

# Anouilh in extreme

- BECKET — Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași\*
- „EURIDICE” — Teatrul Național „I. L. Caragiale”\*\*

*Becket*, piesă scrisă de Anouilh în 1961, poartă în subtitlu „onoarea lui Dumnezeu”. Termenul „onoare” revine de zeci de ori pe parcursul acțiunii în gura mai multor personaje; în situații diferite, cuvântul se colorează cu vădit diverse sensuri politice, morale și psihologice. *Becket* este, prin cadrul ei, o dramă istorică, în care se înfruntă tinăra monarhie engleză feudală cu bătrîna biserică catolică, conflict vechi la baza unei multiple literaturi. Dar *Becket* este și o meditație pe teme filozofice, un expozeu — de pe pozițiile intelectualului obiectivist — despre relativitatea unor noțiuni etice.

Figura episcopului primat de Canterbury, tăiat în săbii de baronii regelui Henric II Plantagenetul, și episodul faimos din primul secol al istoriei insulei cucerite de normanzi au cunoscut multiple tratări literare. Reținem celebra scriere a lui T. S. Eliot (1935) *Omor în catedrală*, profundă dramă poetică de exaltare a martiriului creștin; apoi, subiectul, tratat și de Christopher Fry, dramaturg englez contemporan, autor al unui amplu teatru în versuri, a cărui piesă *Mantia* (1961) s-a reprezentat la Londra nu de mult. În *Becket* al său, Anouilh refuză expresia poetică-simbolică uzitată de confracții săi anglo-saxoni, încorporînd trama istorică în sfera de idei și obsesii specifică dramaturgiei sale: avatarurile omului setos de absolut într-o lume ostilă realizării naturii

\* Regia: Sorana Coroamă. Decoruri și costume: Hristofenia Cazacu. Distribuția: Teofil Vilcu (Regele Henric II); Ion Omescu (Thomas Becket); George Popovici (Arhiepiscopul); C. Sava (Episcopul de Oxford); Boris Olinescu (Folliot); Traian Ghițescu (Episcopul de York); Valeriu Burlacu (Contele d'Amundel); Sergiu Tudose (Gervais de Kent); Virgil Leahu (Regnouf de Brok); Saul Taișler (Regnault de Carenne); Șt. Dănculescu (Papa); C. Dinulescu (Cardinalul); Virgiliu Costin (Regele Franței); Costel Constantin (Călugărul tinăr); Anny Braeschî (Regina-mamă); Carmen Barbu (Regina); Adina Popa (Gwendoline); Violeta Popescu (Fata saxonă); Rodica Mandache (Fata franceză)); Costel Popa (Pașul); Nicolae Veniaș (Bătrînul saxon); Adrian Tuca (Soldatul francez); P. Ciubotaru (Tinărul francez); Valentin Ionescu (Preotul normand); C. Obadă (Călugărul saxon I); Puiu Vasiliu (Călugărul saxon II); Aurel Vizitiu (Baronul francez I); Virgil Raicu (Baronul francez II); Puiu Vasiliu (Soldatul englez); Gh. Serbina (Comandantul); Silvia Popa (Printul Henric); Emilian Popescu (Guillaume de Corbeil).

\*\* Regia: Mihai Berechet. Decoruri și costume: Georges Wakhevitch. Distribuția: Cristea Avram (Orfeu); Ion Fintesteanu (Tatăl); Marcela Rusu (Euridice); Elvira Godeanu (Mama); Nicolae Brancomit (Vincent); Gabriel Dănculescu (Mathias); Marian Hudac (Dulac); Bujor Macrin și Mihai Butnaru (Rezi-zorașul); Ileana Iordache (Prima actriță); Cristina Săvescu (A doua actriță); Lazăr Vrabie și Matei Gheorghiu (D-nul Henri); Mihai Fotino (Servitorul hotelului); Liviu Crăciun (Șoferul autocarului); Alexandru Hasnaș (Secretarul comisariatului); Alfred Demetriu (Chelnerul din gară); Janina Tomescu (Fru-moasa casierită).

