

lui Constantin Sassu, „personalitatea“ dramatică, și întocmai ca la Pitești, tot cu mijloace artistice demne de relevat pentru calitatea și puterea lor de convingere. Radu Grecescu apare, în înfrunghirea dată de Sassu, drept victimă a unor grele atavisme, de unui fond sufleteș cu vădite deformații patologice, ca un amestec de instincte, refuzul și cinism, în fața căruia Ioana Boga (redată de Olga Moisescu cu sfișietoare accente) nu a izbutit să fie decît unealta dezarmată a unui sadic și posedat. De aceea, finalul surprinde neplăcut: crima săvîrșită de logodnicul Ioanei se arată a fi mai degrabă un gest dement, și nicidecum un act comis cu luciditate, de pe o poziție politică dușmănoasă. Iar gestul de denunțare a crimei de către Ioana devine pentru spectatorul obișnuit s-o știe pradă orăbă a criminalului, cu totul de neînțeles — în orice caz departe de a-l convinge că reprezintă, în conștiința ei, triumful noului, al trezirii sale, în sfîrșit, la realitate, al atașării de perspective înșănătoșirii sale morale.

Dintr-o piesă ce pune în mișcare o galerie complexă de tipuri și psihologii, caracteristice societății și frământărilor oamenilor în preajma și după momentul istoric de la 23 August; dintr-o piesă — ale cărei calități și lipsuri nu e aci

locul să mai fie amintite, dar care în nici un caz nu poate fi privită ca o dramă ușoară, în care accentul ar cădea pe conflictul amoros, teatrul din Craiova n-a izbutit să realizeze decît atât. Și aceasta, pentru că tot ceea ce nu încăpea în cazul izolat Radu-Ioana a fost tratat de către regizor, dacă nu cu neglijență, atunci cu sentimentul că se află în fața unui balast tipologic. Așa ne explicăm, de pildă, de ce Vasile Constantinescu a înțeles să facă din comunistul, luptătorul, ilegalistul Pavel Golea aproape un spectator, cînd amuzat, cînd intrigat de nefericirea sentimentală a Ioanei, explicînd propria sa luptă și ideile ce-l însuflețesc, pe un ton colocial și cu accente blazate, pe care le-ar putea avea mai degrabă un personaj din galeria familiei Gorăscu, în nici un caz, secretarul Județenei de partid. De aceea, ne scutim de analiza jocului celorlalți interpreți, pentru care personajele — la cei mai mulți dintre ei — nu au fost decît pretextul unor schițe — și acestea imprecise, convenționale — rezultat poate al numărului cu totul neîndestulător de repetiții, dar, în primul rînd, al unei nu numai insuficiente aprofundări, ci și greșite și dăunătoare înțelegeri a textului.

Mircea Alexandrescu

Teatrul Național „Vasile Alecsandri“: *Surorile Boga* de Horia Lovinescu

Premiera: 23 August 1959. Regia: N. Toscani. Decoruri și costume: Z. Gherzanich. Distribuția: Margareta Baciu (Iulia Boga); Carmen Barbu (Valentina Boga); Lidia Persofschî (Ioana Boga); Constantin Dinulescu (Alec Gorăscu); Virgil Raiciu (Mihai Mereuță); Ion Lascăr (Ghighi Mirescu); Virgiliu Costin (Radu Grecescu); Ion Schimbischi (Pavel Golea); Miluță Gheorghiu (Miluță Petrescu); Florica Damian (Catinca Gorăscu); Eliza Nicolau (Eleonora Gorăscu); Marioara Davidoglu (Eufrosina Grosu); George Macovei (Primul tînăr); Adrian Tuca (Al doilea tînăr); Const. Obadă (Sergentul de stradă); Ion Buraga (Vasile Bontaș); Remus Ionașcu (Colonel Verzesco); Saul Taișler (Simion); Alfons Radvanschi (Primul individ); Alexandru Blehan (Al doilea individ); Constantin Nicolau (Al treilea individ); Traian Ghișescu (Panait); Petrică Manea (Un sublocotenent); Mihai Grosariu (Un soldat); Nicolae Șubă (Flașnetarul).

