

## PE FĂGAȘUL MARII COTITURI\*

Prin *Surorile Boga*, Horia Lovinescu înscrie un nou pas în evoluția sa. Oricare ar fi obiecțiile pe care le-ar suscita construcția piesei, este incontestabil că prin această nouă lucrare, autorul *Luminii de la Ulmi* își lărgeste considerabil aria de desfășurare. Deși aparent își continuă tematica sa obișnuită — căci chiar din titlu se vede că autorul urmărește destinul unei familii —, tematică a cărei expresie majoră a fost fără îndoială *Citadela sfărîmată*, de data aceasta, scriitorul a încercat pentru prima oară să abordeze direct un univers nou, universul luptătorilor înaintați, punînd în centrul acțiunii una din marile teme ale dramaturgiei noi: actul de la 23 August 1944. În piesa lui Lovinescu, evenimentele de acum 15 ani și implicațiile lor joacă direct un rol determinant. Horia Lovinescu a dezmințit astfel o dată mai mult prejudecata despre așa-zisa imposibilitate a scriitorului de a-și depăși problematica specifică. Conform unei asemenea preconcepții, lui Horia Lovinescu îi rămîne hărăzită doar zugrăvirea intelectualului și a relațiilor umane specifice lui.

Desigur, se poate vorbi despre specificitatea tematică a unui scriitor. O asemenea specificitate își are sorginea în faptul că scriitorul se îndreaptă de obicei înspre acel teritoriu pe care-l cunoaște mai bine și acolo unde are sentimentul că-și poate exercita mai deplin capacitatea sa artistică. Însă unul din învățămintele majore ale experienței dramaturgiei noastre noi constă tocmai în faptul că s-a verificat pe viu modul în care comanda socială potențează creația dramatică, lărgindu-i amploarea și îmbogățindu-i problematica, orientînd direct creația scriitorului înspre acele teme centrale care garantează valabilitatea și eficacitatea social-educativă a creației. La 15 ani de la Eliberare, se poate discuta experiența literaturii noastre dramatice, tocmai în lumina acestui proces, care dă un nou conținut categoriei specificității și originalității artistice. Acesta este și procesul care se petrece actualmente cu creația lui Horia Lovinescu, care a făcut prin *Surorile Boga* primii pași în abordarea unei teme noi. Figuri de muncitori au existat episodic și în *Lumina de la Ulmi*, după cum reprezentanți ai noului joacă un rol determinant și în *Citadela sfărîmată*. Dar de la Caterina din *Citadela sfărîmată* și pînă la Pavel Golea din *Surorile Boga*, de la mesajul progresist, însă nebulos în parte, al *Hanului de la răscruce*, la ultima sa piesă, în care se pun din plin problemele eticii comuniste, există o distanță pe care critica dramatică are nu numai căderea, ci și datoria s-o semnaleze.

În *Surorile Boga*, tema revoluției și a luptei partidului pentru eliberarea și transformarea revoluționară a țării apare nemijlocit. Dacă *Lumina de la Ulmi* reflecta, de fapt, o problemă specifică creației artistice, iar *Citadela sfărîmată* analiza în primul rînd destinul și descompunerea unei familii burgheze, în *Surorile Boga*, Horia Lovinescu a intercalat fragmente care preced și se succed insurecției de la 23 August 1944, precum și aspecte ale luptei comunistilor. *Lumina de la Ulmi* — oricît de controversată — revela un nou dramaturg, și anume un dramaturg care gîndea adînc asupra misiunii sale; însă, în esență, piesa era o lucrare despre condiția scriitorului în societatea de azi. *Citadela sfărîmată* pune în valoare siguranța artistică a dramaturgului, capacitatea de construcție și aplicarea spre analiză. Dincolo de aceste calități artistice, *Citadela sfărîmată* indica faptul că Horia Lovinescu asimilase, în cel puțin una din laturile sale, lecția fundamentală a dramaturgiei gorkiene și că se pune sub semnul acesteia. În același timp, scriitorul părea să se fi oprit la un tip de dramă clasică, reinterpretată în spirit gorkian, în care socialul intervine prin intermediul unor evenimente care se consumă în cadrul unei familii. *Hanul de la răscruce*, care a surprins pe cei ce urmăreau evoluția dramaturgului, vădea dorința autorului de a experimenta, de a întreprinde noi căutări, de a încerca virtuțile dramei de idei cu intenții simbolice. În formula adoptată de Horia Lovinescu, o asemenea nouă tendință nu părea să contribuie în mod substanțial la îmbogățirea creației sale. În afară de faptul că piesa rămînea un exercițiu — bine

\* Teatrul de Stat din Constanța: *Surorile Boga* de Horia Lovinescu.

excutat, dar un exercițiu —, ea lăsa să se întrevadă primejdia posibilă: aceea a facilității, a folosirii ineficace și dispersate a solidelor însușiri de dramaturg ale lui Horia Lovinescu, o „speculare și risipire a lor“ în direcții diverse și neconcludente. Tocmai de aceea, cu toate insuficiențele ei artistice, ultima piesă a lui Lovinescu bucură și mulțumește pe cei care urmăresc evoluția dramaturgului. Ea dovedește, în primul rând, că expedientele nu-l satisfac pe autor și că rămâne constantă tendința sa spre îmbogățirea orizontului tematic și ideologic.

