  
opt femei).**

## ■ ANONIMUL VENEȚIAN

**de Giuseppe Berto**

# ■ ÎNTR-UN PARC... PE O BANCĂ

**de Aleksandr Ghelman**

**Datele premierelor: 3 noiembrie  
1985; 12 martie 1986.**

**Regia: CĂTĂLIN NAUM. Scenografia: ADRIAN TATU.**

**Distribuția: CLAUDIU BLEONȚ  
(El; Fedea); PATRICIA GRIGORIU (Ea; Vera).**

Una dintre fericitele surprize ale Gălei tinerilor actori de anul trecut a constituit-o evoluția Magdei Catone și a lui Claudiu Bleonț în piesa lui Leonid Zorin **Un bărbat și mai multe femei**. Actorii au fost laureați atunci cu un deplin meritat Premiu special al juriului.

Și iată cum, după un an, reprezentației Zorin i se adaugă inspirat alte două texte în două personaje (adaptate și regizate de către Cătălin Naum) — dovadă că teatrul din Petroșani știe să-și primească și să-și folosească tinerele valori.

Primul text scos la rampă în turneul bucureștean este **Anonimul venețian**. Scenografia lui Adrian Tatu, sugestivă și economică, figurează o încăpere-corabie, o încăpere-insulă. Integrat organic metaforei regizorale, cadrul plastic este o condensare în imagine a sensurilor viziunii dramatice. Cătălin Naum oferă o remarcabilă adaptare a textului, reordonînd accentele, am putea chiar spune, redimensionînd spațiul scenariului pe care îl are la îndemînă și transformîndu-l din material filmic în material teatral. O asemenea tratare este, în fine, un argument în favoarea opțiunii repertoriale pentru textul lui Berto.

Ca director de scenă, Naum elimină liniaritatea secvențială a momentelor, diminuează pasajele confesive, în favoarea celor de tensiune dramatică, și con-

cepe relația celor doi soți, generatora a unei lentori neteatrale, într-o notă dură, alertă, violentă, contrapunctată de scurte și bine dozate momente de respiro ludic. Reprezentația are un ritm sincopat, „melodia” haotică a mișcării de prim-plan ascunde și relevă succesiv o perfectă armonie de sensuri în fundal. Cîmpul semnificațiilor pe care ne-am obișnuit să le atribuim celor ce se petrec în Anonimul venețian este lărgit și aprofundat. Destinul personajelor și tragicul dezno-dămînt al iubirii lor nu mai păstrează nimic din culoarea melodramelor cinematografice. Lumea de pe scenă devine o lume „mascată”, teatrală. Relația eroilor, gestul, mimica, sînt hiperbolizate. Se creează, într-un cuvînt, atmosferă. El, individ din seria tipologică a rataților, natură excesivă și iremediabil vulnerabilă, a „naufragiat” pe ultimul liman al destinului. Claudiu Bleont îmbracă într-o retorică actoricească impecabil stăpînită figura omulețului agitat, isteroid, a cărui disperare lăuntrică se exprimă într-o frenetică, sacadată, sfîșietoare solitudine. Actorul compune frust, în colaborare cu regizorul, pe eroul-cheie al reprezentației. În relațiile cu acest erou, Ea, singura punte cu lumea de afară, devenită femeie-eșan-tion al unui anume nivel de trai, înregimentată social și înstărită, este sfîșiată suflătește de eșecul iubirii din tinerețe. Patricia Grigoriu, puțin rigidă în joc, trece destul de mecanic prin rol, dar efortul ei e meritoriu. Reprezentația înregistrează și reușește să redea cu deosebită relevanță universul capricios, carnavalesc, ridicol gradilocvent al spiritului italian prin excelență, și, printr-o subtilă, aluzivă generalizare metaforică, chiar al celui uman, în situații similare. Acest univers este devorat de artificialitate. În relația dintre cele două personaje există o copleșitoare sinceritate a suferinței, născută din incapacitatea fiecărui de a părăsi minciuna măștii pe care o poartă, a tipului pe care îl reprezintă. Demascarea, cînd se produce, este o înșelătoare acalmie înaintea noii crize. Ironic-tragică este invenția (ce nu aparține textului) ca eroii să-și spună Romeo și Giulietta. Tabloul final reușește una dintre cele mai penetrante imagini-simbol: moartea eroului, ca și cum ar fi înghițit și el, asemenea Veneției, de o calmă dar implacabilă masă fluidă, se petrece ca o înobilare, ca o „răstignire” laică. Prin moarte existența sa devine un mit, asemeni cu mitul Veneției. Ca unică dimensiune absolută pe care o percepem, moartea îl absolvă pe erou, absolvă umanitatea, de masca răvășită de fals a vieții și îi restituie adevărul, autenticitatea, frumusețea. Spectacolul nu-și epuizează sensurile printr-o analiză, oricît de deta-

