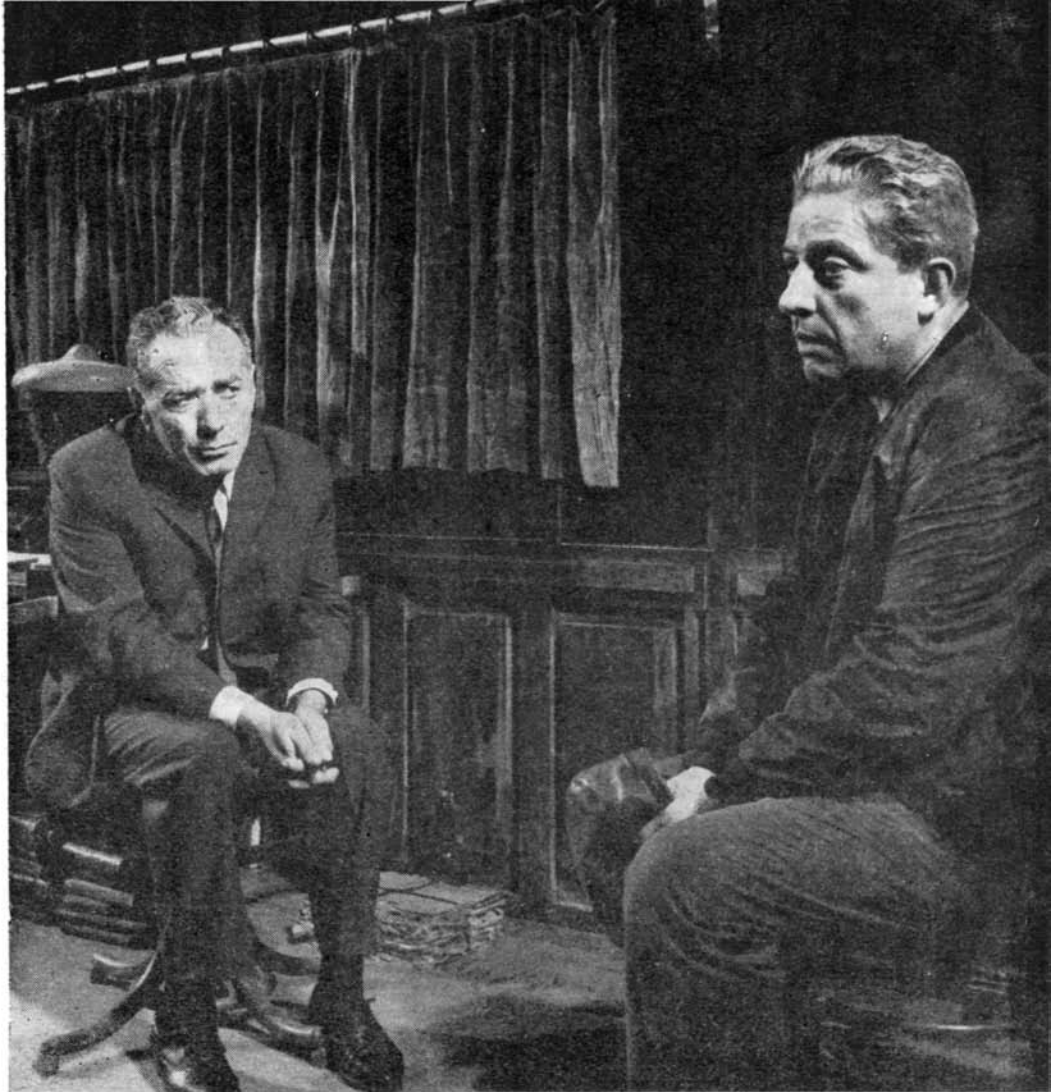


# critériul distribuției

— „VEDERE DE PE POD“ de Arthur Miller  
la Teatrul Național „I. L. Caragiale“\*

Arthur Miller aparține acelei familii de scriitori pe care îi urmărește toată viața o idee: realitatea, cu sistemul său de fapte și relații, le apare filtrată prin lumina unei unice lentile măritoare; preocuparea revine, în fiecare dintre scrieri, analizată mereu din alt unghi, disecată și recompusă, desigur, în funcție de rigorile subiectului, dar aparținând nu mai puțin aceluiași fir conducător. Când ideea aceasta marchează epoca și societatea, exprimând o obsesie pînă atunci neformulată, creatorul care i-a dat trup și viață din propria lui substanță vie este un mare artist. Cehov, de pildă — pentru că numele său a fost de multe ori așezat la izvorul pieselor lui Miller — era obsedat de piedicile pe care le vedea în calea împlinirii personalității; trăind într-o societate rău întocmită, în care viețile și talentele se iroseau în monedă curentă, suferind adînc, în ființa lui intimă, pentru fiecare dintre măruntele tragedii la care asista, el a compus, pagină cu pagină, ca pe un imens mozaic, din toate nuanțele cenușiului, monografia rătării. Miller, desigur, trăiește în alt timp și în altă lume; înrudirea lui cu Cehov nu trebuie căutată nici în sursele de inspirație, nici în mijloace. Mai degrabă e o înrudire de spirit: aceeași capacitate de a resimți, în fiecare fibră, răul înconjurător, aceeași nevoie de a-l exprima iar și iar, definindu-l mereu mai precis, ca pe o durere surdă și sîcîitoare, ce trebuie localizată pentru a-ți putea regăsi liniștea. În jurul lui, oamenii nu mai stau să privească viața scurgîndu-li-se printre degete; dimpotrivă, ei s-au integrat unui ritm trepidant, au învățat să se apere și să atace. Aparent, nu mai sînt neajutorați; cei mai mulți s-au adaptat, și-au construit, ca pe o fortăreață, o