De data aceasta, scriitorul a căutat să tragă învățăminte din fondul de aur al dramaturgiei revoluției și să îmbine de fapt două tipuri de drame: drama clasică de familie, reinterpretată în spirit gorkian, și dramă directă, în care evocarea politică, evenimentul social-politic intervin direct în desfășurarea acțiunii, iar ciocnirea fundamentală este oglindită nemijlocit. În noua piesă a lui Lovinescu găsim astfel imbinat drama surorilor Boga, văzute în evoluția lor, în desfășurare, și, grefată direct — mai ales după tabloul 2 al actului II —, lupta socială: o capitală de județ în viltarea luptei revoluționare, cu tot dinamismul ei politic și agitatoric, cu greutățile acestei lupte și cu înclăștarea dintre forțele progresiste și sabotorii teroriști. Împingând aceste aspecte în planul întâi al piesei, transformând oglindirea luptei sociale, dintr-un fundal într-o parte integrantă a acțiunii propriu-zise, Horia Lovinescu a abordat, de fapt, o formulă artistică, pentru el, inedită. Și este cu atât mai semnificativă această încercare, cu cât este legată direct de apariția, în dramaturgia sa, a „clasei în atac“.

Desigur, pe această linie autorul nu a găsit întotdeauna soluțiile cele mai fericite: sudarea într-o unitate coerentă a celor două tipuri de piesă — de care vorbeam mai sus — suferă destul de serios; rezolvarea unor probleme concrete pe care le pune conflictul este pe alocuri facilă. Dar încercarea lui Horia Lovinescu nu rămâne însă, din această pricină, mai puțin valoroasă.

\*\*\*

Este incontestabil că intenția inițială a autorului era de a oferi, prin *Surorile Boga*, o replică contemporană *Surorilor* lui Cehov. A urmări destinele a trei surori într-o nouă epocă istorică, înainte și după Eliberare, și a prezenta însăși această epocă în câteva din manifestările ei caracteristice, iată o ingenioasă exploatare a unei intenții livrești. Însă, spre deosebire de Cehov, lăsând de o parte și noul material istoric, scriitorul nu s-a limitat la o analiză psihologică; ținând cont de evenimentul fundamental — transformarea surorilor — care diferențiază materialul uman în raport cu problematica sfârșitului secolului trecut, și urmărind ca să facă această transformare cât mai comprehensibilă, el a conferit, în general, piesei sale un caracter de evocare istorică.

Lovinescu a fost atras, fără îndoială, și de dorința de a relua o anumită tradiție a dramaturgiei noastre dintre cele două războaie mondiale. Problematika provinciei a rămas, ani de-a rândul, în vechea noastră dramaturgie destul de săracă, o temă esențială (ca și în întreaga literatură, de altfel). A găsi personaje-replică la eroinele teatrului lui Sebastian sau Victor Ion Popa, o asemenea intenție se străvede destul de transparent în piesa lui Lovinescu.

Fiindcă articolul de față apare înainte ca piesa să fi văzut lumina tiparului, este necesară o analiză mai detaliată a subiectului.

Acțiunea începe cu câteva luni înainte de 23 August 1944, în casa surorilor Boga, și se desfășoară într-un orașel de provincie. Cele trei surori Boga au destine diferite, care toate converg însă într-un singur punct: evoluția nefericită. Cea mai mare — Iulia —, medic, de o vioiciune spirituală remarcabilă, matură intelectualicește, deși a reușit să rămână străină de satisfacțiile meschine, individualiste, ale rudelor ei, ascunde în fond o mare resemnare: o decepție puternică, suferită în urmă cu 15 ani, când fostul ei logodnic, fiul unui senator bogat, a capitulat în fața familiei care socotea căsătoria aceasta o mezialianță. A doua dintre surorile Boga — Valentina — mai zburdalnică și avidă de o viață de lux, este în fond o Emma Bovary contemporană, care, scirbită de un bărbat grosolan și bețiv, nu numai că nu refuză aventura, dar își caută scăparea în ea. În această încercare de evadare, Valentina nu operează însă nici un fel de selecție, ba chiar reduce nivelul aspirațiilor ei la plăceri ușoare și trecătoare, plătite adesea cu banii soțului ei, un inspector financiar veros.

Dacă vicisitudinile vieții au *virilizat-o* pe Iulia, călind-o suflește, dacă Valentina reprezintă într-un sens imaginea ultragiată și mult intensificată a „*eternului feminin*“, Ioana Boga — cea mai mică dintre cele trei surori — reprezintă

propriu-zis *tineretea*, generația care are în fața ei întreaga viață. Ioana își închină viața și preocupările sale unui om, Radu Grecescu, ofițer, pe front, cu care vrea să trăiască iubirea totală. Radu Grecescu reprezintă în piesă *mistificarea* aspirațiilor acestei generații în sens aventurist și se apropie de formula lui Matei din *Citadela sfărmată*. În acest fel, destinul Ioanei, care părea cel mai luminos, ținând seamă de premisele personalității ei, capătă o coloratură tragică, după ce are revelația atitudinii soțului ei, trădător de patrie și sabotor.