liată, și ar putea deveni un punct de reper al înscenărilor în doi actori.

Într-o cu totul altă gamă a desfășurărilor dramatice se situează piesa lui Ghelman. Și în acest caz, adaptarea este inspirată. Regia, discretă de astă dată, plasează în prim-plan tipologii rusești clasice. O piesă ușoară, în spiritul cel mai autentic al realismului tragi-comic, cu personaje sentimentale și pătimașe, a căror umanitate mărunță cucerește prin simplitate și căldură suflătească. Povestea dintre Fedea (berbant de parc, nefericit în căsnicie) și Vera (părăsită de bărbat, psihologie naivă și vulnerată) permite două compoziții actoricești reușite. Patricia Grigoriu realizează un rol foarte bun în Vera. Temătoare, nesigură și prostuță, Vera apare ca o siluetă fragilă, cu gesturi întrerupte, nefinalizate, cu voce cristalină, copilăroasă modulată, cu o atitudine de femeie-fetiță. Disimularea este atentă, lipsită de stridențe și bine motivată de datele personajului. Compoziția lui Bleont, neostentativă, lasă par-tenerii un avantaj meritat.

În sfîrșit, piesa lui Leonid Zorin, a cărei regie aparține actorilor (ceea ce, de altfel, nu deservește cu nimic reprezentația), cîștigă atenția și participarea publicului prin interpretarea dăruită, intensă a cuplului de actori. Magda Catone își confirmă și reconfirmă harul comic excepțional. Interpretînd opt caractere feminine, actrița parcurge cu un instinct nedezmințit portretele-șablon ale soției gospodine și veșnic resemnate, funcționarei neglijente și complexate, artistei schizofrenice și exaltate, doctoriței frustrate și, prin compensație, obsedate de meserie etc., etc. Talentul Magdei Catone are o vigoare rară, șarja este debordantă, verva, inegalabilă. Un asemenea talent merită roluri și regizori pe măsură. Bleont este, în replică, la fel de încercat, el nu joacă mai multe personaje, ci evoluția unui singur erou, aflat sub imperiul conjuncturii. Situația comică se compune printr-o în-lănțuire de neînțelegeri, intenția lui Zorin fiind prin excelență satirică, iar nu bufonă. Actorii surprind această intenție și o exploatează cu inteligență, reușind o evoluție fără greș.

Coupé-ul teatrului din Petroșani, pornit și realizat din inițiativa și prin tenacitatea actorilor participanți, ne-a încîntat prin profesionalism și dăruire și a dovedit că se pot realiza trei ore de adevărat spectacol teatral, de cea mai bună calitate, din credința, talentul și forța constructivă a trei tineri actori, și din starea de grație a unui regizor pe care îl admirăm cu atît mai mult cu cît dorește să rămînă în umbră: Cătălin Naum.

**Corina ȘUTEU**



# TEATRU DE PĂPUȘI

TEATRUL „ȚÂNDĂRICĂ“

## TREI IEZI CUCUIEȚI

de Mihai Crișan

Data premierei: 27 ianuarie 1986.  
Regia: ȘTEFAN LENKISCH. Scenografia: MIOARA BUESCU. Muzica: PAUL URMUZESCU.

Distribuția: TUDOREL FILMON (Vinătorul); CORBUL; VALENTINA ROMAN (Mama Capră); IOANA STOICA (Iedul mare); SARA DAN (Iedul mijlociu); FLORENTINA TĂNASE (Iedul mic); LIVIU BEREHOI (Lupul).