\* Regia: Sică Alexandrescu. Decoruri și costume: I. Oroveanu. Distribuția: Gh. Cristescu (Louls); Costache Diamandi (Mike); Chiril Economu (Alfieri); Marcel Anghelescu (Eddie); Irina Gărdescu (Catherine); Tanți Cocea (Beatrice); Eml Liptac (Marco); Alexandru Hasnaș (Tony); Florin Piersic (Rodolpho); Marin Negrea (Intitul polițist); Igor Bardu (Al dollea polițist).



Chiril Economu (Alfieri) și Marcel Anghelescu (Eddie)

existență în cerc închis; dincolo de bunurile materiale uneori abundente, aceasta seamănă însă ciudat de puternic cu o existență *în afara* lumii civilizate. Ea se conduce după precepte egoiste, e guvernată de o sferă mai largă sau mai îngustă de interese proprii și se reduce la satisfacerea acestora, uneori prin orice mijloace. Antrenat într-o cursă cu obiective precise, insului nu-i mai pasă de altceva decât de atingerea țelului său; el dă și ia, cumpără și vinde, nu se sinchisește de soarta celorlalți decât în măsura în care aceștia-i pot servi drept punct de reper în *acest* sistem de coordonate. Legile crâncene ale modului de viață capitalist (căci acesta e numele prozaic al blestemului ce transformă oamenii în fiare și lumea în junglă) se oglindesc în fiecare individ, acțiunea lor dezumanizantă e o eroziune — eroziunea legăturilor dintre oameni. Miller nu scrie despre foame și exploatare; marea temă a operei lui e mai în adânc. Ea este studiul insului întorcând spatele colectivității, rupându-se de ea și izolându-se într-o carapace-

