

argumentele unei opțiuni

• „UN TRAMVAI NUMIT DORINȚĂ” de Tennessee Williams la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”*

În fond — oricît ne-am feri s-o recunoaștem și oricît ne-am strădui să nu se întîmple așa — ca spectator („avizat” sau nu!) duci cu tine la teatru un bagaj de idei preconcepute, întrebări și îndoieli pe care nu le poți lăsa în foaier și cărora abia reprezentanța le răspunde hotărîtor. În așteptarea celei dintîi ridicări de cortină la *Un tramvai numit dorință* — prima versiune scenică în limba română a piesei lui Tennessee Williams—, obstinat, o îndoială prindea contur: oare alături de *Cum vă place*, *Sfînta Ioana*, *Copiii soarelui*, *Opera de trei parale* sau *Clipe de viață*, *Tramvaiul numit dorință* — operă tennesseiană de început, în care încercătura psihanalitică ținează virtuțile de analiză socială — își va găsi locul firesc și original, pe măsura acestor realizări, justificîndu-se integral în fața spectatorului și în evoluția teatrului ce-l prezintă? Oare după remarcabilul *Clipe de viață*, energia creatoare a unui regizor deplin stăpîn pe arta sa nu se consumă gratuit (mergînd „la sigur” și undeva în virtutea unei rutine, fie ea și de înaltă calitate) în înscenarea unei piese (evident depășită și de scrisul autorului ei și, mai ales, de întreaga dezvoltare a literaturii dramatice americane postbelice), care nu aduce nici adevăruri infinite noi despre realitatea investigată, și nici nu obligă la o formulă de spectacol net diferită de cele deja explorate?

* * *

„Cred că Tennessee Williams e în unele piese un mare scriitor (...) și nu pot să despart această calificare de mare scriitor de capacitatea artistului de a surprinde adînc fenomenul social care-l înconjoară” (s.n.) — notează Liviu Ciulei. În acest spirit abordează el piesa dramaturgului american, căutînd să deslusească și să pună în evidență, de pe pozițiile unui ideal etic și estetic altul decît al lui Tennessee, permanențele unei lumi „dominate de mentalitatea primară a junglei”, permanente sesizabile în subtextul zbaterii nepuțincioase și iremediabil tragice, în comportarea cotidiană și în patimile ce-i macină pe eroi. În „*tramvaiul numit dorință*”, cu care călătoresc eroii lui Tennessee și Ciulei, oamenii se împing, se strivesc, se amuză, își simt corpurile încinse și excitate, se înghesuie către o ieșire la care nu reușesc să ajungă nicicînd, ei parcurg astfel spațiul moral al Americii moderne, spațiul unei civilizații contradictorii care ascunde dincolo de bunăstarea aparentă abisul cruzimii, inumanului și nevrozei. Victime și părtași ai acestei zbateri generale, eroii, păstrînd evident datele temperamentale și de caracter individuale, sînt uniți prin același nefericit, egalizator și tragic (în raport cu menirea ideală a ființei umane) destin, poartă apăsarea și răspunderea vegetării, autodistrugerii și distrugerii reciproce pe care o practică. Nici unul dintre ei nu poate fi propus simpatiei globale a spectatorului, pentru că adevărul contradictoriu al comportărilor lor definește fizionomii morale purtînd — sub un aspect sau altul — semnele cancerului social și biologic care-i macină. Ciulei nu îngroașă însă viciile personajelor către vulgar și ieftin (el nu face din Blanche o erotomană

* Regia: Liviu Ciulei. Scenografia: Ovidiu Bubulac. Distribuția: Clody Bertola (Blanche Du Bois); Victor Rebenigiu (Stanley Kowalski); Lucia Mara (Stella Kowalski); Petre Gheorghiu (Harold Mitchell); Ica Matache Costescu (Eunice Hubbell); Corneliu Coman (Steve Hubbell); Mircea Gogan (Pablo Gonzales); Ioana Cocea (O femeie neagră); Sorin Gabor (Doctorul); Matilda Bărbulescu (Sora); Ion Caramitru (Un tînăr vînzător de ziare); Ina Otilia Ghiulea (O femeie mexicană).