Am văzut *Surorile Boga* la Naționalul din Iași, într-un spectacol cu modificări în distribuția de la premieră (în afara interpretelor surorilor și a cîtorva din aparițiile episodice). Cum se știe, dublurile nu pot știrbi, în perspectiva justei lor alcătuirii, concepția de ansamblu a spectacolului. Despre această concepție (regizor N. Al. Toscani, scenograf Z. Gherzanich) și despre jocul actoresc, vom spune de la început că au împins deseori ideile, personajele și acțiunea scenică pe terenul facil al melodramei. Fiecare din componentele spectacolului are, desigur, aspecte-

le sale realizate, valoroase. Din păcate, nu acestea dau tonul.

În montarea ieșeană a *Surorilor Boga* primează goana după efecte „tari“, pe planul felurilor implicații sentimentale, ceea ce reduce universul sufleteș, bogat diferențiat, al surorilor, la o problematică mic-burgheză, minimalizează caracterul social al destinelor lor și reflectarea vie, dramatică, a paginilor de istorie în viața micului oraș, acele evenimente care impun spre finalul piesei un suflu de masă și de asalt revoluționar.

Decorurile lui Z. Gherzanich poartă o răspundere însemnată în acest sens. Nimic nu justifică în psihologia, ținuta și modul de viață ale Iuliei și Ioanei Boga, dincolo de orice denivelări ale vieții lor sufletești, un interior de casă care să nu fie sobru, decent, modest, plăcut prin bunul gust al sursurilor. În loc de aceasta, scenograful a construit un decor decupat, cu bucle, buclă și buclă, de o iefină, dacă nu inexistentă, valoare dramatică. Mobila și decorația pereților au avut aceeași soartă. Biroul Județenei de partid din actul II este imaginat, nu se știe de ce, ca o clasă de școală primară. El alternează, printr-o mișcare de turnantă, cu ceea ce trebuia să sugereze un colț din piața orașului. Aici a impus o idee interesantă și elocventă (dar izolată): statuia unei „personalități” în frac, cu bustul lipsă.

Interpretele celor trei surori Boga au reprezentat, în bună măsură plafonat, destinele eroinelor, fără a întregi portretul dramatic al fiecăreia. Este adevărat că Margareta Baci (Iulia) are o voce tranșantă, cu asprimi expresive, și că prin aceasta prestația naturală a personajului a avut de câștigat. Dar dezorientarea tragică ce o exprimă Iulia la început, stările sufletești active și nuanțate, din care se înalță disprețul pentru Ghighi Mirescu și categoria socială pe care o reprezintă el, mai apoi maturitatea cu care îl înțelege și se apropie de Pavel Golea, de comuniști, în mijlocul cărora încetează de a mai fi o „frunză pe apă”, toate acestea au fost asimilate cu neîndestulătoare subtilitate, emoție și luminozitate de actrița ieșeană.

Intruchipind pe sora mijlocie, Valentina, a cărei aspirație de fericire este unidirecționată spre dragostea extraconjugală, cu aparențe de corn al abundenței, dar în fond lipsită de profunzime și ocazională, Carmen Barbu (ca și regia) nu a pătruns ceea ce constituie diagnosticul acestui destin rătăcitor: voluntarismul hrănit cu iluziile moralei burgheze. Actrița a parcurs partitura cu gesturi supraproportionate și intonații vetust-melodramatice, din care nu s-a vădit că natura ușuratică a eroinei este în mare măsură efect și nu cauză. A nu dezvălui ce este puritate și suferință umană în experiențele Valentinei, a-i contura profilul în liniile dulceag-amăruie ale unei cochetă mondene, înșelate de amanți coțcari, cum apare ea în spectacolul ieșean, înseamnă a scăpa din vedere motivul ehoivian al frumuseții risipite, preluat și modificat de Horia Lovinescu, până la o schimbare a unghiului cu 180 de grade, în sensul realităților social-istorice, cu zori revoluționari, ale epocii noastre.

