

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

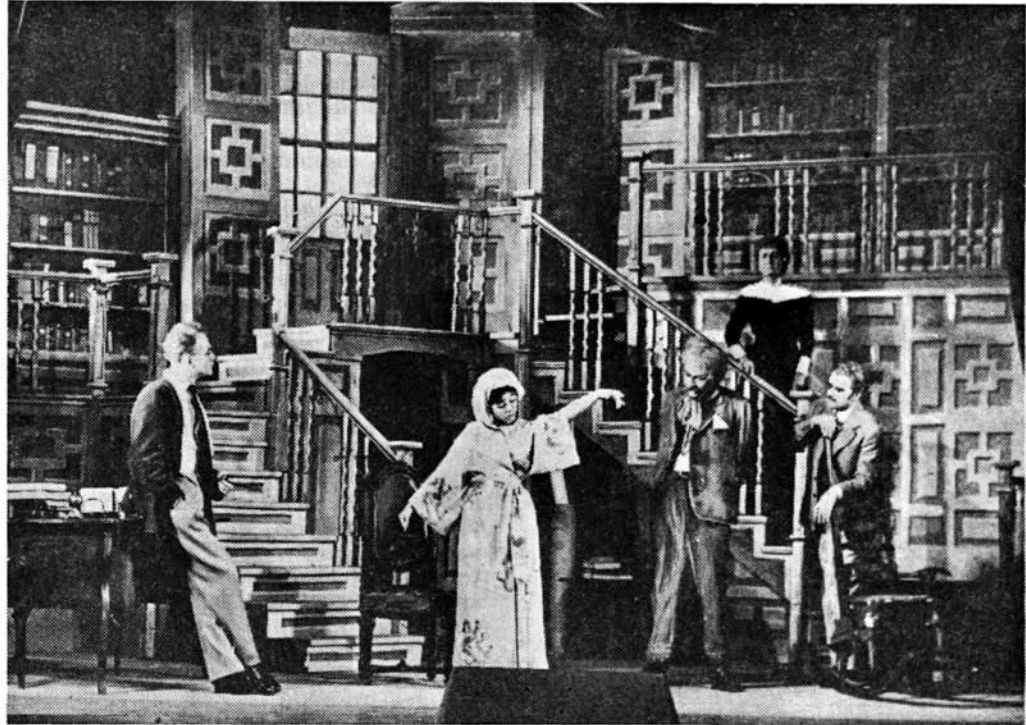
Teatrul Armatei: *Pygmalion* de Bernard Shaw

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



Scenă din actul I

Henry Higgins, noul Pygmalion. Numai că ironia sa este o ironie de paradă, căci profesorul — mai curînd furios decît înfiorat de constatările lui — nu pregetă să-și ducă și să-și asigure un trai tihnit, din banii recoltați de la parvenita societate snobă a saloanelor, dornică nespunsă să-și ascundă, după paravanul unui limbaj prețios și al unor maniere alese, pauperitatea spirituală și morală ce o caracterizează. Aceste maniere și acest limbaj de salon se pot învăța ; și cu acest purgatoriu de suprafață, ce duce spre „lumea bună“, se ocupă de fapt ironicul și — culmea ! — prost-crescutul și insensibilul Higgins, îndreptîndu-și de fapt asupra lui al doilea tăiș al propriei sale ironii. El se angajează într-o bună zi, printr-un pariu hazliu, față de prietenul său, colonelul Pickering, să facă din umila florăreasă de stradă Eliza, o lady, o veritabilă lady. Spiritualul Pygmalion — și prin el întreaga burghezie — primește însă de la acest obiect de experiență, o binemeritată lecție de umanitate și de bun simț. Căci, pentru prima dată, profesorul vede stînd în fața lui un om simplu, și nu un negustor din City sau o lady „pamată“ după ceaiurile „high-life“. Higgins, profesorul,