alcoolică și mitomană, sau din grupul lui Stanley reprezentanții primitivi ai lumpenproletariatului); nici nu idealizează schematic vreuna din părțile în conflict (există o soluție care o poate propune pe Blanche ca purtătoarea idealurilor nobile, victimă a brutalității crude pe care ar reprezenta-o Kowalski, sau o alta care, glorificând sănătatea fiziologică și morală, „simplitatea” grupului Kowalski, să justifice eliminarea tipului social, devitalizat, mîncinos și anacronic, pe care-l reprezintă Blanche). Micile și marile causalități sociale determinante în definirea caracterului și gesturilor fiecărui personaj sînt limpede exprimate în spectacolul lui Ciulei, în spiritul minuțioasei analize sociologice pe care o făcea, în însemnările sale la piesa lui Tennessee Williams, primul ei regizor Elia Kazan. În spectacolul său, Ciulei merge mai departe, exprimînd un punct de vedere propriu, altul decît cel al autorului, care de pe pozițiile „obiectivității” sale își condamnă și apără concomitent eroii „în raport cu greșelile și justificările fiecăruia”. Perspectiva superioară pe care o sugerează Ciulei cuprinde în ea forța unui adevăr generalizator care condamnă global și neiertător alienarea omului în condiții sociale precis caracterizate, închizînd posibilitățile oricărei perspective acestei lumi sortite să piară în propriile-i, ireconciliabile-le-i contradicții.

Evident, personajele lui Tennessee ar fi altele dacă nu ar purta semnele particulare cu care le înzestrează autorul. Nevroza Blanchei și compensarea alcoolică la care ea recurge, erotismul de facturi diferite pe care dramaturgul îl notează la Stanley, Stella, Blanche sau la cei doi vecini, chiar semnele tipului schizotic, pe care îl ghicim la Stanley, nu sînt ocolite de Ciulei, ci așezate într-o textură explicativă, care le dă adevărata valoare realistă, secundară — totuși importantă — pentru definirea concretă a eroilor. Momentul cel mai dificil (și delicat) al acestor aspecte, tensiunea erotică permanentă dintre Stanley și Blanche, care de fapt transpune pe acest plan tensiunea de mentalități a celor doi, este voit escamotat de spectacol. Prin aceasta, violul și mai ales replica lui Stanley („această întîlnire ți-am dat-o din prima clipă”) apar cu totul nejustificate. Nici filmul lui Kazan — document valoros pentru istoria piesei lui Tennessee — și nici spectacolul din Tg. Mureș nu rezolvau acest aspect al relației Stanley-Blanche, căruia teoretic Kazan îi dădea o explicație perfect verosimilă („Nimic nu e mai erotic și mai ațîțător pentru Stanley decît «aerale» Blanchei... el nu o poate aduce la nivelul său, și atunci o nivelează cu sexul, o aduce jos, la nivelul lui, alături de el.”). Pentru felul interesant în care dezvoltă Ciulei relațiile Blanche-Stanley ar fi existat poate o soluție, aceea de a lăsa o îndoială asupra realității violului, sugerînd spectatorului că el se petrece doar în conștiința zguduită a eroinei. Spectatorul crede în prăbușirea finală a Blanchei, chiar și fără realitatea acestui viol, sesizează just, și altfel, perspectiva finală.

* * *

Spuneam că metoda realistă a lui Ciulei îmi apare în *Tramvaiul numit dorință* deplin elaborată, purificată. Poate părea paradoxal că aceasta se întîmplă tocmai acum, cu prilejul montării piesei lui Tennessee, care — toată lumea e de acord —, la modul absolut judecată, nu este cea culme a literaturii dramatice contemporane de care peisajul nostru teatral nu se putea lipsi. De fapt, *Tramvaiul* nu reprezintă în creația lui Ciulei o etapă aparte — îndrăznesc s-o cred —, ci un moment de sinteză, sfîrșit de etapă, răgaz de bilanț înaintea unei noi și dificile încercări, făcute de la nivelul unor poziții cucerite și acum bine stăpînite. Va fi *Danton* începutul unei noi etape? Ne place s-o credem.

Ceea ce se impune în spectacolul lui Ciulei nu este numai punctul de vedere nou asupra textului (exprimat în studiul de relații, în optica generală asupra personajelor sau în finalitatea de idei a reprezentăției), ci mai mult, senzația de organicitate pe care argumentul scenic concret o dă acestei optici. Regizorul dispune azi (mai mult decît în *Cum vă place* sau în *Azilul de noapte*, unde unele laturi ale concepției sale novatoare rămîneau descoperite) de capacitatea demonstrației scenice, de bagajul de argumente concrete, artistice, găsite și integrate spectacolului cu o logică milimetrică. Partitura acțiunilor fizice, construită cu mare expresivitate a detaliului și cu o fantezie irpetabilă, dezvoltarea ritmică a spectacolului, plasticia actorului și ambianței, toate sînt conduse de mîna regizorului, pas cu pas, către acel adevăr pe care vrea să-l exprime. Am putea spune că, din acest punct de vedere, arta lui Ciulei e un *realism al demonstrației sensibile*.

