

trezului 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 Gavlițchi (Recrutorul); George Gridănușu (Plutonierul); Virgil Fătu (Bucăatul); 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 înănr); Elena Stescu (Țărancă); Savu Racoveanu (Țăranul bătrîn); Mihai Popescu (Locotenentul); Vasia Artenie (Țăranul tînăr); Cristian Ioanin (Soldatul bătrîn); Ion Siminie (Alt țăran); Xenia Băzărea (Altă țărancă); 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.

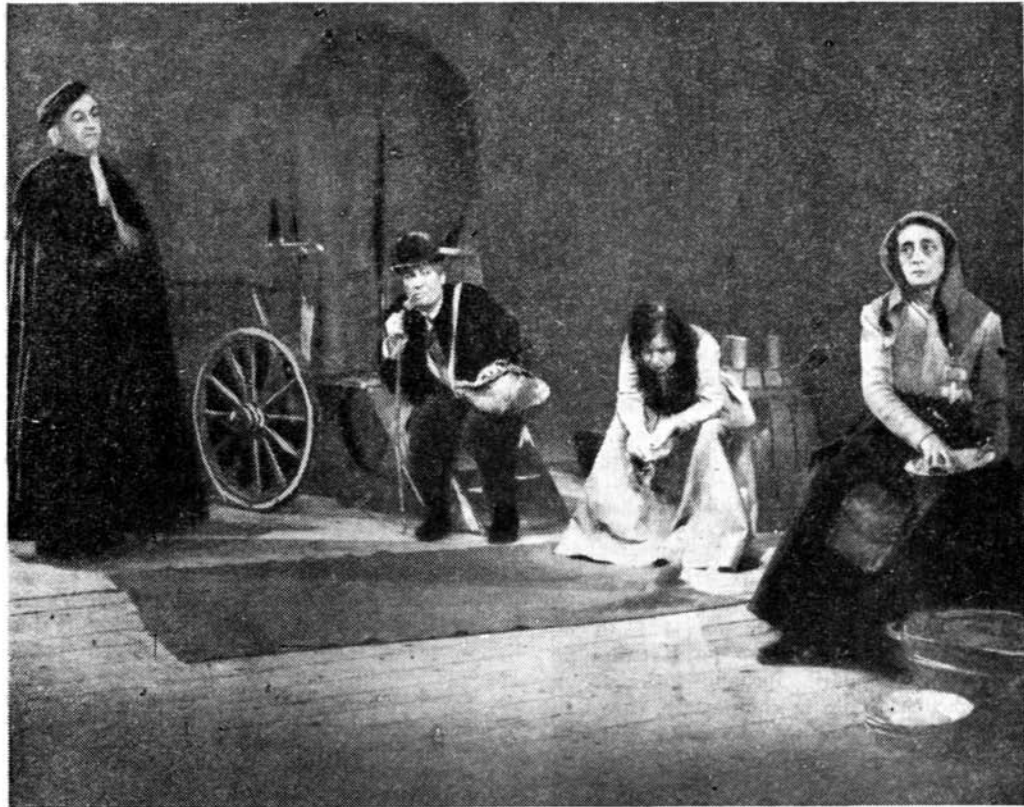
Este îmbucurător faptul că fiecare piesă a lui Brecht, adusă pe vreo scenă de a noastră, marchează un pas în plus spre cunoașterea și aprofundarea operei marelui dramaturg. Din acest punct de vedere, recenta premieră de la Orașul Stalin este și ea, într-un fel, un progres pe calea cunoașterii de care 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 spectacolului 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 asimilării și limpezirea 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



Scenă din spectacol

modalitate de dezumanizare a personajelor. De aceea, ni s-a părut, la capătul spectacolului de la Orașul Stalin, că o lipsă serioasă în transmiterea mesajului piesei a rezultat tocmai din sărăcirea de conținut uman a personajului central, Ana Fierling. Interpreta acestui rol s-a străduit să redea alb, recitativ, parcă, peripeții ale unei alte persoane decât ale ei însăși. Este aceasta reprezentare? Drama n-a mai fost așadar a ei, căci Nunuța Hodoș trebuia să se transpună în situațiile prin care trece eroina. Transpunându-se, am fi așteptat să privim un complex de împrejurări dramatice, o personalitate complexă a Măicuței Curaj, o bogăție de împrejurări de viață alese cu mult țel și intenție precisă de către autor. Ceea ce nu s-a întâmplat, de fapt, lucrurile reducându-se la o suită de parabile vagi și generalizatoare, dar neîncadrate într-un text care are profund dramatism și o pledoarie susținută.

Nici tendința de caricaturizare excesivă și cu orice preț a altor personaje — ca, de pildă, Recrutorul, Plutonierul și Bucă-

tarul — nu poate fi altfel interpretată decât tot ca o sărăcire de trăsături umane și o unidimensionare a acestora, ceea ce le-a făcut să apară artificializate, să-și piardă caracterul veridic, autenticitatea. Căci, ce imagine își poate face spectatorul — pus în teatrul brechtian în mijlocul desfășurării scenice, în ipostaza de interpret mereu lucid al celor ce vede — despre niște răgușiți, jenant și obositor de răgușiți și de inexpressivi prin aceasta. Încercarea mai mult decât meritorie a actorului Virgil Fătu de a câștiga greutate și firesc, cu tot handicapul glasului mereu răgușit și „jos“, s-a tradus printr-o existență mai marcată a personajului înfățișat de el la rampă. Dar acest câștig s-a făcut oarecum pe cont propriu, căci în raportul său de interdependență dramatică cu Ana Fierling, aceasta din urmă n-a lăsat să se întrevadă (din cauza acelorași linii de interpretare, de care pomeneam mai sus) mai mult decât că îi adresează o oarecare replică și nimic altceva.