închisoare. În *Toți erau fiii mei*, situația era limpede și evidentă, fiind adusă în dramă din planul realității imediate; actul de desolidarizare era un simplu act de vânzare. Consecințele funeste — moartea unor aviatori — măsurau însă direct dimensiunile trădării. În *Moartea unui comis-voiajor*, relația dintre erou și lume e mai complexă; Willy Loman este în același timp victimă și vinovat, căci e prins în angrenajul implacabil pe care-l divinizează și-l servește nu numai pînă în ultima clipă a vieții sale, dar și dincolo de ea, moartea însăși fiindu-i conformă minciunii pentru care a trăit. Comisul-voiajor nu pierе numai pentru că ultimul pic de energie i-a fost stors, ci și pentru că a refuzat să privească adevărul în față, falsificînd mereu tot ce i se întîmpla, pretîndu-se astfel unui conformism social de esență individualistă. Chiar și sacrificiul său final e jalnic, lipsit de noblețe, un ultim act de lașitate într-un șir de greșeli și de compromisuri. Victimele din Salem se trădează una pe alta de frică, uneori pentru că asta satisface interese mai complicate — materiale, de grup, etc. Piesa — model de tragedie modernă de o frumusețe și un echilibru perfecte — disecă trădarea și delatiunea ca fenomen social, cu etica și dogmele sale proprii. Ea face procesul total, de la celulă la organism, al descumpunerii normelor morale umane, al transformării acestora în contrariul lor. Este, de fapt — istoria a arătat-o! —, ceea ce se petrece la instaurarea oricărui regim de teroare, care se servește de puterea de a goli noțiunile de conținut, pentru a le crea o accepțiune arbitrară, dar utilă.

În piesele mai recente — *După cădere*, *Incident la Vichy* — dilema se mută, din ce în ce mai accentuat, din tramă, pe planul conștiinței eroului, căruia i se oferă dreptul și obligația de a o soluționa în deplină libertate, în forul dezbaterii sale interioare — opțiunea fiind încercată, în aceste condiții, de o răspundere mult mai grea. Acum, eroul își analizează, cu o sinceritate necruțătoare, pînă la autosfîșiere, relația cu umanitatea. Ce înseamnă responsabilitate și ce înseamnă vinovăție? Sîntem ținuți să răspundem pentru actele celorlalți? Ne putem desprinde de responsabilitatea colectivă, ne putem considera, în viață, simpli *martori*? Împrejurările mărunte, intime, și altele grave, determinante, se relaționează liber, după fluctuațiile memoriei, în *După cădere*, într-o atît de severă confesiune, încît scapă de sub rigorile comune ale pudoarei și dobîndește o stranie puritate. O replică a Louisei — „eu sînt un om *separat*” — izbește, în unde concentrice din ce în ce mai largi, conștiința lui Quentin; el simte că de aci pornește acoperirea tuturor indiferențelor, lașităților, dezertărilor; a te considera *separat* de celălalt, de ceilalți, sau a te simți *legat, implicat* — iată o dilemă astăzi crucială pentru atitudinea omului în fața evenimentelor. Ea se cristalizează și mai ferm, în *Incident la Vichy*, ieșind din sfera îngust-personală și trecînd în planul larg al vieții sociale, și ajunge la singurul răspuns de autentică noblețe umană: în fața faptelor, omul trebuie să știe să aleagă, trebuie să-și asume răspunderea și să acționeze; singură acțiunea conștientă constituie justificarea locului său pe lume.

În acest univers problematic atît de grav, *Uedere de pe pod* nu stă, desigur, pe locul capodoperei. Dar nici nu este, așa cum o prezintă unii comentatori, o simplă „dramă a patimii”, înfățișînd o pasiune neîngăduită, cu felia de viață aderentă. Avem de-a face, dimpotrivă, cu o puternică dramă umană — drama degringoladei morale a unui bărbat solid împlîntat în realitate, sprijinit pe un sistem etic simplu dar ferm, în care solidaritatea socială ocupă locul criteriului fundamental; acest om se prăbușește pentru că, răscolit de o iubire de a cărei forță devastatoare nici nu era conștient, săvîrșește un fapt josnic. Denunțul împotriva emigranților este singura pată pe existența lui Eddie Carbone; el are în spate ani întregi de muncă cinstită, înconjurat de respectul și prietenia cartierului, are în docuri o poziție morală cucerită prin merite reale. Toate acestea se destramă însă ca fumul în fața unui singur gest de desolidarizare; telefonînd poliției, Eddie întoarce spatele clasei căreia îi aparține și trece, fără putînd de îndreptare, între negați, între delatori. Consecințele sînt incalculabile; de fapt, el s-a exclus din viață, și o înțelege perfect. De aceea, trezirea e atît de amară: în fața adevărului, chiar și obsesia adolescenței care i-a acoperit orizontul se șterge. Rămas singur, preferă să se sinucidă decît să trăiască ca un vierme, înconjurat de dezgustul public.