—Vom cita, pentru exemplificare lipsei de înțelegere a regiei și a unor interpreti față de caracterele și atmosfera piesei (respectiv a primului act), scena scandalului familial, provocat de Miluță Petrescu, penibilul soț al Valentinei. Lovinescu a introdus această scenă pentru a realiza un efect contrastant (în raport invers cu acela din *Citadela sfărmată*, când pe lamentările morbide ale lui Matei se aude corul cristalin al copiilor). Iulia a primit vestea rănirii pe front a logodnicului Ioanei. Faptul relatat și conștiința lui tragică plutesc în aer, când, cu brutalitate, are loc izbucnirea vijelioasă și ridicolă a lui Miluță, intrat în posesia unei dovezi de adulter. Momentul trebuie condus și interpretat cu extremă finețe, pentru ca ideea de bază, tragică (atmosfera de trivialitate și meschinărie, care sufocă existența celor trei surori), să nu fie subordonată comicului de situație, cum s-a întâmplat în spectacolul ieșean, în care episodul susmenționat capătă dimensiuni grotești de comedie burlescă, eludându-se locul și sarcinile sale dramatice în contextul dat. Se mai pierde aici strigătul sincer și temerar al Valentinei („Vreau să fiu fericită!”), timp în care Miluță Gheorghiu (Miluță Petrescu), cu o vervă mult îngroșată, trimite spre sală un irezistibil de comic hohot de plins.

Deși Horia Lovinescu a tratat în salturi evoluția ultimei dintre surori, Ioana, lipsind de autenticitate călirea ei sufletească și identificarea sa cu lupta de avangardă a comuniștilor, acest personaj nu iese totuși în întâmpinarea spectatorului cu brațele goale. Ioanei îi sînt proprii tinerețea virtuoză, puritatea sub toate raporturile, sensibilitatea, la care se adaugă, derutant, o dragoste excesiv de încrezătoare față de un posedat al aventurilor războinice, ca ciracul fascist Radu Grecescu. Rolul a revenit Lidiei Persofski, care a scos mult în evidență șubrezenia construcției personajului, prin bagatelizarea calităților menționate. Astfel, Ioana apare ca o ființă speriată, încrunțată, fără a iradia frumusețe interioară și cerebralitate. Lipsa de măsură a gesturilor și vorbirea nenuanțată, cu o supărătoare pronunție regională, din jocul Lidiei Persofski, cer eforturi din partea actriței în scopul perfecționării tehnicii individuale, a meșteșugului.

În compoziția lui Ion Lascăr (Ghichi Mirescu), tonul mult afectat și gesturile mult pozate au substituit amestecul de cinism și ticăloșie al personajului, unui convenționalism operetistic. Inexpresiv și fără vlagă a fost Virgil Raiciu (Mereuță).

Actori de prestigiu, ca Margareta Baci, Miluță Gheorghiu sau Ion Lascăr, nu au

comunicat, așadar, pe măsura talentului lor, încărcătura ideologică și artistică a personajelor, fie că le-au lipsit corespondențele cu rolurile încredințate, fie că au fost greșit îndrumați de regizor. La aceasta se adaugă o ciudată absență a îndrăznelii creatoare și a tinereții, la actorii tineri.

Montarea pe scena ieșeană a *Surorilor Boga* se bucură de câteva interpretări valoroase, pe linia tematicii majore a piesei și a reprezentării „vieții sufletului omenesc”. Ion Schimbischi (Pavel Golea) a reușit să facă vie, fermă, energică și spirituală, prezența comunistului, la „statul major” revoluționar al orașului, în viața surorilor, ca și în viața lui Mereuță și a Eufrosinei Grosu. Aceasta din urmă s-a bucurat, de altfel, de interpretarea profundă în simplitate și căldură, a Marioarei Davidoglu.

Spectacolul este susținut de jocul elocvent, în stare să definească deplin caracterele unor personaje negative, al lui Virgiliu Costin (Radu Grecescu) și Florica Damian (Catinca Gorăscu), și excelează cu interpretării rolurilor episodice: Nicolae Șubă (Flașnetarul), Eliza (Nicolau (Eleonora Gorăscu), Mihai Grosariu (Un soldat) și Saul Taișler (Simion).

Emil Mandric

Iată dar câteva interpretări date piesei lui Horia Lovinescu, la care se adaugă și aceea a Teatrului de Stat din Constanța, al cărui spectacol l-am putut viziona la București, în turneul întreprins de acest colectiv, și asupra căruia s-a relatat, la vreme, în revistă.