nu ține însă seamă de valoarea umană a „clientei“ sale. El o tratează ca pe o slujnică, bună să aibă grijă de măruntele lui tabieturi. O privește ca pe un produs mulat de dînsul pentru a fi confundat, la o serată în palatul Buckingham, cu o ducasă, bun deci pentru a-i înlesni să demonstreze lumii rafinamentul său „creator“ și, în același timp, lipsa de consistență a „rafinamentului“ înaltei societăți, din care — rîzînd de ea — face și dînsul parte. Numai că Eliza, noua Galathee (care la început nu știa să vorbească frumos, dar știa să simtă cînstit, omenește), nu se complace în această înjositoare situație de obiect demonstrativ ; mai ales, după ce și-a însușit și vocabularul și maniera potrivită pentru a-și revendica demnitatea, pentru a înfrunta pe „creatorul“ ei, pe acest fabricant de snobi, insensibil la freamătul uman, pe acest bătăran de salon, poleit cu educație de paradă.

Lecția usturătoare pe care Eliza o servește lui Higgins este însă numai o latură a corosivei satire cu care Shaw smulge masca onorabilității saloanelor burgheze, epatate de prezența „lady“-ei Eliza. Prin măsurătorul Doolittle, tatăl Elizei — omul simplu de pe stradă — Shaw rostește o

altă categorie de adevăruri demascatoare dinmătre la adresa societății „înalte“ și puritane.

Evident, nici Eliza și nici Doolittle nu sînt eroii cei mai înaintați ai operei lui Shaw. Postfața piesei (piesa ca atare se încheie cu o soluție sugerată doar), care conduce mai departe, la modul narativ, destinele eroilor, pare că dizolvă sarcasmul ironiei din piesă. Căci Eliza îl părăsește pe spiritualul și cinicul Higgins din cauza caracterului — și temperamentului său — lipsit de omenie și de urbanitate, pentru a-și construi o viață de tihnă conformist-burgheză, alături de un năflfet al saloanelor — Freddy; la rîndul său, sagacele Doolittle acceptă să-și vîndă condiția lui de „om din popor“, ținînd totuși, în această calitate, discursuri cu „fond etic“, menite să facă apologia moralei pe care o detestă în fond.

Bernard Shaw nu-i iartă, dar îi obligă să realizeze adevărul că există o evidentă prăpastie între lumea așa-zis bună, parazită și incapabilă de un efort cinstit, și lumea celor de jos. Și tocmai în faptul că acești oameni simpli, fără a-și anula fondul moral și uman, sînt nevoiți să se supună conveniențelor unei societăți decrepite, în care altfel ar sucumba, rezidă subtilitatea atitudinii pamfletare a nonconformistului Shaw. În această societate țintește satira shawiană, și în această satiră stă eficiența comediei sale. Desigur că, escamotînd acest subtext satiric și speculînd doar contingențele cu legenda, *Pygmalion* poate apărea ca o comedioară sentimentală burgheză, adică exact reversul intenției autorului ei.

Pe scena Teatrului Armatei, transpunerea scenică a acestei dificile comedii satirice a oferit tinerei regizoare Sanda Manu un nou prilej — după spectacolul cu *Ultima etapă* — de afirmare a posibilităților sale artistice. Regizoarea s-a străduit să sublinieze conținutul acid al piesei, să deslușească fondul de idei, sensurile moralizatoare ale fabulei lui Shaw, și, în acest sens, trebuie subliniată ponderea cu care a scos artistic în evidență aceste sensuri. Chiar dacă a realizat mai puțin atmosfera specifică societății „înalte“ britanice și spiritul pieselor lui Shaw (acest lucru l-au dovedit, de pildă, stîngăcia și hazul forțat al desfășurării actului III), preocuparea statornică a regizoarei fiind justetea liniei de evoluție a personajelor, spectacolul a fost, în ansamblul său, lucrat cu acuratețe și cu simțul umorului. Am remarcat în această privință abilitatea cu care Sanda Manu s-a descurcat în ițele rafinate ale succulentului dialog al lui

Shaw, punctînd replicile cu precizie și cu adresă și permițînd totuși acțiunii să se desfășoare alert și să dea spectacolului o notă de firească prosepțimă artistică. Ceea ce, în comedie, este foarte mult.