În jurul surorilor Boga pulsează viața în toată complexitatea ei. Mihai Mereuță, un tânăr intelectual naiv, crezând în iubirea aproapei ca panaceu universal, reprezintă o altă ipostază a tinerei generații, după cum pictorul Alec Gorăscu, talentat și dezorientat, copilul teribil căzut în dizgrație al unei clase în decrepitudine, aduce în piesă problematica artistică a aceleiași generații. În timp ce Mihai Mereuță este îndrăgostit fără succes de Valentina, care, prin temperament și dezabuzare, reprezintă în această fază propria lui antiteză, Alec Gorăscu este puternic impresionat de setea de puritate a Ioanei. „Trecutul care apasă” — forța reminiscenței sentimentale și a memoriei afective — este întruchipat în Ghighi Mirescu, ratat și dezamăgit, care încearcă zadarnic să reînvie dragostea de mult stinsă a Iuliei pentru el. Iulia, însă, deși nu are bucuria unui cămin, respinge în mod hotărât ideea unei consolări meschine. Atmosfera ce învăluie târgul moldovenesc capătă astfel o coloratură cehoviană, fiecare din cele trei surori Boga trebuind să renunțe într-un fel la visul ei de fericire, nu însă înainte de a-i plăti un tribut sufletesc. Replica Iuliei Boga: „Sîntem niște frunze pe apă” caracterizează lipsa de orizont a celor trei surori în prima parte a piesei.

Sîntem însă în 1944 și vremea noastră nu este vremea lui Cehov. O nouă conjunctură istorică deschide o nouă etapă în destinul surorilor Boga, tocmai cînd, din punct de vedere dramatic, el părea să fie epuizat. Prefacerile radicale pe care le aduce răsturnarea dictaturii fasciste determină direct o cotitură în viața celor trei surori. Dramaturgul simte necesitatea să lărgască din ce în ce mai mult cadrul. Iulia este prima care, încă înainte de Eliberare, are prilejul să intuiască suflul înnoitor în persoana lui Pavel Golea, comunistul care-și riscă propria-i viață pentru a o face fericită pe a altora. Ea are prilejul ca, în calitatea ei de medic, îngrijindu-l pe Golea, să găsească un făgaș nou, către care se îndreaptă cu pași fermi, stimulată de exemplul fostului ei pacient. Și destinul bovaric al Valentinei Boga se întretrepe brusc. Părăsită de iubiiți ocazionali, în timp ce soțul ei este arestat pentru matrapazlicurile comise, ea intră întempestiv din „aventură” în plină dramă. Încercările cele mai grele o vor lovi însă tot pe Ioana Boga. Radu Grecescu dispare în război, iar șocul psihic al Ioanei accelerează în chip surprinzător maturizarea ei, determinînd-o să se intereseze de destinele altora, autorul făcînd-o chiar să ajungă — într-un chip cam surprinzător — primar al orașului.

O viață nouă se deschide astfel în fața surorilor Boga, dar această viață e departe de a fi plină lină pe ape molcome. Iulia trebuie să lupte din greu pentru a-l menține în viață pe Pavel Golea, atins de o maladie grea, se pare incurabilă. Valentina, asupra căreia vicisitudinile au operat atît de puternic, determinînd o răsturnare temperamentală, începe în sfîrșit să înțeleagă valențele unei dragoste curate ca aceea a lui Mereuță; ea este însă urmărită și acum de un destin atroce, căci Mereuță, care a înțeles în sfîrșit valoarea luptei sociale, cade răpus de gloanțe vrăjmașe. Dar cea mai grea încercare este rezervată tot Ioanei, al cărei soț, după ce fusese dat dispărut în război, se dovedește în cele din urmă a fi un asasin ordinar în slujba imperialiștilor.

Viața merge înainte, surorile Boga sînt profund angrenate în ea, valorificîndu-se pe plan social. „Acum nu mai sîntem niște frunze pe apă, știm pentru ce trăim” — este replica finală a Iuliei Boga. Apăsătoarea solitudine provincială a fost învinsă, în ciuda meandrelor destinului lor individual.

\*\*\*

Acesta este — expus succint — „scenariul” piesei, pe care l-am redat eliminînd o seamă de fapte ce pigmentează din abundență desfășurarea acțiunii. După cum se vede, bazată inițial pe un motiv cehovian, piesa își lărgeste continuu cadrul, revărsîndu-se într-o desfășurare-fluviu. Dar, Lovinescu nu urmărește să „prindă” fizionomia surorilor într-un moment istoric, ci asemenea *Calvarului*, evocă de fapt drumul sinuos și plin de contradicții a trei destine omenești într-o întreagă epocă istorică, caracterizată prin răsturnarea fundamentală a raporturilor sociale. Piesa lui Lovinescu ne dezvăluie un proces, și anume un proces complicat și multilateral.