Concluziile ce se pot trage sînt generatoare de învățăminte de cea mai mare însemnătate pentru realizatorii noștri de spectacole.

Prima dintre acestea se referă la faptul că unii dintre regizorii ce au pus în scenă s-au mulțumit să rețină, din problematica piesei, cite un episod pe care l-au investit cu calitatea de a fi reprezentativ pentru toată piesa lui Lovinescu. S-a pus accentul pe cite un interpret, pe citeva momente și pe citeva tonuri, dar toate implicațiile și mai ales semnificațiile, sensurile, n-au fost animate, aprofundate. Piesa, repetăm, are unele lipsuri, care țin de anumite inconsecvențe în tratarea evenimentelor ce alcătuiesc fundalul social-politic. Este vorba însă de *inconsecvențe* și nu de inexistența acestui fundal, care de fapt constituie condiția primordială de la care pornește Horia Lovinescu să demonstreze dramatic evoluția și posibilitatea de rezolvare optimistă a destinului eroinelor sale.

Dacă în spectacolul Naționalului bucu-reștean am putut urmări (chiar în pofida faptului că lipsurile textului — de ordinul celor de care pomeneam mai sus — au apărut și pe scenă) această *condiționare*, întrepătrunderea între psihologic și social; dacă aci, tipurile au fost conturate în funcție de poziția lor ideologică, de evoluția lor în piesă, de grupul social din care fac parte, nu același lucru l-am putut constata pe alte scene.

Și, rezumînd cele arătate în cronicile de mai sus, principala lipsă revine regizorilor care au înțeles să trateze piesa „ușor”, oprindu-se la suprafață, coborînd simbolul la rangul de fapt prozaic, de caz izolat. Așa s-au petrecut lucrurile și la Iași, unde s-au urmărit „efecte tari”, și la Craiova, unde s-au urmărit „efecte lacrimogene”, și la Pitești, unde nu s-au urmărit decît unele „aparitii”.

Munca regizorală superficială, ajutată și de faptul că piesa a fost lucrată, la unele teatre, în grabă, a dus la sacrificarea sensurilor majore ale textului, la o nedreptățire a interpretelor înșiși, care dacă ar fi fost conduși cu mai multă siguranță, pe căi care să le releve adîncimile și semnificațiile social-politice, precum și cele de ordin psihologic, ale personajelor în care erau chemați să-și dovedească aptitudinile și talentul; dacă ar fi ajuns ei înșiși să adîncească *problemele* piesei, nu s-ar mai fi mulțumit, cu siguranță, a face demonstrații de „virtuozități” actorești.

Desigur, piesa își are o anume structură, în care nu întotdeauna logica situațiilor și a evoluției unui personaj este riguroasă. Dar nu este mai puțin adevărat că, în liniile ei mari și în sensurile generale pe care le exprimă fiecare personaj, piesa își dovedește armonia, mesajul ei este clar, ipoteza de la care pornește este demonstrată. Că ici și colo, pe parcurs, pot să apară inegalități de tratare — fie de situații, fie de caracterizare tipologică — este un aspect ce nu dă dreptul unui regizor la o opțiune preferențială față de ele și de a le autonomiza în conflicte dramatice. Conflictul real și caracterele analizate complex dau acestei piese o notă de dificultate, pe care, din toate spectacolele văzute, numai cel al Teatrului Național din București a depășit-o și unde mesajul actual al piesei (așa cum rezultă din complexitatea destinului surorilor Boga) a fost înțeles și transmis în

imagini netăgăduit expresive și convingătoare.

P.S. Am citit cu surprindere, în „Flacăra Iașului“ din 30.VIII. a.c., cronică teatrală la spectacolul *Surorile Boga*, a lui Radu Șt. Mihail, și însemnările ulterioare ale acestuia, referitoare la calitatea dublurilor. Poziția semnatarului apare în întregime sub forma unui omagiu adus regizorului, interpreților și scenografului, în termeni care anulează exigența, obiectivitatea și diferențierea analitică. Nimeni nu intenționează să conteste dezideratul de a da cezarului ce este al cezarului, dar când criteriul de apreciere se vedește fragil și scos din raza de acțiune a spiritului critic, credem că laudele nu pot fi, prin ele însele, un stimulent valabil pentru colectivul de creatori. Ele nu ajută procesului de perfecționare a spectacolului, cu atât mai puțin publicului, la a cărui educație estetică trebuie să contribuie, cu competență, cronică dramatică.

