

Florian Pittiş (Collin), Clody Bertola (Dolly) și Ica Motache (Uerena)

Teatrul

„Lucia Sturdza Bulandra“

HARFA DE IARBĂ

de Truman Capote

Cu *Harfa de iarbă*, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“ ne reamintește preferința sa pentru o anumită zonă din dramaturgia americană; mărturisește înclinația sa constantă față de un teatru al realismului poetic. „poetry of theater“, cum a numit criticul J. B. Gassner tendința care a reunit timp de un deceniu o pleiadă de scriitori de mărimi diferite, cantonați în evocarea nostalgică a unei lumi apuse, obsedați de maculara purității sub presiunea timpului, a prejudecăților, inhibițiilor și mecanismelor sociale. Din această familie de spirite, înrudite prin afinități sentimentale, dar distincte prin ton și stil (aici îi găsim deopotrivă pe Tennessee Williams, Carson Mc Cullers, Lillian Hellman, W. Inge, Richard Nash, dar și pe mai virstnicii lor, Thornton Wilder sau Saroyan) se recoltează piese cunoscute publicului nostru, precum *Omul care aduce ploaie*, *Orașul nostru*, *Inima mea e pe înălțimi*, *Clipe de viață* sau *Un tramvai numit dorință*... Pe fundalul acestei dramaturgii se profilează

micul orașel de provincie, împrejmuț de dealuri (și îndeobște pe aceste dealuri sînt risipite cimitirele — implicit timpul trecut al dramei), cu populația sa banală, mediocră, ușor ridicolă și pitorească, măcinată de prejudecăți și resentimente: domnișoare bătrîne, femei cu o feminitate frustrată (Tennessee Williams), bărbați abulici, supuși dominației matriarhatului (fenomen tipic american), și progeniturile lumii de culoare, minoritarii, năpăstuiți, cei care tezaurizează generozitatea, elanul și inocența; împotriva lor sînt în veșnică ofensivă autoritățile federale (șeriful, reverendul), figuri obtuze și brutale, sau mărginite și bigote, ce sfîrșesc prin a triumfa. Cîerculă, în aceste piese, nenumărați fermieri și băcani cumsecade, femei virtuozase și refulate, fete exaltate de mirajul metropolei, escroci de mîna a doua și mai ales un soi de personaje ciudate, un fei de bufoni-vagabonzi, figuri ieșite din comun, luminate de aureola purității și credinței naive în fericire. În infernul populat de comisvoiajori, samsari și bătrîne pioase, mereu întîlnim cîte un Orfeu inocent, un om care aduce ploaie, posesor al unei harfe magice în stare să îmblinzească sufletele împietrite din jur... Transportată pe teren dramaturgic, construcția onirică a nuvelei — căci *Harfa de iarbă* este un vis — își pierde din intensitatea emotivă, adăugîndu-și fior melodramatic și momente artificiale. Ca o repercusiune a legilor transplantului (fenomenul de respingere acționează și în literatură), structura diafană a prozei s-a dislocat, haloul de poezie s-a topit, lăsînd, în loc, o suită de

scene „de gen”. A dispărut, în primul rând, optica subiectivă a eroului, privirea copilului povestitor, care arunca asupra întâmplărilor reverberații magice. Fermea în proză sugestia, nu relatarea; contururile erau șterse, proporțiile modificate și, prin proiectarea faptelor înapoi, în timpul etic al copilăriei, personajele se supradimensionau încântător și grotesc, asemeni ființelor cu care se întâlnește Alice în țara minunilor. În piesă, prin obiectivare, se reduce cantitatea de inefabil, se pierde încărcătura de poezie, anulându-se poate cea mai sesizabilă particularitate a stilului lui Truman Capote. Rămâne o suită de desene dramatice, în peniță subțire, dominate de umbra masivă a copacului-casă, eden și refugiu al celor neprihăniți, copac ce metaforizează aspirația spre eliberare, spre auto-realizare, spre protestul pur. Piesa lui Truman Capote s-ar voi parcă o materializare a principiului lui Emerson „cine vrea să fie om trebuie să fie nonconformist”. Găsim aici un cvartet de personaje nonconformiste, dar acțiunea lor se rezumă la o mică evadare excentrică în natură; după vremelnica instalare în casa-copac, cu toții revin „în civilizație”, refăcând pașnicul echilibru al orașelului. Ca lucrare scenică, *Harfa de iarbă* (premiera absolută în martie 1952 pe Broadway) n-a constituit un succes, critica exprimându-și în cor dezamăgirea în fața cărării înguste pe care s-a angajat scriitorul ce se pretindea adeptul unei literaturi protestatere și iconoclaste. (Cum se și dovedește în recentul non-ficțional roman *Cu singe rece*.) Alegerea Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” ne duce și pe noi îndărăt cu vreo două decenii, amintindu-ne de o epocă revoluționară și dramaturgiei de peste ocean, perioadă care — trebuie spus — a fost reprezentată chiar pe această scenă cu lucrări mult mai valoroase.