În schimb, Ștefan Alexandrescu — Precursorul — a fost un reprezentant fidel, a fost tipic și autentic, cu un conținut psihologic pe măsura cerințelor acestui personaj, și de aceea nu a părut că joacă un rol solistic, ci că a căutat și a realizat integrarea personajului în situație. L-am crezut, și de aceea demonstrația pe care a făcut-o a avut efect și sens. Autenticitatea pentru care a luptat Ștefan Alexandrescu, a realizat-o într-o și mai mare măsură Mada Florian, interpreta Yvettei, care a redat cu inteligență și mai ales cu luciditate personajul, transmițându-ne parabola lui în spiritul teatrului epic, prilejuindu-ne să o judecăm și să desprindem lesne sensurile pentru care a pledat actrița în rolul ușuraticii vivandiere.

Mai ciudată ni s-a părut evoluția Katrinei în acest spectacol, rolul fiind încredințat actriței Vivi Candrea-Neleanu. Regia nu i-a lăsat acestei fiice a Anei Fierling atributul lucidității și capacitatea de înțelegere a unor fenomene de viață, calități pe care ea le are într-o măsură mai mare decât mama și frații ei. Vivi Candrea a călăuzit-o pe Katrina pe linia unei copilării aproape întârziată, a unei inconștențe în comportare, care i-au anulat gestul final — ce-o costă viața — transformându-l într-o simplă și accidentală diversiune, reprimată cu un foc de pușcă de cotropitori. Aceștia se fac astfel vinovați de uciderea unui copil inconștient, care comite o greșeală primejdioasă pentru el, și nu a clarvăzătoarei Katrina, care trezește orașul la luptă împotriva co-

tropitorilor, nu din eroism, ci dintr-o conștiință evoluată.

Pe planul general al montării *Măicuței Curaj* la Orașul Stalin, s-a urmărit deci — așa cum am arătat mai sus — evitarea trăirii situației, încercându-se o modalitate care a fost probabil considerată a fi reprezentarea ei, nefiind, de fapt, decât o recitare a ei (mai ales în ce privește interpretarea Nunței Hodoș). Cîntecele, ca intervenții cu scop de sintetizare a ideii momentelor, au apărut de aceea recitative și ele, deci în tonul spectacolului, în timp ce dansul lui Elif a fost rupt de orice semnificație, din pricina faptului că un alt personaj (inexistent în text) apare spre a rosti textul cîntecului său. De prisos, cu totul de prisos a fost introducerea carnavalului cu măști, grotești și uriașe, folosite în cortegiul funerar al lui Tilly (măștile fiind foarte expresive și potrivite în scena bilciului din *Galileo Galilei*, dar lipsite de conținut aci). Muzica lui Paul Dessau, excelentă mai ales pentru că este atât de „funcțională” în piesele lui Brecht, ar fi fost bine folosită dacă n-ar fi fost acoperită adesea de zgomotul prea puternic ale tehnicienilor ce schimbau decorul, un decor atât de redus, de sugestiv și de ușor de minuit, semnat de Elena Simirad-Munteanu.

Cu toate rătăcirile semnalate, prețuim în experiența de la Orașul Stalin mai ales rivna cu care s-a muncit în sinul acestui colectiv. Procesul de cristalizare a personalității sale artistice n-a avut de aceea decât de câștigat.

Mircea Alexandrescu

„SECUNDA 58” DE DOREL DORIAN

(TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ ȘI TEATRUL DE STAT DIN ORADEA—SECȚIA ROMÂNĂ)

Cluj

Premiera: 3 octombrie 1959. Regia: Cornel Todea. Scenografia: T. Th. Ciupe. Costume: Edith Schranz-Kunovits. Distribuția: Gheorghe Cosma (Banu Mareș); Constantin Anatol (Ștefan Mareș); Lucia Mureșan (Domnica Rotaru); George Gherasim (Lupu Aman); Gheorghe Damian (Tunsoiu); Ileana Ploscaru (Stela); Cecilia Șindelar (Vali); Maria Cupcea (Ana Petrescu); Aurel Giurumia (Cristescu); Gheorghe Nușescu (Dumitru Ailincii); Zighi Munte (Primul tânăr); Octavian Teuca (Al doilea tânăr).

Oradea

Data premierei: 29 ianuarie 1960. Regia: Dan Alexandrescu. Decori: Nagy Sándor. Distribuția: Ricardo Colbert—Nicolae Toma (Banu Mareș); George Pintilescu—Jean Săndulescu (Ștefan Mareș); Vera Varzopov (Domnica Rotaru); Eugen Țugulea (Lupu Aman); Mișu Vladimir (Tunsoiu); Sofia Albu (Stela); Doina Urlășteanu (Vali); Marcel Segărceanu (Cristescu); Liviu Mărtiș (Dumitru Ailincii); Gh. V. Gheorghe (Primul tânăr); Grig. Schițcu (Al doilea tânăr); Lili Mihăilescu (Ana Petrescu).

E deosebit de interesant pentru cronicar să vadă aceeași piesă pe scene diverse, mai ales cînd fiecare montare aduce un punct de vedere propriu, tocmai pentru a judeca în ce măsură spectacolul și ele-

mentele sale au slujit mesajul textului dramatic. *Secunda 58*, piesa lui Dorian (jucată acum pe scena Teatrului Național din Cluj și a Teatrului de Stat din Oradea — secția română), a mai fost analizată,