umane. Becket și Henric, cei doi prieteni, părtași la conducerea statului și la desfășurarea, se despart prin forța intereselor politice adverse și devin mandatarii a două ordine antagonice — puterea laică și cea divină. „Onoarea” cerului (privilegiile bisericii), în slujba căreia se pune orbit Becket, este incompatibilă cu „onoarea” (interesele) latifundiilor terestre: prietenii de ieri devin dușmani. Dragostea regelui pentru fostul său tovarăș se transformă într-o ură cumplită, pe măsura mării lui iubiri. Legea singeroasă a războiului acționează crud. Personaj într-o dramă de situații, Becket intră pe rînd în roluri diferite: întii, confident al regelui, părtaș la dezmăturile și samavolniciile sale, cancelar al Angliei și dușman declarat al bisericii și abuzurilor ei, apoi arhiepiscop primat și, în consecință, neînduplecat apărător al aceleiași instituții „divine”. „Onoarea Domnului”, al cărei cavaler și martir devine Becket, ne apare în piesă ca o întrupare a unui ideal etic — necesitate absolută în ordonarea unei existențe —, ca un temei în viața eroului, ca singura certitudine într-un univers cu desăvîrșire haotic. Într-un ev mediu barbar și crud, într-o lume mînată de instincte și nedismulate poftă de acaparare, Becket anunță inițial, prin scepticismul rațional și neliniștile spiritului, lumina Renașterii. Dar goana disperată a lui Thomas după un ideal, după o credință care să-i clintescă atitudinea contemplativă și să-i ofere un punct de sprijin „într-o lume nefirească”, pășește la un moment dat terenul ferm al umanismului, al întrebărilor eliberatoare, înfundîndu-se în mlaștina speculațiilor sterile despre absolut. Vedem aprinzîndu-se aici, la Anouilh, stinse ecouri din *Antigona* sa. Ca și ea, Becket apără cu fanatism un ideal — care-l luminează existența, dar îl împinge fatal spre piere.

Asemenea lui Creon, Henric îi opune certitudini brutale, adevăruri politice categorice, cu rădăcinile implintate în necesitatea istorică, ce impune apărarea privilegiilor regale — pentru asigurarea unității și apoi a suveranității naționale.

Piesă contradictorie, vehiculînd diverse poziții filozofice, unele chiar antagonice, *Becket* reprezintă totuși o operă de vîrf și de autentică valoare literară în teatrul lui Anouilh. În țesătura polifonică a dramei se dezvoltă multiple teme. Unii critici (americani)<sup>1</sup> au văzut în *Becket* o demonstrație a haosului existențial, a coordonatelor absurde în care s-ar mișca omul. Alți comentatori — o ilustrare a neînțelegerii, a imposibilității comunicării, o expresie a solitudinii, o ecuație dramatică a mitului lui Sisif. Piesa exaltă, după noi, tema prieteniei, a camaraderiei, deplîngînd incompatibilitatea acestui nobil și etern simțămînt cu lipsa de scrupule a acțiunilor politicii diurne. Anouilh dă culoare satirică jocului reversibil al măririi și decăderii și, fără să uzeze de anacronisme (ca în *Antigona* sau *Ciocîrlia*), trimite ecouri spre o anumită interpretare a poliției în lumea de azi. Demistificarea legendei — sfîșierea aureolei — este o operație plăcută pentru autorul *Ciocîrliei*. El reconstituie cu luciditate și maliție, persiflînd ușor, evenimente istorice reale, recroindu-le pe măsura unor fapte mărunte, cotidiene. Anulează cu brutalitate perspectiva solemnă, poza grandorii. Într-o modalitate tranșant opusă exaltării corului din drama lui Eliot, care glorifică martiriul catolic, apoteoză sacrificatului, Anouilh creionează cu savoare ironică fundalul istoric. Momentul faimos — pedepsirea lui Henric al II-lea pe mormîntul sfîntului Thomas Becket — slujește drept cadru fix acțiunii. Întreaga desfășurare epică este montată retrospectiv în jurul lui. Contrastul dintre realitățile ca atare și transcrierea lor „oficială”, deosebirea dintre adevărul brutal și ecoul său denaturat, se impune ca o concluzie amară. După îndeplinirea ritualului spectaculos al biciuirii, Henric „pocăit” meditează la avantajele reconcilierii onoarei regatului cu cea a Domnului. Din această împăcare a regelui cu biserica, săvîrșită pe piatra unui mormînt ce acoperă o crimă, toată lumea a cîștigat: biserica catolică un nou sfînt — Thomas Becket —, iar dinastia Plantagenetilor — uniunea saxonilor cu normanzii!

