

SPECTACOL EXPERIMENTAL MAIAKOVSKI

(TEATRUL TINERETULUI)

Data premierei : 22 februarie 1960. Direcția de scenă : A. Ciprian. Scenografia : I. Mitrici. Distribuția : Mircea Anghelescu (Maiakovski) ; G. Păunescu, Ion Ilie Ion, G. Costin, G. Mihalache, St. Moiesescu, G. Vrinceanu, V. Dinescu, Mihai Marsellos, Mircea Stroe, Felix Caroly, I. Popescu, Lucreția Racoviță, Virginia Stîngaciu-Marian, Paula Tudor, Tatiana Tereblecea, Margareta Dumitrescu, Sina Neacșu (Grupul muncitorilor) ; N. Făgădaru (Kerenski) ; Agnia Bogoslava, Zizi Petrescu, Sina Mateescu, George Marcovici (Grupul bogaților) ; Victoria Mierlescu (Kuskova) ; H. Polizu (Miliukov) ; Eugen Petrescu (Aghiotantul, Cadetul) ; I. Pogonat (Cpt. Popov) ; E. Sireteanu (Blok) ; Maria Burbea (Mahalagioaica) ; I. Frimu (Mahalagiul) ; P. Dem. Dragoman, G. Oprina (Doi trîntori) ; Mișu Andreescu (Pavel Ilici Lavut) ; Niky Rădulescu (Șeful statului major).

Mircea Anghelescu (Maiakovski, Prologul Omul) ; *Prihăniții* : S. Moiesescu (Vinătorul) ; G. Păunescu (Pescarul) ; Virgil Marsellos (Fierarul) ; V. Dupleac (Ostașul roșu) ; A. Tunsoiu (Timplarul) ; Mircea Stroe (Cismarul) ; V. Dinescu (Minerul) ; I. Popescu (Argatul) ; Mihai Marsellos (Șoferul) ; Gh. Vrinceanu (Brutarul) ; Virginia Stîngaciu-Marian (Spălătoreasa) ; Lucreția Racoviță (Cusătoreasa) ; Sina Neacșu (O femeie) ; Paula Tudor (Altă femeie) ; Tatiana Tereblecea (Altă femeie) ; Pompilia Vasiun (Altă femeie) ; Maria Glodariu (Altă femeie) ; *Neprihăniții* : D. Sireteanu (Neamțul) ; C. Gîrbea (Australianul) ; Aurelia Soreacu (Soția australianului) ; Eugen Petrescu (Englezul — Lloyd George) ; George Marcovici (Francezul — Clémenceau) ; N. Făgădaru (Negustorul) ; Cicerone Ionescu (Negusul) ; I. Frimu (Chinezul) ; Gh. Mihalache (Pașa) ; Agnia Bogoslava (Doamna cu cutii) ; N. Motoc (Americanul) ; I. Pogonat (Popa) ; H. Nicolaide (Impăciuitorul) ; Niky Rădulescu (Intellectualul) ; Ion Ilie Ion (Scaraoțchi) ; Felix Caroly (Dracul I) ; Mișu Andreescu (Dracul II) ; Zizi Petrescu (Un drac maestru de ceremonii) ; M. Mateescu (Matusalem) ; Doina Șerban (Un inger) ; Aurora Eliad (Alt inger) ; P. Dem. Dragoman (Sabaoth) ; Gh. Vrinceanu (Viitorul timplar) ; Felix Caroly (Viitorul inginer) ; Aurora Eliad (Viitorul medic) ; G. Păunescu (Viitorul muncitor) ; Mircea Stroe (Viitorul șofer) ; Mișu Andreescu (Viitorul aviator) ; V. Dinescu (Viitorul marinar) ; Doina Șerban (Viitoarea taxatoare) ; G. Mihalache (Negul) ; George Marcovici (Gompers).

Nu exhibarea „găselnițelor“ regizorale sau scenografice, nu goana după originalitate cu orice preț, nu excentricitate prezentată în haina străvezie a pseudoinovației sau a „rafinamentului“ formal, ci muncă atentă de abordare a unui domeniu dramatic inedit, cu dublul scop de a îmbogăți paleta expresivă a artistului și de a oferi spectatorului noi surse de desfășurare artistică. Acestea par să fi fost țelurile realizatorilor spectacolului de la Teatrul Tineretului. Seriozitatea cu care au privit acest prim spectacol experimental se vedește în însuși felul cum au știut să aleagă și să organizeze în cadrul reprezentății fragmentele din opera poetică și dramatică a lui Maiakovski. Munca depusă în această direcție de Al. Ciprian (semnatarul „scenarizării“) merită să fie apreciată, atât pentru că a asigurat spectacolului unitatea de fabulă (*Poemului lui Octombrie* i-au urmat câteva poezii despre realitatea sovietică și apoi câteva din „ciclul american“, pentru că în partea a doua a spectacolului fragmentele din *Misterul Buff* să dezvolte tema revoluției, prezintă pe parcursul întregii reprezentări și de personaj (prin figura lui Maiakovski, continuu prezentă), cât mai ales pentru că a pus în lumină datele fundamentale comune creației maiakovskiene: patosul revoluționar, caracterul agitatoric al imaginii poetice, îndrăzneala pro-

cedului artistic folosit. Textul care a stat la baza reprezentației a fost cuprinzător pentru a sugera spectatorului o perspectivă globală asupra operei lui Maiakovski și, în același timp, suficient de variat pentru a ridica felurite probleme de măiestrie și pentru regie și pentru actor.