Un deosebit merit l-a avut și colectivul actoricesc, inspirat înmănușiat de regizoare. Format, în majoritatea lui, din tineri, spectacolul nu a fost pentru ei numai o încercare experimentală, o verificare a virtuților lor interpretative, ci și o confirmare a acestora (iar pentru unii, chiar o evadare din anonim). Așa, de pildă, actorul George Constantin, interpretîndu-l pe Henry Higgins, a constituit — să recunoaștem — o revelație a spectacolului. Higgins s-a bucurat în interpretarea lui G. Constantin de aportul a două calități dominante: intuirea scenică și firescul, care — în ciuda caracterului liniar al rolului — au reliefat și au dat viață unui personaj dificil, cu o partitură verbală întinsă. Actorul a știut să fie simpatic, ironic, dar și prost-crescut și arrogant; a știut să-și echilibreze prezența scenică nu numai prin dialog, ci și prin participare mută dar expresivă. A creat un Higgins inteligent, spiritual, fără să uite a-i evidenția răceala și uscăciunea sufletească. Și a mai știut să frazeze și să nuanțeze replicile sale în chip pretențios (cum cere textul) și cu un umor de bună calitate (cum se cuvine). Un singur exemplu: actul V, unde furia lui Higgins, împotriva „nerecunoșcătoarei“ Eliza care-l părăsește, atinge culmea. Higgins (George Constantin) își gradează „criza“ cu precizie — întii ironie, apoi tactica bunăvoinței, apoi, în cele din urmă, insolența bădăranului neputincios, pus la punct. Din păcate, strădania actorului nu a fost în permanență fructuoasă, din pricina partenerei sale, Liliana Tomescu, care interpretînd-o pe Eliza mai întotdeauna la suprafață (în special actele I și V), nu l-a secondat cu luciditate. Liliana Tomescu n-a păstrat în permanență — în orice caz, nu ne-a făcut să simțim permanent — linia umană a personajului. Între florăreasa Eliza și Eliza-lady (din final) nu se remarcă o cursivitate logică a transformării, ci două ipostaze net deosebite; pentru a le sublinia, actrița a făcut uz de mijloace facile, abuz de gesturi mecanice și exclamații sălbătice, stridente. Firește, o parte din vină îi revine și regiei, care s-a lăsat convinsă de farmecul scenic și umorul de necontestat al actriței, fără a-și da seama că, de astă dată, darurile actriței pot depăși, dacă se desfășoară nestrunit — ori nedozate —, simțul măsurii. Și, încă un reproș regizoarei: nu considerăm linia imprimată în

final Elizei, drept cea mai indicată; Eliza nu regretă la modul melancolic pe Higgins, ci îl înfruntă și-l domină, expresia îndurerării ei raportându-se la propria ei devenire („ascensiune“ pe planul social, decădere pe planul uman) și nu la raporturile ei cu Higgins.

Tot insuficient lucrat ne-a apărut și Doolittle, căruia Sandu Sticlaru i-a reținut și colorat (prea „cetățean turmentat“, însă!) simplitatea, nu însă și agerimea spiritului, aceasta de multe ori cedind locul unui umor voit gros, voit de efect.

În schimb, Lili Popovici (d-na Pearce) a sintetizat în mască și gesturi, o excelentă compoziție, ilustrând severul și specificul apostol al principiilor puritane engleze, dublat de manierele convenționale. Din restul interpreților ne-au impresionat plăcut suculentele apariții ale Sandei Băncilă (Clara) și Dorin Moga (Freddy), dar n-am subscris deloc la interpretarea dată de Petru Popa, colonelului Pickering, per-

sonaj pe care actorul l-a văduvit tocmai de căldura și omenia pe care chiar și postfața piesei o subliniază. Omul acesta o ajută și înțelege pe Eliza cel mai mult; el este față de ea dezinteresat, pornit s-o formeze. Închizându-l în carapacea unor atitudini uscate, țepene, interpretul a dovedit, deopotrivă cu regia, o înțelegere greșită a așa-zisei politeti reci, britanice.