Dacă ne referim din nou la conținutul mesajului artistic, trebuie să consemnăm faptul că, în toate împrejurările piesei, Ciulei descifrează valorile de cunoaștere prin prisma analizei sociologice și în lumina intenției permanente de a exprima „adevărul-idee” și „adevărul-sentiment”, proprii omului de azi, orizontului său filozofic și politic. Un *realism al ideii de actualitate* (descifrată oriunde aceasta își găsește un simbur și considerată ca unica justificare a actului creator), un *realism al actului de cultură*, un



Clody Bertola (Blanche Du Bois)



Lucia Mara (Stella Kowalski) și Victor Rebengiuc (Stanley Kowalski)

realism al analizei lucide devenite acțiune teatrală, un realism al „psihologiei devenite comportare” — sint termenii definirii metodei sale teatrale.

Ar mai trebui vorbit aici poate despre *mobilitatea* viziunii lui Liviu Ciulei, capabilă să folosească de la spectacol la spectacol cele mai surprinzătoare formule (Ciulei este poate unul dintre regizorii noștri — mă refer la acei de prima mărime — care „trage” cel mai puțin textul la el, la o viziune-tip, deși partitura dramatică poate să apară în reprezentațiile sale total metamorfozată), sau despre amprenta *realismului cinematografic* (în detaliu de joc, laconism verbal, subtext neingroșat, eliminarea teatralismului exterior), pe care — nu fără motiv — o poartă arta sa.

* * *

Revenim în teatrul modern — poate printr-o „negare a negației” — din nou la un teatru al actorului. De data aceasta, nu actorul-vedetă, nu actorul-„monument”, ci actorul-personaj, creator al adevărului artistic teatral (sinteză superioară de sentiment, inteligență scenică, acțiune organică, plastică și verbală — într-un cuvânt, meșteșug actoricesc de înaltă profesionalitate), actorul purtător al „mesajului de autor”.

Blanche din spectacolul lui Ciulei, cea pe care o realizează pregnant Clody Bertola (poate rolul care îi valorifică, în fine, din plin, toate posibilitățile artistice), apare, în prima scenă, ușor intrigată, ușor uimită de noua ambianță unde își întâlnește sora, dar parcă resemnată la ideea că așa va trebui să arate acest ultim refugiu spre care s-a îndreptat. În chiar prima sa întâlnire cu Stella însă, epizarea nervoasă își spune cuvântul. Replica iritată cu care previne parcă suspiciunea (dar, de fapt, o stârnește), izbucnirea dureroasă — brusc apărută, și tot atât de repede reprimată — prin care reproșează Stellei (și în fond, întâmplării) împrejurările dramatice ale ultimilor ani încep să ne creioneze portretul Blanchei. Încă de aci, din această primă scenă, o simțim și pe Blanche „profesoara de limbă și literatură engleză”, fiica familiei Du Bois, sau, mai exact, falsul pe care le exprimă afectarea ușoară, voit rafinat-intelectuală, aristocratică, fantazarea permanent mistificatoare. Acestea sînt „aerale” Blanchei, care ascund minciuna Blanchei și prăbușirea ei lăuntrică. Aceasta e linia cea mai interesantă pe care se dezvoltă rolul. Masca pe care o poartă eroina, din dorința naivă și neputincioasă de a câștiga oamenii sau de a le impune adevăruri în care a crezut cîndva, dar care acum sînt doar o povară, își dezvăluie treptat semnificațiile. Ea devine pe parcurs principalul argument împotriva Blanchei; de aci încep să se rupă toate punțile dintre Blanche și Stanley, apoi dintre Blanche și Stella; de aci începe Blanche să-l cucerească și apoi să-l piardă pe Mitchell. Așa gândit, personajul e marcat de o contradicție internă care nu se poate rezolva decît tragic. Astfel, adevărurile frumoase pe care le debitează eroina, cu naivă exaltare și afectare, nu mai pot fi considerate decît ca rămășițe palide ale unor elanuri către adevăr și frumos, ultimul petic zdrențuit, cîndva alb, pe care îl mai flutură neeficient și poate penibil un naufragiat. Actrița nu obține această „mască” permanentă prin joc exterior sau prin distanțare, ci reușește să marcheze, permanent *trăit*, acel caracter organic (pentru personaj) al falsului, pe care îl presupune o asemenea concepție asupra rolului. Gest, atitudine, acțiune fizică (să ne reamintim doar de pregătirea intrării din tabloul 3, de cucerirea lui Mitchell, sau de discuția cu Stella despre primitivismul lui Stanley și idealurile nobile) marchează cu mare finețe a detaliului evoluția eroinei. În contradicție cu toate aceste momente de trăire a artificialului din personaj, jocul alb de profund reținută emoție din finalul actului I (schimbul de replici cu Mitchell, pe scară, în noapte), sau momentul de încercare a puterilor, de verificare a propriei capacități de a chema iubirea (scena cu tînărul încasator, interpretat excelent de Ion Caramitru, readus după un ocol prin grădina sforăitoare a marilor roluri la adevărul jocului realist), ne lasă să întrezărim, în ciuda aparentei lipse de subtext, profunzimi omenеști nebanuie. Trebuie de asemenea menționate discreția cu care actrița marchează obsesia sinuciderii fostului soț, setea de alcool și beția, nebunia finală. Discreția aceasta face mai sfîșietoare drama, mai convingătoare interpretarea. Rolul necesită desigur o analiză foarte amănunțită, pe care nu o putem face aici. Am vrea însă să menționăm și un moment pe care actrița îl ratează, neputînd acoperi marea mobilitate de sentiment pe care o pretinde o foarte scurtă întindere de text: scena scrisorilor din tabelul 2.