Comedie cu muzică se subintitulează recenta premieră a Teatrului „Țândărică”; piesa lui Mihai Crișan este, într-adevăr, așa ceva, după cum mai este — nedeclarat însă — și basm modernizat, și prelucrare după... Dar, bineînțeles, nu „încadrarea” contează. Textul are ca... pretext răsturnat arhicunoscuta poveste a lui Creangă, dar utilizează motive, ba chiar personaje, și din alte producții de gen, la fel de familiare celor mici (de pildă, *Scufița roșie*). Ce se petrece, pe scurt? Capra, aflându-se cam suferindă, rămâne acasă, iar cei trei „flăcăi” pleacă după tînguieții, nu înainte de a atrage atenția mamei să nu deschidă ușa decît la auzul refrenului „Trei iezi cucuiieți / Înfruntînd ger și nămeți...” etc. (cantabilă și lesne de reținut — muzica lui Paul Urmuzescu). Cumătrul Lup trage cu urechea și se hotărăște să-și asigure un prînz copios; drept care, făcîndu-i pe „cucuiieți” să se rătăcească, se prezintă la ușa Caprei înarmat cu un casetofon pe care înregistrase vocile celor trei. La întoarcere, iezii găsesc, în locul „mămucăi” un foarte balonat „mănaș”, dormind tun. Alertat, Vinătorul (care apăsuse și în prolog, făcîndu-ne cunosțință cu personajele) spintecă burta Lupului, de unde se iese Capra, vie și nevătămată; la rîndul lui, lecuit de isprăvi banditești, cumătrul promite „să nu mai faci niciodată...”. Așadar, o poveste cu happy end, amuzantă și educativă, ca toate poveștile care se respectă. E drept, te pot uimi întrucîtva gusturile (culinare) cam cludate ale Lupului,

care i-ar fi putut sfîșia și înghiți fără nici o bătaie de cap și în deplină siguranță pe cei trei iezi pierduți prin pădure... Dar basmele (ca și copiii) au o logică aparte și, din moment ce micii spectatori nu protestează, de ce am face-o noi? Ne vom plînge însă, odată cu ei, de folosirea unor expresii preluate din scrierea originală, regionalisme al căror sens scapă și auditorilor mai puțin fragezi. (Strict autentic: IEZII: „...te-om doborîla noi!”. O VOCE DE COPIL, din sală: „Ce-i aia?”. O VOCE DE ADULT, ibidem: „Las' că-ți spun acasă!”). Dincolo de acestea, însă, vom semnala inventivitatea autorului și, mai ales, știința sa de a scrie simplu, colorat și cursiv, calități dezvăluite din plin în prologul despre care aminteam și care ne îndeamnă „să-l așteptăm” cit de curînd pe Mihai Crișan cu o lucrare pentru copii în întregime originală.

Captivant este spectacolul regizat de Ștefan Lenkisch, utilizînd mult discutatul procedeu al îmbinării jocului marionetei cu acela al „actorului viu”, atît prin mînuirea „la vedere”, cit și prin scurte numere sustinute, fără păpușă, de actorii-mînuitori. E o modalitate de a-i iniția pe micii spectatori în secretele teatrului de păpuși, care nu-și pierde, doar prin asta, magia. Montarea are ritm și prospețime, copiii se lasă cu totul antrenati în desfășurarea peripețiilor, intervenind, nu o dată, cu observații și încurajări adresate eroilor. Scenografia Mioarei Buescu încîntă prin umorul discret al detaliilor realiste — jambierele în dungi ale iezielor, ori botfotii de clochard ai Lupului — și prin tratarea ingenioasă a casei Caprei — un fel de „cutie cu surprize”. În ceea ce-i privește pe actori, aceștia sînt, ca de obicei la „Țândărică”, fără cusur. Valentina Roman (Capra), Ioana Stoica, Sara Dan și Florentina Tănase („iezi cucuiieți”) au mobilitate, vocală și corporală, și ton adecvat (adică, nu petic și „drăgălaș”, cum mai auzim uneori). Pantea... Lupului — ca întîndere a partiturii și ca substanță comică — îi revine lui Liviu Berehoi, care-și interpretează personajul cu umor suculent, nu lipsit de o anume ironie. Noul component al trupei, Tudorel Filimon (în dublu rol — Vinătorul și un Corb descins din La Fontaine) se vadește o achiziție prețioasă pentru teatru, căci are căldura și spontaneitatea care-i permit să și-l apropie de îndată pe copii.

Alice GEORGESCU