Întîlnind *Becket* în repertoriu, îmbrățișăm această piesă, ca și *Ciocîrlia*, în laturile ei pozitive, disociîndu-le din tematica complexă și compoziția stufoasă (dar și frumoasă) a dramei. Desprindem, ca valoare și sens afirmativ, antagonismul dintre rațiunea practică istorică și falsele sau rătăcitele aspirații spre un absolut transcendent, ieșit din timp. Aplaudăm de asemenea vestejirea satirică a practicilor politicianiste, care imprimă o imagine falsă desfășurării reale a istoriei: aici, aureolarea lui Becket pentru a se ascunde o crimă. Totodată aici, Anouilh pledează pentru necesitatea unui ideal etic, pentru un crez superior în viață, plasat deasupra faptelor meschine și îndatorate nevoilor momentului. Caracterul dramatic al prieteniei întunecate de ambițiile puterii, al cinstei rătăcite de orbirea și slujirea fanatică a unor idei eronate are mare valoare de actualitate — dovadă, multiplele dezbateri pe această temă în teatrul și filmul din deceniile postbelice.

<sup>1</sup> Jesse C. Gatlin, „Becket and Honor”, „Modern Drama”, dec. 1965.



Ion Omescu (Becket),  
Adina Popa (Gwendoline)  
și Teofil Vilcu  
(Henric)

*Becket* mi se pare, așadar, o operă de valoare într-o dramaturgie risipită și inegală; iar Teatrul Național din Iași a demonstrat receptivitate laudabilă în fața ei. Regizoarea Sorana Coroamă a construit spectacolul plecând, în deplină justificare, de la valorile obiective, certe, ale piesei (în frumoasa traducere semnată de Dana Crivăț și Al. Mirodan), refuzând deliberat primejdia speculațiilor la care invită autorul. Montarea se sprijină pe *situația* istorică și acordă înțietate înclășării politico-sociale: conflictul dintre învins și învingător. Anouilh, contraziind, se pare — după unii istorici — date reale, i-a acordat lui Becket atributele originii saxone. Aceasta justifică ura îndârjită pe care el o nutrește împotriva normanzilor și a principelui lor, care „l-a ridicat din mizeria rasei sale”, în schimbul încălcării demnității naționale. Faptele lui Becket răzbuună veacul de umilință ce a urmat bătăliei de la Hastings, suferințele rasei saxone asuprite și disprețuite de cuceritorii veniți de pe continent.

Reprezentăția ieșeană valorifică ideea demnității naționale, așezînd-o ca suport al întregii acțiuni. Simplificarea tematică, pe care eventual am putea s-o reproșăm, este

în fond o operație de despărțire a albiei dramatice centrale de multiplii afluenți ai noștri. Toate reflectoarele concentrate asupra frescei istorice aduc la rampă o vastă tipologie socială: regi și baroni, călugări și episcopi, curtezane de rind sau de viață nobilă, o lume cu oprimați și oprimatori, sălbătică și bestială, minjită de singele cuceririlor, jafurilor și războaielor, lumea unui ev depărtat și întunecat, în care un om încearcă — agitând stindardul simbolic al onoarei — să lupte pentru neamul robit din rindurile cărui s-a ridicat, o clipă, spre cele mai înalte culmi ale gloriei pămîntești. În această viziune limpede, pe care Sorana Coroamă a urmărit-o consecvent, spectacolul, văduvit, e drept, de incandescența polemicii intelectuale, a căpătat în schimb dimensiuni de epopee. Tonurile sînt sobre și dense. Jocul actorilor are multă forță și atestă o muncă regizorală atentă la calitatea interpretării. Henric și Becket — două partituri dificile, de egală intensitate dramatică, două mari roluri de coloratură — și-au găsit în colectivul ieșean interpreți potriviți. O distribuție judicioasă, incredîndu-l pe Becket lui Ion Omescu și pe Henric lui Teofil Vîlcu, a echilibrat fericit raporturile. Ion Omescu și-a construit pe date interioare personajul, ferindu-l cu suplețe de două mari primejdii: iluminarea fanatică exaltată și poza spiritului mistuit de febra îndoielilor. Omescu joacă cu sinceritate, mai ales în prima parte, detașarea superioară, desprinderea estetică a lui Becket de „mizeria” acțiunilor, disimularea orgoliului rănit, tristețea lipsei de ideal, ca și indiferența față de lumea obtuză și sălbatică din jur. Trecerea de la filozofia epicureană, de la scepticismul rațional la martiraj și slujirea oarbă a credinței nu a fost o sarcină ușoară, și actorul a izbutit s-o rezolve într-o subtilă evoluție. În partea a doua, autenticitatea jocului său e alterată, în cîteva momente, de o expresie contrafăcută, de o „poză” poetică. Omescu excelează însă în scena înapoierii lui Becket pe