În rolul lui Stanley Kowalski, Victor Rebengiuc realizează o valoroasă compoziție de caracter. Foarte sigur, foarte stăpîn, sănătos și viril, dar și obtuz, grosolan și rău (fără nimic diabolic, ci de o cruzime, deși conștientă, cu accente copilărești totuși în incapacitatea ci destructivă), violent dar și tandru (o tandrete posesivă ostentativ arborată), așa se autoportretează Stanley-Rebengiuc. Justificările pe care i le dă textul, dar și condamnarea pentru „o vină de neiertat, cruzimea făcută cu sînge rece”, se amalgamează și ele într-o compoziție de factură tragică, ce te lasă să deduci măcinarea permanentă a personajului. Rebengiuc realizează treceri de mare finețe de la grosolănia și duritatea pozei curente, la gestul de nespusă căldură (împăcarea, momentul în care Stella simte apropierea nașterii), dar ratează una dintre cele mai dificile scene ale rolului: strigătul de animal lovit, prin care își recheamă soția (aci alunecă în penibil efect comic).

Calitatea interpretării actoricești a spectacolului semnat de Ciulei merge pînă la sugerarea senzației fizice aproape concrete: simți pe Stanley-Rebengiuc, murdar, slinos, provocînd repulsie celor două femei cu care mănîncă; îl simți pe Mitch (Petre Gheorghiu e un Mitch emoționant, fără cusur), permanent transpirînd, permanent chinuit de hainele „de gală” cu care e obligat să iasă la întîlnirile cu Blanche, simți febra care o mistuie pe Blanche, palpitul existenței Stellei.

Nu putem încheia aceste însemnări, fără a sublinia realizarea tinerei actrițe Lucia Mara — poate cea mai bună din întreaga ei carieră.

Ca și Rebengiuc, care își depășește tipajul obișnuit, îngroșînd poate uneori excesiv grosolănia personajului (Marlon Brando îl făcea, poate, prea calm, aproape șters și stupid), Lucia Mara, specializată în roluri de fete cumînți și naive sau de femei limitat casnice,

crează în rolul Stellei Du Bois-Kowalski un personaj cu totul străin genurilor de roluri jucate până acum. Este personajul cel mai apropiat de intențiile lui Tennessee, cel mai puțin „interpretat” de regizor și actor, dar excelent susținut pe toată întinderea sa. Sensualitatea simplă și nesofisticată, inteligența hormonală elementară, o oarecare predispoziție către lenea lăscivă, dependența totală de Stanley, omul care a revitalizat-o iubind-o, felul cum se conformă „eroic” vicisitudinilor vieții cotidiene și felul cum se supune ea dorinței sînt admirabil formulate de actriță. De mare forță expresivă mi se pare scena Stella-Blanche (tabloul 4). E limpede că aci cele două femei vorbesc limbi total diferite. Noaptea de dragoste petrecută cu Stanley e atît de prezentă în întreaga ființă a Stellei (și nu în detaliul naturalist), încît din tăceri, din cele cîteva, puține, fraze pe care le spune, motivarea și suportul material al superiorității față de Blanche, cît și baza ireconciliabilității pozițiilor lor, sînt evidente. De notat, de asemenea, momentul de panică crispat introspectivă dinaintea nașterii, disperarea reținută cu care e jucat tot ultimul tablou și, în special, finalul (aci regizorul își obligă în mod firesc eroina să se întoarcă la Stanley, drama căsniciei lor nefiind verosimil rezolvată prin plecarea Stellei, așa cum o sugerează Kazan).