În „rolul“ de regizor al spectacolului, actorul Al. Ciprian a asigurat în general bune condiții artistice desfășurării reprezentației. Dar dacă principalele merite ale spectacolului derivă din acuratețea sobră a concepției regizorale, tot de aici derivă și deficiențele acestuia — lipsa de receptivitate (sau de participare) la hiperbola maiakovskiană, o atitudine încă prea rigidă față de textul lui Maiakovski. Este adevărat că regizorul a reușit să obțină în spectacol comunicarea directă, agitatorică, dintre sală și public, „simplitatea exprimării“, la care ținea atât de mult Maiakovski, și în parte verva satirică, grotescul solicitat mai ales de *Misterul Buff*. Nu este însă mai puțin adevărat că zgîrcenia cu care regizorul și-a pus la contribuție fantezia, se face ades simțită, că unele dintre trimiterile făcute de Maiakovski rămân de neînțeles spectatorului, sau sînt insuficient valorificate de regizorul ce s-a ferit să „actualizeze“ (deși, însuși poetul a cerut în nenumărate rînduri punerea de acord a operei sale cu problemele politice la zi).



Scenă din „Misterul Buji”

Practicabilul și cele câteva elemente de decor, concepute cu fantezie și în același timp cu economie de mijloace de I. Mitrici, sînt cu pricepere puse în valoare de regizor. (Mai puțin inspirate, proiecțiile de pe fundal, exterioare spectacolului, pur ilustrative.) A. Ciprian a folosit meșteșugit lumina în precizarea spațiilor de joc, în crearea cu ajutorul acesteia — în ambianța unui practicabil nud — a atmosferei cerute de un moment scenic sau altul. Se poate reproșa muncii regizorului că atenția deosebită acordată formei spectacolului a dus pe-alocuri la gratuit (exces de lumină colorată în prima parte a spectacolului, exces de mișcare a personajelor și a corului în scenă).

Chiar și pentru simplul fapt că s-au oprit pentru acest spectacol experimental la „difícilul” Maiakovski, atât de puțin jucat la noi, tinerii actori ai Teatrului Tineretului merită toată stima. Din punctul lor de vedere, problemele ce se cereau depășite și care — în mare parte — au și fost, se refereau la creionarea lapidară a mai multor personaje-tipuri, în același spectacol, de către același actor, la adaptarea mijloacelor lor de expresie la cerin-

țele unui teatru agitatoric și la tehnica versului liber maiakovskian.

Pe partituri foarte reduse ca întindere (dar tocmai prin aceasta, dificile), interpreții tineri și vîrstnici, prezenți în spectacol, au reușit să schițeze, în câteva linii, viguroase compoziții actricești. Am reținut din distribuția ce cuprinde aproape 40 de nume, tipurile create de Victoria Mierlescu (Kuskova), H. Polizu (Miliukov), H. Nico-laide (Impăciuitoristul), D. Sireteanu (Neamțul), Mișu Andreescu (Pavel Lavut și Dracul II), Gh. Vrînceanu (Un muncitor și Viitorul timplar), Doina Șerban (Un inger și Viitoarea taxatoare) și Felix Caroly (Viitorul inginer și Dracul I). Servit de un text amplu, ce i-a cerut deosebite eforturi în interpretare, Mircea Anghelescu (Maiakovski) n-a putut da la premieră tot ceea ce-i solicita rolul, trădînd încă momente de „sufocare” și de redare plată a versului. Datele deja cucerite de interpretarea sa — claritatea redării ideii poetice, o plastică scenică de bună calitate — ne fac să credem că rodarea spectacolului îi va aduce plusul de patos necesar, stăpînirea deplină și sigură a în-

tregului rol, cât și eliberarea de poza fals-maiakovskiană pe care o afișează uneori.

Se cere neapărat menționat felul cum funcționează în spectacolul experimental al Teatrului Tineretului „corul vorbit” (de câtă vreme n-am mai auzit pe scenele noastre un cor vorbit!). Este în egală măsură meritul regizorului și al tinerilor interpreți că momentele din spectacol în care acțiunea scenică e încredințată corului

sînt emoționante, vii, bine situate și corect rezolvate din punct de vedere plastic.