În *Trei surori*, amestecul de dramă și de vodevil exteriorizează un moment — crucial, e drept, însă un singur moment — și de aceea accentul este pus pe o tratare analitică. Tema fundamentală a piesei *Trei surori* — tema frumuseților irosite zadarnic — se preta unei asemenea tratări exclusive, într-un moment istoric stagnant. În mod cu totul justificat, Lovinescu a simțit necesitatea unei alte tratări, în care să facă loc evenimentelor care schimbă destinul celor trei surori și îl cristalizează. În acest sens, Horia Lovinescu lărgeste mereu cadrul acțiunii, modificând perspectiva scenică și transformând drama de familie, care se consumă în actul I, în mod treptat în evocare și frescă. În actul I, războiul — evenimentul capital al epocii — apare doar indirect, ca fundal; el este prezent în conversația personajelor, prezent însă doar prin *ecourile* lui. Cel de al doilea eveniment istoric — Eliberarea — apare în mod direct în viața surorilor, prin intermediul lui Pavel Golea, a cărui prezență viguroasă, energică, curată, în cea mai bună tradiție gorkiană (*Dușmanii*, *Micii burghezi*), atmosfera lincedă. Lărgind și mai mult cadrul acțiunii, actul III ne transportă direct pe scena luptei social-politice, prezentând concomitent sediul unui comitet de partid în perioada premergătoare lui 6 Martie 1945, și străzile orașului de provincie. Este pentru prima dată când în dramaturgia noastră sînt oglindite ritmul și trepidăția acelor zile în care clasa muncitoare smulgea burgheziei, una după alta, pîrghiile puterii. Tabloul de frescă ne prezintă perioada „dualității” puterii, în care organele oficiale de stat — prefectura, poliția — se mai găseau în mîinile exploataților, în timp ce masele conduse de partid aveau în mod practic, de jos, adevărata putere populară. După cum am mai spus, aici Lovinescu s-a inspirat în mod creator de la un model ilustru: dramaturgia sovietică a revoluției, realizînd ceva din acea tensiune care caracterizează momentele de intensă activitate a maselor (*Liubov Iarovaia*, *Uraganul* etc.). Și ideea simultaneității servește în mod original acest scop. În timp ce în stradă se ciocnesc cele două forțe în luptă, la sediul partidului se iau măsurile care pregătesc, la nivelul local, acțiunile revoluționare, smulgerea puterii din mîinile exploataților. Pe acest fond, apar „surorile”. În timp ce Iulia și Ioana se angrenează din ce în ce mai puternic în activitatea social-politică, Valentina, aflată încă în afara suvoielui, face primii

Scenă din actul I





pași de apropiere. Astfel, piesa care începe printr-o dramă familială, care părea să se consume între pereții unei case bătrânești de provincie, tinde treptat să capete proporțiile unei cronici și, în cele din urmă, ale unei evocări istorice.

\*\*\*

O triplă dramă care nu se desfășoară în vid, încrucișări de destine felurite — pe de o parte, ale unor oameni care conduc în numele partidului acțiunea de democratizare și transformare a județului, și pe de altă parte, ale adversarilor hotărâți ai acestei lupte —, apoi depășirea caracterului dramei de familie, încercarea de a explica printr-o cauzalitate multiplă determinarea destinului personajelor, toate acestea reprezintă calități incontestabile ale piesei. Și am spune chiar că se încadrează într-o tendință mai generală, care apare pregnant în ultimul timp nu numai în dramaturgie, dar chiar în întreaga literatură: tendința spre „monografie“, spre o explicare cauzală — directă și complexă — a evenimentelor care influențează destinul personajelor. Toate acele scene care, inițial, ar părea că nu au rost în economia piesei — transformarea conacului Gorăscu într-o fortăreață, prezenta întâmplătoare a surorilor Boga în acest conac, domniile reacționari care discută la un colț de stradă în fața comitetului de partid —, își găsesc astfel justificarea. Căci, e nevoie de o cauzalitate complexă pentru a determina cotitura radicală din viața celor trei surori. Aceasta, însă, nu scuza și nu poate să suplinească lipsa relieforii psihologice și veridice a însuși procesului de transformare a surorilor. Căci, nu este de ajuns ca evoluția surorilor Boga să fie justificată și punctată de evenimente, e nevoie să se și arate concret și veridic *cum* are loc această transformare, procesul propriu-zis. Acesta rămâne în afara piesei.

De pildă, transformarea Ioanei Boga, care, la început, e o fetișcană cu o anumită sete de puritate, pentru ca puțin după aceea să întâlnim o femeie matură intelectualicește, gata să preia postul de primar. „Cauzalitatea“ este arătată explicit (dispariția lui Radu Grecescu, intuiția caracterului absurd al războiului etc.), chipul însă cum se desfășoară această transformare *pe viu*, cum evoluează psihologic și dramatic Ioana Boga, rămâne în afara piesei, sau punctat de replici convenționale. În acest fel, ajungem la situația paradoxală ca intensitatea transformării să fie identificată cu evenimentul care-o cauzează și nu cu efectul pe care-l determină. Nu este de ajuns să punctezi fiecare fază în evoluția surorilor, sau să arăți printr-o replică șocul pe care l-a adus vestea morții unui soț. Teatrul convinge prin intermediul tipurilor, și când vorbim de *fapte în teatru* (reluăm expresia lui Horia Lovinescu din programul spectacolului de la Constanța), ne referim în primul rând la aceste fapte sufletești, și nu numai la determinări. Căci însăși forța determinărilor se exprimă prin modificarea dimensiunilor tipologice, prin felul în care sînt transformate caracterele.