Impulsul care declanșează drama este sentimentul lui Eddie pentru nepoata lui, Catherine; e un sentiment covîrșitor, care și-a ieșit din matcă, dar e un sentiment

autentic, complex și uman, și nu o pornire din zona patologicului. Eddie e un bărbat în puterea vârstei, munca aspră i-a stimulat vigoarea virilă; fata care-i crește în casă e de o feminitate dulce și surizătoare, e plină de încredere și căldură, dispusă la cochetării inocente, de pisicuță. Permanentă comparație cu trudită, mihnita Beatrice nu e în favoarea acesteia din urmă. Catherine e o bucurie pentru ochii lui Eddie, o supapă pentru elanurile lui de generozitate. Până la amenințarea de a o pierde, care-l obligă să-și clarifice dorințele, trăiește în preajma ei tandru și relativ senin, fericit s-o poată ocroti și certa și aminând mereu sîcîtoarele explicații cu nevasta, pentru că-i pricinuesc un tulbure sentiment de vinovăție, a cărui pricină nu stăruie să și-o lămurească. Lui Eddie îi vine foarte, foarte greu să recunoască. Ceea ce ticluiește pe seama lui Rodolpho e numai pe jumătate infamie, căci caută mereu, cu un rest de bună-credință, explicații verosimile pentru antipatia geloasă ce i-o poartă acestuia. Dacă ar exista o singură posibilitate cinstită de a-l înlătura, ar folosi-o bucuros; abia în ultima clipă, disperat, ia hotărîrea pe care o știe mîrșavă; și, din această clipă, el e pierdut, definitiv înfrînt.

Interesul major al piesei stă, în primul rînd, în zona umană pe care o explozează, în faptul că mediul colorat, ușor pitoresc, rămîne solid ancorat în normal, în obișnuit, ocolind tentația anomaliilor gratuite. Reprezentarea ei la noi este, dincolo de valoarea ne mijlocită, și un gest de consecvență față de creația unuia dintre cei mai importanți dramaturgi contemporani, un preludiu și o bună legătură către ultimele sale scrieri, anunțate, tot pentru această stagiune, de Teatrul Mic și de Teatrul de Comedie.