Inițiativa Teatrului Tineretului de a include în repertoriul său curent „Spectacolul experimental Maiakovski” vine să confirme încă o dată faptul că în arta noastră experimentul nu înseamnă rupearea de practica de fiecare zi, ci o activitate permanentă de îmbogățire a peisajului nostru artistic.

V. Negrea

„MUTTER COURAGE” DE BERTOLT BRECHT

(TEATRUL DE STAT DIN ORAȘUL STALIN)

Data premierei: 2 martie 1960. Regia: Ion Simionescu. Decoruri: Elena Simirad-Munteanu. Costume: Victor Stürmer. Distribuția: Nunuța Hodoș (Ana); Vivi Candrea-Neleanu (Kattrin); Aristotel Apostol (Eilif); George Ferra (Schweizerkas); Boris Gavlișchi (Recrutorul); George Gridănușu (Plutonierul); Virgil Fătu (Bucăria); Emil Siritinovi (Generalul); Ștefan Alexandrescu (Predicatorul); Em. Ciogolea (Magazionerul); Mada Florian (Yvette); Ion Neleanu (Chiorul); Vasile Mureșanu (Sergentul major); Teofil Căliman (Colonelul); C. Voinea Delast (Secretarul); Alexandru Făgărășan (Soldatul înăbr); Elena Stescu (Tăranca); Savu Racoveanu (Tăranul bătrîn); Mihai Popescu (Locotenentul); Vasia Artenie (Tăranul tînăr); Cristian Ioanin (Soldatul bătrîn); Ion Siminie (Alt țăran); Xenia Băzărea (Altă țărăncă); Elisabeta Graur (Mama copilului); Coina Căliman (Băiatul); Elena Manciu (Bătrîna); Dimitrie Chirvăsuță (Soldatul I); Sandu Alexe (Soldatul II); Ion Curteanu (Soldatul III). Recitatorul: Vasia Artenie.

Este îmbucurător faptul că fiecare piesă a lui Brecht, adusă pe vreo scenă de a noastră, marchează un pas în plus spre cunoașterea și aprofundarea operei marelui dramaturg. Din acest punct de vedere, recenta premieră de la Orașul Stalin este și ea, într-un fel, un progres pe calea cunoașterii de care pomeneam mai sus. Aceasta pentru că regizorul Ion Simionescu a ținut să afle totul, să se documenteze multilateral și să aducă într-o singură încercare — aici de fapt începe greșeala — cam tot ceea ce putea fi folosit la crearea unui spectacol brechtian.

Vom arăta mai jos ce anume au adăugat spectacolul și regizorul de la Orașul Stalin în *Ana Fierling și copiii ei*. Ceea ce se arată a fi evident de la prima ridicare de cortină este, în primul rînd, lupta ce se dă între interpreți și în ei înșiși pentru sau contra trăirii, pentru sau contra reprezentării. Faptul pare să indice, credem, insuficiența asimilare și limpezire a ideilor, condițiilor și cerințelor teatrului epic în sinul colectivului de care ne ocupăm.

Așa de pildă, regizorul Simionescu a obligat-o pe Nunuța Hodoș (Ana Fierling) să-și interzică de-a lungul întregului spectacol orice trăire afectivă a momentului, determinînd-o să rămînă pasivă, o spectatoare neimplicată în întîmplările ce au loc în jurul ei. Îi pleacă copiii în ar-

mată, moare Eilif, moare Schweizerkas, în sfîrșit moare Kattrina, dar Ana Fierling nu se dezvăluie nici o clipă ca mamă, arborînd în schimb o detașare de martor ocular, de străin ce asistă la o anume desfășurare ce ar putea fi dramatică. De aceea, întreruperea fluxului afectiv, pe care ar trebui s-o reprezinte intervenția cîntecelor în spectacol, nu are de fapt un obiect specific, nu are împotriva cui să opereze, pîrînd mai degrabă o simplă modalitate (destul de ciudată pentru spectatorul neobișnuit) de îmbogățire a spectacolului prin adăugirea unor elemente teatrale, neuzitate pînă acum. (Interpreta, de altfel, nu-și cîntă cîntecele, ci le rostește.)

Ne întrebăm, efectul de distanțare (atît de des invocat și discutat) a fost înțeles la teatrul din Orașul Stalin ca o modalitate sugerată actorului de a se distanța de rol, spre sărăcirea lui de trăsăturile umane? Oare, în mod real, Ana Fierling nu suferă de pe urma pierderii copiilor ei? Și ce trebuie să înțeleagă atunci spectatorul dacă Ana Fierling nu este îndurerată de moartea copiilor ei și trece rece și nepăsătoare prin fața unor astfel de lovituri? Ideea lui Brecht era tocmai contrară: avînd de suferit pierderi atît de dureroase, ea stăruie în negoțul de pe urma războiului, ce i-a devenit o a doua natură. Teatrul lui Brecht este epic, este demonstrație, argumentație, dar în nici un caz nu este o