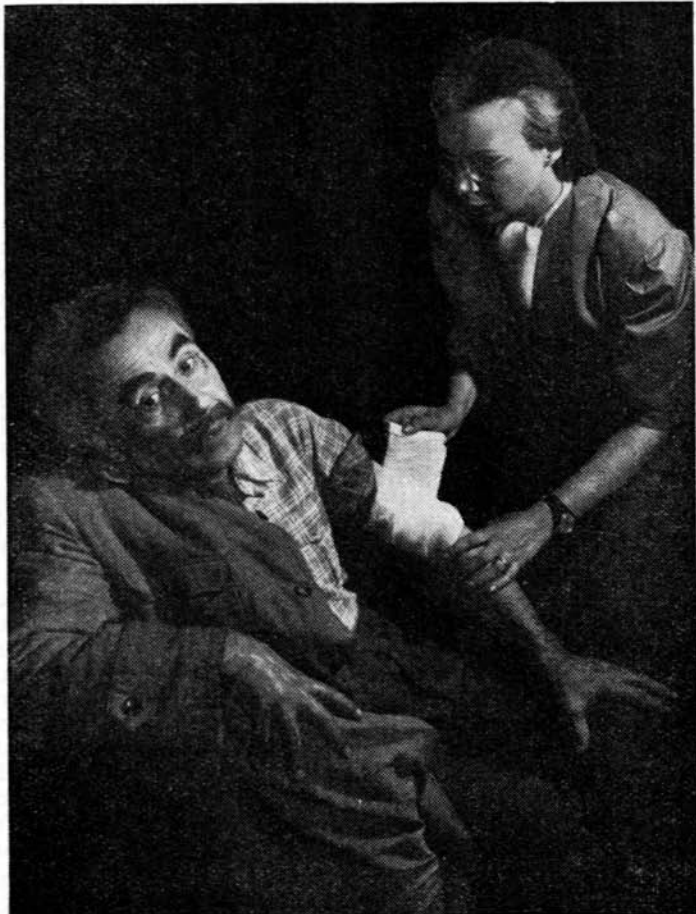
Valentina suferă și ea o suită de „șocuri“, care ne permite să identificăm o transformare radicală a atitudinii ei față de viață și față de oameni. Nici acțiunea și nici dialogul nu plasticizează acest proces. Și totuși, problema fundamentală a acestui personaj — fenomenul purificării de bovarism și al valorificării laturilor pozitive care există în spiritul de devoțiune și de idealizare inerent bovarismului — rămâne neexplicată, abia schițată, indicată prin cite o replică sau un moment scenic care nu fac parte dintr-o dezvoltare organică a acțiunii.

Singura dintre surori inteligibilă artistică este Iulia, care de fapt nu se transformă, rămâne egală cu sine însăși. Felul în care o stimulează fostul ei pacient, modul în care renaște pentru ea nădejdea într-o viață mai bună sînt veridice, prezentate concret. Apare și o trăsătură care o deosebește, într-un fel, de celelalte surori și care sugerează tipologia complexă a personajului: muncitorii sînt pentru ea mai familiari și mai apropiați spiritualicește decît rudele ei adevărate, mici burghezi trăind în satisfacții meschine, individualiste, și în dezinteres față de restul oamenilor. Iulia Boga este un personaj realizat. Modul însă în care Valentina se desprinde din atmosfera de decrepitudine și de imoralitate a lumii din care face parte, modul în care Ioana își trăiește drama, toate nenorocirile, fără ca s-o cuprindă disperarea și fără ca să o paralizeze durerea, toate acestea rămîn puțin convingătoare.

Pentru a scuza aceste slăbiciuni și a le explica, s-a emis în critica teatrală părerea că surorile Boga nu ar fi de fapt personajele principale ale piesei și că interesul ar sta, pur și simplu, în evocare: „Căci ceea ce ni se pare nouă demn de relevat și subliniat în ultima piesă a lui Horia Lovinescu, nu este istoria celor trei surori Boga, ci înfățișarea luptei partidului cu mijloace artistice directe, con-



Vasile Crețolu (Pavel) și  
Marcela Sasu (Iulia)