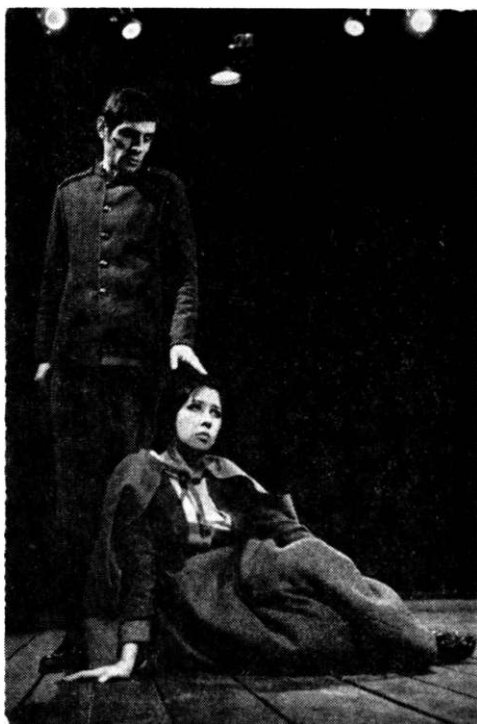
Prin urcarea textului pe scenă se operează a doua mișcare de obiectivare, o nouă materializare „concretă” ce sfîșie cu brutalitate ultimele văluri de vrajă ale materialului literar inițial. „Sugérer, voila le rêve. Nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance...” Această fină observație a lui Mallarmé se aplică în primul rând scenografiei. Decorul prim ne înfățișează cu delicii miniaturale locuința-jucărie a familiei Talbo (predomină lemnul în tonuri calme de alb lăptos); aici, Liviu Ciulei izbuțește să creeze o încântătoare variațiune pe această temă ades frecventată (interiorul provincial american); în schimb actul II, casa din copac, dezamăgește cumplit. Decorul, departe de a fi „un mare sentiment” — cerința lui Jouve era acum mai îndreptățită ca oricând —, rămîne o recuzită „realistă”, meschină, redusă la cițiva arbuști plantați în fața unei jalnice diorame de pinză pictată (nu în liniile inspirat naive ale unui Douanier Rousseau). Cadrul plastic anulează impactul vizual, interzice poezia. Din fericire, condiția poetică a spectacolului o aduc actorii: Emil Botta, Clody Bertola, Eugenia Popovici.