Spectacolul Teatrului Național (regia — Sică Alexandrescu) este compus cu multă grijă pentru echilibrul întregului și pentru amănunt. El se desfășoară după aceeași riguroasă logică a valorificării maxime a potențelor actricești, care călăuzește în general reprezentațiile primei noastre scene, prilejuind momente de intensitate emoțională frumos grupate într-o curgere armonioasă. El propune însă un anumit unghi de vedere asupra piesei: drama este aici strict înscrisă cadrului intim, punțile ei cu exteriorul sînt rupte. Spectacolul face o descriere minuțioasă a aspectelor suferinței *sentimentale* a lui Eddie, cu tulburările pe care aceasta le aduce în familie: irascibilitatea Beatricei, agitația lui Rodolpho, amărăciunea rezervată a lui Marco. Dar — fiind exclusiv sentimentală — însăși suferința aceasta e înmuiată, îndulcită, lipsită de vigoare. O figurație concepută ca un cor mut, devenită importantă prin însuși faptul aducerii ei în scenă, asistă, rece și absentă însă, la cele două momente în care conflictul explodează, ieșind dintre pereții casei. Erau exact momentele în care drama s-ar fi putut integra într-o lume, ar fi putut reflecta pulsul acesteia (de altfel, acesta este motivul pentru care Miller aprecia în mod deosebit montarea lui Peter Brook, în care drama se întretese cu viața celulei sociale în care se petrece, drept cea mai revelatoare și mai bogată în sensuri dintre cele pe care le-a cunoscut piesa). Ceea ce nu se întîmplă: între protagoniștii din locuința-cochilie și lumea dinafară, raporturile sînt cele dintre tablou și ramă. Un dispozitiv aduce la rampă pe avocatul-comentator, pentru timpul strict al interludiilor sale, marcînd astfel situația sa exterioară întîmplărilor; modul cum el își rostește comentariile subliniază anticipat destinul tragic al personajului central, estompînd caracterul erorii sale. O atmosferă de fatalitate plutește în scenă, prefigurînd desfășurarea evenimentelor. Se creează astfel o incontestabilă tensiune dramatică, dar ea se referă exclusiv la sfărîmarea celei familiale, la dezolarea casei în care au pătruns moartea, dușmănia, poliția. Evoluția cazului de conștiință rămîne în mare parte în afara spectacolului; aceasta limitează unghiul de trimiteri, „închide” piesa. Pe de altă parte, lipsită fiind de ceea ce formează substanța problematică a întregii opere a lui Miller și fiind în acest fel scoasă din context, scrierea apare spectatorului — nevoit s-o recepteze astfel — tocmai drept ceea ce nu e: o dramă a patimii oarbe. Dar astfel de scrieri există nenumărate în literatura de teatru, și scena noastră nu le oferă găzduire, pentru simplul motiv că și-au epuizat potențialul de interes pentru spectacolul modern; așa că a reduce la acest numitor o piesă care vizează mai adînc și mai departe e un punct de vedere destul de sărac pentru un teatru angajat, deprins să sondeze în profunzimea straturilor de întredeterminări pe care se clădește complicata existență socială a lumii contemporane.

Spectacolul reunește un grup de actori excelenți, de o mare popularitate, în frunte cu artistul poporului Marcel Anghelescu. El compune rolul cu binecunoscuta-i putere



Tanți Cocea (Beatrice), Marcel Anghelescu (Eddie), Irina Gărdescu (Catherine).  
In planul II : Emil Liptac (Marco) și Florin Piersic (Rodolpho)

de dăruire, cu credință, cu infinite resurse pentru gama nuanțelor psihologice, creînd un personaj cu un adevăr de viață particular, de o tristețe răscolitoare, căruia nu i s-ar putea reproșa decît că se dezvăluie prea devreme. Dar... „una este *Vedere de pe pod* cu Raff Valone în rolul lui Eddie, alta este dacă în acest rol apare Marcel Anghelescu” — cum se spunea într-una din cronicile spectacolului apărute în presă. Nu se poate să nu subscrii la adevărul acestei observații (chiar dacă, personal, admir întotdeauna discreția învăluitoare a marelui nostru actor); trebuie însă adăugat că nu orice schimbare de accente e posibilă și de dorit. Pentru că prezența sa în spectacol, mai ales în raportul cu

Florin Piersic (Rodolpho), înclină balanța relațiilor piesei într-o altă direcție decât au fost ele concepute. Astfel, cu sau fără voia actorului, în relația cu Catherine apare o nuanță paternă, care contrastează nepotrivit cu atracția pentru fată; ascendentul și autoritatea față de Rodolpho sînt sensibil compromise prin inferioritate fizică față de un personaj ținut să fie fragil, adolescentin, ușor efeminat; este de asemenea evident că personalitatea explozivă, bărbătească, a lui Florin Piersic nu încapă în acest tipar prea strîmt, că actorul se chinuie să-și reducă amploarea mișcărilor pînă la poziții nefirești și-și siluește glasul pînă la tonuri neplăcute; ceea ce lezează grav farmecul obligatoriu al personajului, în ciuda farmecului real al actorului.