vingătoare și deci emoționante" — scrie Mariana Pîrvulescu în cronica din „România Liberă” (nr. 4524, din 29 aprilie 1959). A opune „istoria celor trei surori Boga” și „înfățișarea luptei partidului cu mijloace artistice directe” mi se pare cu totul nefundamentat, deoarece înseamnă a despărți cauza de efect, a sfărâma unitatea efectivă a piesei. Căci, „înfățișarea luptei partidului cu mijloace artistice directe, convingătoare și deci emoționante” se realizează, în primul rînd, tocmai în „istoria celor trei surori Boga”, în eroi, în personaje. Și valoarea piesei lui Lovinescu constă tocmai în măsura în care a reușit acest lucru, în măsura în care a făcut pregnantă ideea de *evoluție* — sub influența directă a luptei social-politice — chiar dacă nu a plasticizat complet aceste aspecte. Concluzia pe care o trage criticul „României Libere”, anume că regia spectacolului de la teatrul din Constanța a făcut bine atunci cînd „s-a ferit să prezinte ca temă principală transformarea surorilor Boga”, ni se pare hazardată și nejustă, necorespunzînd tocmai unității indestructibile în care trebuie văzute aceste două aspecte. Sintem de acord, însă, cu criticul „României Libere”, atunci cînd, analizînd peisajul uman al piesei, consideră că noul în piesa lui Lovinescu e constituit de realizarea — și nu ca personaj episodic — a lui Pavel Golea. Într-adevăr, Pavel Golea acționează, participă la ceea ce se petrece în scenă, și de aceea transformarea surorilor Boga, ca și a altor eroi ai piesei, este de neconceput fără existența sa. Considerăm că Pavel Golea nu este numai un personaj episodic, și de aceea îi putem reproșa autorului o anumită lipsă de dinamism, un

anumit caracter static, o anumită îngustare a unghiului din care privește personajul, în actele III și IV, unde, în mod inexplicabil, Pavel Golea rămâne mai mult un mentor și nu un personaj care acționează efectiv.

Peisajul uman al piesei este variat și contrastul pe care-l vizează autorul — pentru a-și putea contura mai bine personajele — apare concret, mai ales în actul III. Este adevărat că acest act III (sau tabloul 2 al actului II, cum figurează în manuscrisul piesei), în care se arată roțițele esențiale ale mecanismului care pune în mișcare lupta maselor muncitorești din oraș, este oarecum expozitiv, static. Și desigur că tocmai un asemenea act ar fi meritat să capete un conținut mai substanțial, să fie mai dinamic.

Obiecția pe care o formulează, în această privință, cronica citată a Marianeî Pîrvulescu este astfel perfect justificată. Aici, poate că autorul ar fi trebuit să găsească mijloace mai ingenioase pentru a integra noua activitate a surorilor Boga în cadrul luptei generale pe care o duc forțele înaintate din orașel.

Considerăm că Horia Lovinescu a folosit în mod just procedeele „dramei de idei” în actul I și în scena de la comitetul de partid, unde a avut îndrăzneala artistică — pe deplin justificată — să prezinte o sedință „stante pede”. Dacă în actul I discuția dintre Mereuță, Mirescu și Iulia este foarte edificatoare pentru ipostazele etice ale personajelor respective, actul III constituie o incursiune foarte atentă și foarte adâncă în problemele eticii comunistului. Horia Lovinescu lasă personajele sale să spună lucruri foarte serioase și foarte adevărate, care echivalează cu o luare de atitudine. Lovinescu pune direct — așa cum se prezintă la nivelul omului simplu — problemele maturizării ideologice, în diversele ei ipostaze. Mereuță și secretara lui Pavel Golea, tovarășa Grosu, sint puși în fața problematicii complexe a eticii de partid.

Convins de falimentul ideologic al burgheziei românești, profesorul Mereuță se apropie de partid, găsiind în el mijlocul de potențare a idealului solidarității umane. El vede în partid singurul instrument prin care, mai devreme sau mai târziu, se va realiza fericirea pe pământ. A crede în fericire este echivalent pentru Mereuță cu victoria finală a înțelegerii dintre oameni și a „iubirii aproapelui”. Concepția sa despre fericire este o concepție idealist mic-burheză, utopică. De aceea, el scrie în ziarul local articole entuziaste despre fericirea oamenilor, face elogiul rațiunii etc. Mereuță suferă de o falsă înțelegere a perspectivei, închipuindu-și fericirea sub o alură paradisiacă, ca un punct terminus al unei evoluții: „Pentru mine — răspunde el lui Pavel Golea — lucrurile astea nu sint fraze, ci adevăruri vitale. Credeam că fericirea oamenilor și dragostea dintre ei îi interesează pe comuști”. „Știi ce înseamnă fericirea pentru noi la ora actuală?” — răspunde Golea. „Pământ, pîine, săpun. Și știi ce nume va purta mîine? Puterea politică. Și poimîine? — industrie grea. Și așa mai departe, iar toate lucrurile astea nu se pot obține decît strivind cu ură pe cei care se împotrivesc. Nu făcîndu-le declarații de amor”. Golea este tranșant și fățîș.

Poate că punctul de vedere al lui Golea apare puțin cam practicist. Totuși, el este răspunsul cel mai elocvent și cel mai eficace care se poate da teoriilor umanitariste ale lui Mereuță. Căci, atîta timp cît Catinca Gorăscu nu-și însămința pămînturile, plinea lipsea. Și atîta timp cît aparatul de stat rămînea împănăt de trădători și sabotori, așa-zisa democratizare rămînea o vorbă goală. Pe drept cuvînt, Pavel Golea enumeră toate acele fapte care erau tot atîtea crime împotriva poporului înfometat și înșingărat: dosirea materiilor prime, nerestabilirea liniilor de comunicație, închiderea fabricilor. „Pentru că omul pe care-l vrei dumneata liber și cu capul sus, trebuie să-și ridice întîi fruntea din glod. Și înainte de a dansa, trebuie să se pună pe picioare”. Mereuță desparte însă în mod arbitrar scopurile de mijloace, și caută o fericire în sine. Pentru Golea, fericirea universală, absolută și idilică, rămîne o simplă idee poetică. Nu este însă mai puțin adevărat că, într-un anumit sens, un concept final al fericirii constituie nu rareori resortul existenței și activității multor oameni cinstiți.