Scene colective ca cele ale jocului de cărți sau cea din ultimul tablou trăiesc fără îndoială în spectacol, nu numai prin rezolvarea regizorală a detaliului și culorii de atmosferă, ci și prin susținerea actoricească de calitate a unor roluri de mai mică întindere. Interpretate de Mircea Gogan, Sorin Gabor, Ica Matache, Corneliu Coman, Ioana Cocca, Matilda Bărbulescu și Ina Otilia Ghiulea.

Spațiul tipografic nu ne îngăduie să ne oprim în detaliu asupra muzicii de spectacol — folosite aici, în mai mare măsură decît în alte spectacole ale lui Liviu Ciulei, cu gust sigur — selecționate de Mircea Teodor Ciortea. Rîndurile ce ne mai rămîn trebuie să le consacram contribuției scenografului Ovidiu Bubulac la reușita reprezentății.

Decorul lui Bubulac, dominat de mari panouri fotografice, înfățișează ca într-o ceață întunecată clădirile înalte ale unui New Orleans sordid, înghesuite pe verticala orașului, industrializat și proletar, detaliază colorat universul obiectelor familiei Kowalski. Din aceasta rezultă „expresivitatea vizuală aleasă și densă”, pe care Paul Bortnovski o considera ca proprie plasticii spectacolelor de la Teatrul „Bulandra”.

Pe cenușul general al ambianței, lumina cu care scenograful și regizorul pictează atmosfera „praful” primelor scene, „aburii” scenei de noapte și apoi calmul finalului de act, clar-obscurul scenelor dintre Blanche și tînarul încasor, scenele Blanche-Mitchell și finalul de act cu statueta luminată în contre-jour de la luminare), petele de culoare ale elementului de decor și costumului — și ele într-o gamă destul de temperată (excepție unele elemente din vestimentația lui Stanley) — au sarcini dinamice proprii. În materie de costum, nici o ostentație mondenă nu-și face loc, rafinamentul discret al lui Bubulac spunîndu-și și de astă dată cuvîntul. Personajele își rămîn în amintire legate de costum și de detaliul de costum ce face parte din însăși existența lor scenică (cazaca lucioasă violent colorată a lui Stanley, rochia albă, proaspătă a Stellei, maioul albastru, transpirat al lui Gonzales, și bretelele sale late, papionul lui Mitch, costumul înțepenit al doctorului, în fine, „toaletele Blanchei”, piese cu totul remarcabile în ceea ce privește arta costumului).

Regizorul a găsit în decor elemente funcționale de valoroasă expresivitate — scara metalică în spirală spre nivelul superior, platforma acestuia, dispoziția celor două încăperi ale familiei Kowalski și situarea perdelei despărțitoare, spațiul incomod prin care se face trecerea la baie, ce i-au sugerat și înlesnit definitivarea unei mizanscene simple, ca majoritatea găsirilor sale din acest spectacol. Un singur element de structură a decorului nu se justifică suficient. Este vorba de spațiul care, semicircular, înconjoară ca o alee decorul pînă către planul doi. Regizorul nu-l folosește pentru mișcare decît de cîteva ori pe parcursul întregii reprezentații și e greu altfel, întrucît fluxul spectacolului nu poate crea pauzele destul de mari pe care le pretinde parcurgerea unei asemenea distanțe. Ca să nu mai vorbim de faptul că, din momentul ieșirii din planul întîi, personajele aflate în acest spațiu de mișcare sînt scoase din interesul și cîmpul vizual al unei bune părți dintre spectatori.

Un ultim element scenografic de un deosebit efect — cortineta de voal — a cărei filfîire cade ca o ceață prăfuită, albă, tristă, peste eroii dramei închinată unei lumi fără orizonturi deschise, fără căi de ieșire din apele turburi, stătute sau infierbîntate ale sensualității, care aici, în condițiile sociale date, nu înseamnă sănătate morală și biologică, ci doar elan protestatar vag și inconsistent.

B. T. Rîpeanu