Evident, orice reproș ar fi aici nedrept. Dar, de data aceasta, asemenea inadvertențe de distribuție — înfilnite și în alte montări — pot fi discutate cu toată sinceritatea, întrucît calitatea actorilor vizați este înafara discuției. Nu e vorba, aici, de capacitatea de a expune cu virtuozitate interpretativă o anumită partitură, sau chiar de a compune cu mîgală universul unui caracter; teatrul realist a introdus în ultimul timp o nouă exigență: aceea a credibilității. Nu o credibilitate exterioară, de gest și comportare, un chip conturat după indicațiile unui barem, apartenența la un „tip” — sumă a unor însușiri ducînd la realism plat, i se cere actorului; ci un complex adevăr psihologic, o anumită densitate specifică, prin care prezența sa să statornicească un anume echilibru, să realizeze acel raport de forțe just și să se integreze într-o relație necesară. Căci actorul nu este în spectacol o unitate izolată, ci semnifică în funcție de partener, de împrejurare. Poate că este aici și influența filmului, care a impus adevărul personajului și al relației ca pe un criteriu de prim rang; cert este însă că, dacă înainte un maestru al declamației era urmărit de public pentru darul său luat ca atare, astăzi n-ar mai fi acceptat, de pildă, un Romeo bătrînor și chel, chiar dacă întrepritul ar fi un mare actor; pentru că atunci inconștiența juvenilă a eroului nu s-ar mai îndreptăți, transformîndu-se, prin intermediul imaginii scenice, într-un cabotinism dezgustător, astfel alterîndu-se însăși substanța eroului. Și dacă exigența aceasta funcționează în fața partiturilor clasice, ea devine cu atît mai imperioasă în ceea ce privește repertoriul modern: denaturarea datelor de bază ale unui erou schimbă aici raporturile piesei, modifică conflictul.

Teatrul Național dispune de o trupă foarte bogată și variată, care poate acoperi aproape orice necesități; totuși, chiar în aceste condiții, o distribuție cum este cea pentru *Vedere de pe pod* nu e ușor de alcătuit: există o experiență a rolurilor cu o anumită biografie pe care puțini actori o posedă. Poate că, într-un caz izolat, o asemenea eroare nu înseamnă nimic; dacă o discutăm este pentru că acest criteriu al distribuției optime pare să fi trecut în ultimul timp în subsidiar: căci ce altceva indică salturile pe care titlurile le fac, în această toamnă, din repertoriul unui teatru într-al altuia, în funcție doar de interesul pe care-l trezesc directorilor de scenă, ce și le dispută cu mai multă sau mai puțină eleganță? Unii oameni de teatru consideră criteriul drept depășit; practica spectacolului dovedește însă contrariul, și destule idei regizorale subtile se denaturează pe drum, pentru că s-a uitat că ele se materializează în actor — și nu în orice actor verificat ca bun, ci uneori numai într-unul anume.

Cel mai aproape de personaj rămîne, în acest cadru, Tanți Cocea, care joacă sobru, concentrat, cu accente patetice de o foarte bună calitate, poate cu o prea acuzată distincție față de condiția modestă a Beatricei. La foarte tînăra Irina Gărdescu sînt deopotrivă evidente autentica înzestrare și totala lipsă de profesionalism: ea compune greșit și stîngaci acele momente ce i-ar fi mai la îndemînă prin date, pentru a surprinde prin emoția spontană, încercată de dramatism, din scenele grave ale maturizării, în care amintește promițătorul ei debut cinematografic.

Jocul lui Chiril Economu, limpede și plin de siguranță, nu se eliberează de o anumită uscăciune. Rezolvarea personajului este, e drept, foarte dificilă: e rolul cel mai sărac în dramatism și cel mai bogat în semnificații caracteristice universului scriitorului — rolul celui care „rămîne martor”. El vizează toate acoperirile legale, toate justificările morale; în spectacol însă, toate acestea nu izbutesc să se integreze, avocatul figurînd uneori ca o prezență superflua.

*Ileana Popovici*