Vom cita, pentru ilustrarea superficialității și a contradicțiilor care se ivesc

în analiza cronicarului, pasajul referitor la decor. „Pentru înlesnirea desfășurării interioare a acțiunii — scrie Radu Șt. Mihail — ar fi fost mai cîștigătoare, după opinia noastră, interioare încheiate, cu plafon și pereți întregi (nu convenționale paravane, cu laterale insuficient mascate, care lasă să se vadă pregătirea actorului de a intra în scenă și — deci — distrage atenția și desface, în parte, emoția veridicității), însă recunoaștem că în felul acesta ecurile vieții dinafară ar fi fost mult mai vagi. Apreciem, de aceea, soluția lui N. Al. Toscani și a pictorului scenograf Z. Gherzanich, drept una din cele mai potrivite“. Cu alte cuvinte, în scopul „veridicității“, ar fi fost mai „cîștigător“ un decor cu „plafon și pereți întregi“ (de ce nu din cărămidă?), însă „ecurile vieții dinafară“ s-ar fi pierdut în acest fel (probabil, odată cu mascarea „pregătirii actorului de a intra în scenă“), de aceea soluția regizorului și scenografului, nefiind prea „cîștigătoare“, este în schimb „una din cele mai potrivite...“

Em. M.

UN PAMFLET DRAMATIC

Teatrul Armatei: *Pygmalion* de Bernard Shaw

Premiera: 30 septembrie 1959. Regia: Sanda Manu. Asistent regie: Paul Nadolski. Decoruri și costume: Ion Ipser. Distribuția: George Constantin (Henry Higgins); Aglae Metaxa (D-na Higgins); Liliانا Tomescu (Eliza Doolittle); Sandu Sticlaru (Alfred Doolittle); Petru Popa (Colonelul Pickering); Nelly Cutava (D-na Eynsford Hill); Sanda Băncilă (Clara); Dorin Moga (Freddy); Lili Popovici (D-na Pearce); Nae Constantinescu (Un cetățean); George Negoescu (Un om ironic); Angi Tomaide (Servitoarea); Toni Zaharian (Un domn în vîrstă); Marga Chicoș (O doamnă în vîrstă); Lupu Vasile (Un tînăr); Mircea Corbu (Un domn).

Teatrul Armatei a prezentat recent comedia *Pygmalion*, una dintre cele mai des jucate comedii ale lui Bernard Shaw, comedie care și astăzi, în Occident, se bucură de „atenția“ și „prețuirea“ oamenilor de teatru, care însă, în permanentă căutare de mijloace noi de amuzament gratuit, au crezut că pot adăuga comediei un „plus“ de haz, turnînd-o într-o factură operetistică, bineînțeles aseasonînd-o cu muzică bulevardieră și improspătîndu-i titlul: *My fair lady* (Dulcea mea conia). Este clar că o asemenea „fertilizare“ a lucrării urmărește scopul precis de a denatura, dacă nu de a elimina, bogatul conținut de idei prin care Bernard Shaw demasca putreziciunea burgheziei engleze de la

începutul secolului. Căci *Pygmalion*, ca și celelalte piese ale lui Shaw, nu este decît una din multele pilule amare servite contemporanilor săi, un pamflet dramatic al cărui atac direct viza lumea respectabilității burgheze britanice, lumea conveniențelor sociale. Dar *Pygmalion* este și o fățișă declarație de simpatie față de omul simplu. Pretextul antiecei legende a lui Pygmalion și Galathea nu este, în economia comediei, decît premisa desfășurării unui duel de idei și de concepții a două lumi, a două clase sociale, diferite ca apartenență, ca structură morală și ca aspirații umane.

„Trăim într-o epocă de parvenitism“ remarcă ironic profesorul de fonetică