Am analizat mai pe larg această ciocnire dintre Pavel Golea și Mereuță, fiindcă ea este semnificativă pentru noul spirit în care este concepută piesa lui Horia Lovinescu. Discuțiile de idei nu mai sint axate pe o problemă vagă, generală, ci exprimă un conținut concret, legat direct de practica luptei pentru socialism, chiar dacă uneori concluzia apare — așa cum am văzut — ostentativ „tranșantă”. Scriitorul ia atitudine față de concepțiile mic-burheze în legătură cu intransigența partinică, preconizînd prin gura eroilor săi înaintați, combativitatea și tendința de a dezvălui, pînă la capăt, divergențele ideologice. Aceasta vădește, deo-

potrivă, un proces de maturizare ideologică a autorului, ca și influența, din ce în ce mai evidentă, a dramaturgiei sovietice a revoluției.

\*\*\*

I-a revenit Teatrului de Stat din Constanța cinstea de a avea premiera pe țară a piesei lui Lovinescu. Trebuie spus dintru bun început că acest teatru s-a achitat conștiincios de sarcina pe care și-a asumat-o. Regizorul Val Mugur a căutat să redea, în primul rând, caracterul de evocare al piesei lui Lovinescu, organizând o vie mișcare scenică.

În general, regia lui Val Mugur a reușit să interpreteze just conținutul de idei al piesei, integrând în mod expresiv în ansamblul spectacolului, tema transformării surorilor Boga și scoțind în evidență factorii care influențează în mod delimitat această transformare. În special, finalurile primelor două acte (scena Iulia-Pavel din actul I și scena insurecției din actul II) au fost sugestiv realizate. Scena de mare efect din actul IV — asasinarea lui Mereuță de către Radu Grecescu — a fost însă ratată, din cauza greșitei amplasări a intrărilor lui Grecescu, ceea ce face întreg finalul perfect previzibil.

În rolul Ioanei, Iolanda Copăceanu-Mugur a vibrat intens și discret, comunicând publicului mesajul unui suflet inocent și pur, care nu se lasă întinat de minciună. Marcela Sasu, însă, a dat Iuliei o atitudine peste măsură de rigidă, interpretând într-un sens simplist energia și demnitatea personală a eroinei. În configurația piesei, Valentina deține un rol-cheie și purificarea ei spirituală reprezintă un proces complex, pe care Eugenia Gheorghian, handicapată și de insuficiențele textului, nu a izbutit să-l exprime. În prima parte, interpreta a fost stridentă, zgomoasă, melodramatică, în timp ce spre sfârșit și-au spus cuvântul hotărâtor platitudinea și sentimentalismul cu care a fost înțeleasă noua ipostază a eroinei. În general, Vasile Crețoiu a dovedit mari calități interpretative, în spiritul relevării caracterului eroic și în același timp a umanismului lui Pavel Golea. Tinerii actori au pus în evidență calități de primul ordin în interpretarea unor roluri efectiv dificile, pe linia textului lui Lovinescu. Un Alec Gorăscu (pictorul care-i urăște pe nemți, pentru că „de cinci sute de ani pictează prost și au ocupat Parisul“, care trage în fasciști alături de comuniști, dar care se simte dezrădăcinat pe pământul natal și crede că nu poate face pictură adevărată decât în occident) a fost pregnant și exact prins de Vasile Prisăcaru, deși cu o compoziție cam prea „tinerească“ pentru acest rol și cam prea boem în raport cu linia personajului. În rolul lui Radu Grecescu („monstrul singular“, pentru care singura plăcere constă în a vîna oameni, însă disimulat pînă la perfecțiune), Mircea Constantinescu-Govora a fost un excelent interpret. Mai puțin reușit a fost Gheorghe Bănică în rolul lui Mereuță, accentuând nebulozitatea personajului, timiditatea. Mereuță este, în concepția lui Lovinescu, un om întreg, plin de demnitate și conștient de valoarea sa, iar timiditatea și stîngăcia sa sînt în adevăr relative. George Popa-Mija l-a înțeles bine pe Ghighi Mirescu, ratat și fecior de bani gata, care se declară dispus la bătrînețe să o accepte pe Iulia drept „consolare“. Ne-a dezamăgit, însă, Mania Antonova, care a tras „excesiv“ de rolul Eleonorei Gorăscu. Octavian Uleu a procedat aproape la fel cu un alt rol episodic (Miluță Petrescu), distonînd față de nota discretă și sobră pe care regizorul Val Mugur a imprimat-o spectacolului.