Grin Teodorescu, care-și exprima recent nostalgia după acele „modalități transcendente ale libertății”, care nu se pot compune în cabină, și evoca acele calități psihice speciale pe care anumiți — puțini — actori le poartă cu ei înșiși, a izbutit să reunească actori deosebiți la factură într-o distribuție fericit inspirată. Actorii care nu compun rolurile, ci se aduc pe ei înșiși în scenă, solicitînd regizorului nu atît lectura textului, cît „lectura trupei”. Această performanță este un merit deosebit al regizorului, care nu o dată ne-a convins de excelențele sale rezultate în arta corespondențelor misterioase dintre text și scenă. După operația inițială a stabilirii filiațiilor între tipologia personajelor și a interpretelor, Grin Teodorescu a lăsat liberă mișcarea personalității actorilor, nestingherind improvizatia, fluctuațiile de comportament. Clody Bertola s-a întîlnit din nou cu un personaj familiar ei, fantastic și fabulos, din lumea spiritelor care nu îmbătrînesc niciodată. Eternul suflul de copil al lui Dolly-inimioară, emanațiile strănii și zonele limpezi de lumină și căldură, candorile perpetue și uimirile adinci s-au desfășurat prin cunoscutele răsuciri de voce și fluturări de mîini cu gesturile vapoaze și piruetele savante ale actriței. În rolul bătrînei negrese Catherine, Eugenia Popovici a adus ca de obicei zestrea-nelipsită de pitoresc subtil și umor frust, valorînd atmosfera scenei printr-un contrast violent de culoare. În scenă, cuplul Dolly-Catherine s-a desfășurat cu haz contrapunctic ca o variantă feminină a unor Don Quijote și Sancho Panza și în această ipostază inedită am avut cîteva momente de vrajă teatrală. Emil Botta — singur, a oferit un recital dimensionînd statura sufletească a judecătorului pe măsura nobleței lui triste, de ghepard singuratic și neînțeles. Ca un alt princip salina, „obișnuit să scruteze nelimitate spații exterioare, să cerceteze vaste abisuri interioare”, emigrat într-un timp străin și pe un meridian necunoscut, Botta transfigurează prin simpla lui prezență evenimentele de pe scenă. În fața acestor interpreți-personaje, efortul compoziției actricești obișnuite se desenează strident, sună fals. Ceea ce în condițiile altui spectacol merita relevat, ca de pildă impecabila compoziție a Icăi Matache în Verena, personaj auster și lucid, avid de bani și de bun-simț, la hotarul imperceptibil unde aceste date ating pragul perfid al dezumanizării, supără aici prin excesul de tehnică și efort al construcției. În rolul dificil al copilului din nuvelă, metamorfozat în personaj obiectiv, la vârsta ingrată a tullelelor și flirturilor platonice, Florian Pittiș s-a comportat exemplar, sobru și sincer, poate cu o doză prea mare de timiditate. În jurul eroilor principali, Truman Capote a plantat o întreagă galerie de personaje episodice, „corul”, adică orașelul și furnicarul de mentalități rigide, strivitoare. Aparițiile naiv ilustrate, primitiv compuse dramaturgic în autodemascarea pornirilor

meșchine și a vidului sufletesc, au căpătat în scenă un impuls dinamic, surprinzător. Regia a accentuat, cu degajare, latura lor unidimensională; asistăm la un balet mecanic, la un carusel de marionete, care se rotesc cu mișcarea accelerată a filmelor mute; idee fertilă și spectaculară ce structurează reprezentarea în două tempouri diferite. Căci timpul personajelor care trăiesc desprinse de sol nu poate fi sincronizat cu timpul celor care mișună bezmetic, incapabile să audă sușurul „harfei de iarbă“. Din aceste compoziții-fulger, inegale, se detașează caricatura precis conturată a Anei Negreanu (dirijioarea corului bisericesc), ca și desăvârșita miniatură de caracter a Ginei Patrichi (Miss Baby Lowe Dallas).

Cunoscut pentru rigoarea-i stilistică și condiționatul atașament față de spiritul scriitorului prospectat (mărturie montările Müller, Ionesco, Tennessee Williams, O'Neill), în fața lui Truman Capote, regizorul ni s-a părut ușor derutat. Lipsit de personalitate ca dramaturg, autorul „Sandvișurilor cu diamante“ nu poate fi delimitat scenic cu pregnanță. Pentru noi însă, mai puțin important rămîne sunetul harfei de iarbă, cît prilejul de a fi auzit glasurile irepetabile ale unor mari interpreți ai scenelor noastre.

M. I.



Sus : Mitică Popescu (*Woyzeck*) și Carmen Galin (*Marie*). Jos : scenă din spectacol

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț

WOYZECK

de Georg Büchner

Acum o lună, două, *Woyzeck* pe ecranul televiziunii, într-o viziune (Ion Barna); acum două-trei săptămâni, în altă viziune (Radu Penciulescu), același *Woyzeck* la Teatrul din Piatra Neamț; mai zilele trecute, în București (la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“), *Leonce și Lena*. Cum să înțelegem acest puternic puseu büchnerian în stagiunea aceasta? Să-l punem cumva în legătură cu resurecția lui Büchner, care se simte mai de mult pe scenele europene? N-ar fi exclus; disponibilitatea noastră la „noutăți“ e știută. Dar faptul n-ar explica totuși prea mult: ar împinge doar întrebarea pe meridianele unde Büchner a fost, înaintea noastră, recitit și pus — mai ales după *Woyzeck*-ul montat la Stockholm, acum un an, de Ingmar Bergman — pe prim-planul marilor actualități teatrale

Circumstanțial și comparatist evocat cîndva, la apariția *Danton*-ului lui Camil Petrescu;