Corect, pe linia indicațiilor textului, decorul tinărului scenograf Ipser n-a „jucat“ totuși. A fost lipsit de forță sugestivă, greoi, inexpressiv.

Cu toate rezervele semnalate, spectacolul *Pygmalion* de pe scena Teatrului Armatei rămâne un spectacol meritoriu, care dovedește că promovarea tinerilor pe scenă nu este o îndrăzneală „riscantă“. E un spectacol care ne îndrăgim să salutăm, ca vrednică de continuat, inițiativa în acest sens a Teatrului Armatei.

Emil Riman

DIFICULTĂȚILE DRAMATIZĂRII RESIMȚITE ÎN SPECTACOL

Teatrul Evreiesc de Stat din București: *Sender Blank*—dramatizare de Iacob Rotbaum

Premiera: 2 octombrie 1959. Regia: Mauriciu Seckler. Decoruri și costume: Adina Reich și Dan Nemțeanu. Distribuția: Mano Rippel (*Sender Blank*); Lili Elinovschi (Miriam, a doua soție); Willy Rieber (Marcus, fiul lui de la a doua soție); Willy Becker (Haim, fiul de la prima soție); Sedū Glück (Sonia, soția lui Haim); Sonia Gurman (Reveka Zeml, fiica lui Sender de la prima soție); Samuel Fischler (Osip Zeml, soțul Revekăi); Sevilla Pastor (Mătușa Dobriș, sora lui Sender); Benno Poppliker (Doctor Kluger); Abrașa Goldiner (Froiike); Ruth Schneckner (Zelde, servitoare); Liuba Maiden (Clara, o croitoreasă); Iulian Schwartz (Reb Ziamke Ghingold); Heni Lewis-Rieber (Lizocica, fiica lui); Isac Cassvan (Meier Zilberman, epitrop); Elias Bercovici (Zalman Perlmutter); Moise Bălan (Reb Kalman, epitropul asociației de înmormîntări); Doly Schreiber (Reful); Tony Segall (Soția epitropului).

Intr-un articol despre teatrul lui Șulem Aleichem, semnalam — tot aici — însușirile dramaturgice ale prozei marelui povestitor evreu. Ar părea, deci, că nu e nimic mai ușor decît să dramatizezi această proză. Lucrurile nu stau însă așa, căci ai de constrîns în limitele timpului scenic și ale legilor celor trei pereți, un întreg univers, în special unul psihologic. Dacă, în asemenea condiții, reușita unei dramatizări din Șulem Aleichem este un merit al celui care a realizat-o, meritul de bază rămîne, desigur, al materialului dramatizat. Totuși — și nu e un paradox — nu e în primul rînd meritul calităților dramaturgice ale acestui material, ci al celor umane — al acelei vaste orgi de viață care este buna proză șulem-aleichemeană.

Romanul *Sender Blank și șleahta lui* (acesta e titlul complet) nu are însă maturitatea artistică și pecetea bine cristali-

zată a artei marelui prozator: opera ține de începuturile scriitorului, romanul poartă data 1887, iar Șulem Aleichem, la această dată, era în vîrstă de 28 de ani; el avea să dea, abia în următorii treizeci de ani, cele mai de seamă lucrări ale sale.

O altă cauză a caracterului încă nu desăvîrșit al romanului poate consta în faptul că, paralel cu tendința demascării parvenitismului și a putregaiului moral din lumea burgheză evreiască, Șulem Aleichem, propunîndu-și să satirizeze și literatură siropoasă-melodramatică și confecționat-senzațională a diversilor „scriitori“ la modă (ca Șumer, de pildă), s-a trezit că, scriînd *Sender Blank* „la mîiere de...“ și-a construit — se poate zice — el însuși romanul. *Sender Blank și șleahta lui* nu freamătă de acea bogăție de caractere care trăiesc, gîndesc, simt și acționează adînc și multilateral, *nemijlocit*.