Spectacolul teatrului de la Constanța rămîne, în ansamblu, vrednic de prețuire. Trebuie subliniat curajul colectivului constănțean care a lucrat cu îngrijire și interes această premieră pe țară.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Am semnalat, cu alt prilej, îndrăzneala și promptitudinea cu care colectivul teatrului de la Constanța reușește să pună la punct un repertoriu care răspunde unor cerințe variate. Ne bucură acum faptul că repertoriul pieselor originale se dovedește bogat și reprezentativ. Subliniem că Teatrul de Stat din Constanța intenționează să pună în scenă, în curînd, și alte piese românești (de pildă, *Partea leului* de C. Teodoru), promovînd cu precădere elemente actoricești tinere.

Folosim acest prilej pentru a corecta o inadvertență strecurată în articolul nostru, consacrat activității Teatrului de Stat din Constanța („Teatrul“ nr. 3). Rolul lui Mihai Buznea din *Anii negri* a fost deținut de actorul Jean Ionescu și nu de Vasile Crețoiu, cum am arătat noi, în același loc.



Prin spectacolul de la Constanța, piesa lui Horia Lovinescu începe — nădăduim — o îndelungată carieră pe scenele teatrelor noastre. Cu atât mai mult cu cât este deosebit de semnificativ faptul că scriitorul a reușit — pentru prima dată — să se ridice de la tematica sa obișnuită (transformarea intelectualului mic-burghez) la înfățișarea luptei partidului pentru eliberarea și transformarea țării.

*Emil Mandric*

## APUSUL INDIVIDUALISMULUI ÎN LUMEA SATULUI\*

Debutantul Paul Everac a intrat în circuitul vieții noastre teatrale cu toate pinzele sus. La început a fost *Poarta*. Imediat apoi, *Ferestre deschise*.

*Poarta*, poate, nu spune prea multe ca titlu. Titlul se arată însă elocvent la lectură sau în spectacol. Așadar, ce fenomen al realității satului românesc contemporan este săpat pe „poarta” lui Stancu Văratecu, personaj central în economia piesei? Elementele capitaliste din lumea satelor manifestă și azi un dezvoltat instinct al proprietății. Le vine greu chiaburilor să renunțe la privilegiile obținute în trecut prin exploatare, să admită cu inima ușoară ridicarea și consolidarea construcției socialiste în viața țăranilor săraci și mijlocași, le vine peste mină să privească în față noul drum pe care pășesc foștii argați și clăcași din a căror sudoare și-au întemeiat belșugul. Istoria acestor ani a scos la iveală forme violente și odioase de sabotaj, prin care dușmanii înfăptuirilor revoluționare de la sate au încercat să mențină rânduilele trecutului. Adeseori însă, împotrivirea chiaburilor a luat formele „pașnice” ale șireteniei, subterfugilor și aparenței resemnări, cu scopul de a prelungi, în dauna intereselor țăranimii muncitoare, bunăstarea personală clădită pe jaf. Din o asemenea categorie de chiaburi fac parte Stancu Văratecu și familia lui. Anul acțiunii este 1954.

În contact cu ofensiva *noului* socialist, Stancu Văratecu ține să-și pună la adăpost gospodăria lui chiaburească. Prin prezentarea bine individualizată a acestei intenții, Paul Everac a dat o imagine convingătoare a descompunerii rămășițelor capitaliste în viața satului nostru.

În împrejurările date, Stancu se vedește descurcăreț, departe de a fi prost, înzestrat cu o elocință elastică; toate acestea îl ajută un timp să arunce praf în ochii oamenilor, să înșele când poate buna credință a consătenilor. El arată mulțumire de sine pentru modul „dibaci” în care și-a „aranjat” traiul în anii noștri, păstrând intacte în interiorul gospodăriei sale normele de viață (materiale și de gîndire) ale belșugului chiaburesc.

Trei momente și atitudini îi caracterizează eforturile de a-și prelungi menținerea la suprafață. În primul rînd, clasică falsificare (prin trecerea — formală — a pămînturilor sale pe numele fiecărui membru al familiei) a actelor sale de proprietate, care îi înlesnesc obținerea la sfatul popular a unor înscrisuri de țăran mijlocăș. Copiii — Gherghina cu soțul ei Vasile, Leana și Tomiță —, apoi mama lor Safta, se trezesc cu donații pe hîrtie, înghițind în sec de nevoie, dar cu avidă patimă de a-și avea fiecare partea promisă. Dintre toți ai casei, Leana — fată frumoasă, care înțelege să se desprindă din acest mediu — se bucură de prețuirea autorului.

Al doilea moment fixează simbolul piesei. Din punctul de vedere al îndatoririlor obștești, Stancu se păstrează corect, ocolind neajunsurile cu organele de stat: „Cu mine ce să ai? D-ăla, sabotor nu sînt, încurcătură cu legea n-am. Îmi văz d-ale mele, n-am nimic cu nimeni”. Evident, din calcul și nu din abnegație, evită să amestece obligațiile cu „încurcăturile”; la adăpostul corectitudinii, urmărește ca asupra lui să nu se oprească atenția celor ce desțelenesc terenul pentru înființarea întovăririi. De aceea, din poartă și gard, el crede să facă — pentru ochii lumii — o fortificație de aparență legalitate, dinăuntru căreia, firește, în ascuns, să poată stăpîni în voie, ca pe vremuri.

\* Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași; Teatrul de Stat „Al. Davila” din Pitești; *Poarta* de Paul Everac.