Marcela Rusu (Euridice) și Cristea Avram (Orfeu)



tărâmul Angliei. Cu o simplitate autentică, el relevă aici frumusețea morală a omului care, la capătul unui drum presărat de indoieli, a descoperit rostul existenței: în dragostea pentru oameni, în răspunderea morală față de semenii săi.

Interpretul lui Henric, Teofil Vilcu, ni s-a părut revelator, afirmându-se cu acest rol ca un actor de temperament și forță compozițională în maturitate. El stăpânește scena cu o revărsare explozivă de viață și simțire. Dragostea copleșitoare pentru Becket aprinde și stinge toate acțiunile sale. Vilcu dă acestui sentiment diversitate de culori, mobilitate de expresie. Complexitatea personajului e arătată într-un joc al nuanțelor. Transformarea iubirii în ură, a pasiunii în sete de răzbunare devastează existența acestui rege. Teofil Vilcu a știut să coloreze permanența unor atitudini contradictorii: nestinsa admirație pentru Becket — „singurul om deștept din Anglia” — și totodată ura înverșunată împotriva acestuia; disprețul și deopotrivă apelul la baronii imbecili cu care se înconjoară în disperarea singurătății. Acțiunile lui Henric au mult umor, o viclenie primitivă, o robustețe fizică și morală, semn al tinereții unei dinastii la începuturile ei înfloritoare.

În spectacol s-au remarcat și alte interpretări de ținută. Ștefan Dănculescu (Papa) și Constantin Dinulescu (Cardinalul), în unica lor scurtă scenă, au schițat cu rafinament și în linii ascuțite atmosfera și manierele iezuite ale încolțitei politici vaticane. Tinărul actor Costel Constantin a imprimat călugărului saxon, „fantoma tinereții lui Becket”, o puritate virilă, o demnitate îndrjțită. El promite talent și aptitudine specială pentru eroi cu intensă mobilitate spirituală. Boris Olinescu a realizat o interesantă compoziție în rolul lui Folliot, episcop al Londrei și dușman al lui Becket, demonstrând un registru tipologic larg. Any Braeschi și Carmen Barbu, în rolurile celor două regine, le-au imprimat pata de culoare grotescă, Any Braeschi, cu mai multă rigoare și eleganță în gest.

Într-o reprezentație cu o asemenea largă și variată tipologie, am remarcat acuratețea detaliului, vădind minuțioasă documentării și mai ales tendința către omogenitate stilistică. Cu excepția costumelor, simpliste în croială și culoare și schematic diferențiate pe grupe mari de personaje (mai apropiate de veșmintele de operă decât de necesitățile caracterizării teatrale), scenografia (Hristofenia Cazacu) a sprijinit liniile montării. Decorul, alcătuit din două turnante circulare, ajută la alternanța multiplelor secvențe, asigurând un montaj rapid și plastic, iar elementele fixe, cu funcție simbolică — tapiseria de epocă în partea întâi, vitraliul gotic în partea a doua (deși prost luminate, dar deficiențele tehnice sînt un impediment nu numai în Teatrul Național din Iași) —, marchează cu discreție factorul istoric.

*Becket* reprezintă un neîndoios succes al Naționalului ieșean, afirmînd din nou revitalizarea stilului de joc al colectivului. Sinceritate și simplitate, nuanțare și căutarea adevărului scenic sînt cîștiguri importante, exprimate în stagiunea trecută în reprezentații de ținută, ca *Uară și fum*, *Urăjitoarele din Salem*, continuate acum cu o fermitate ce denotă că noua exigență se pare statornicită.

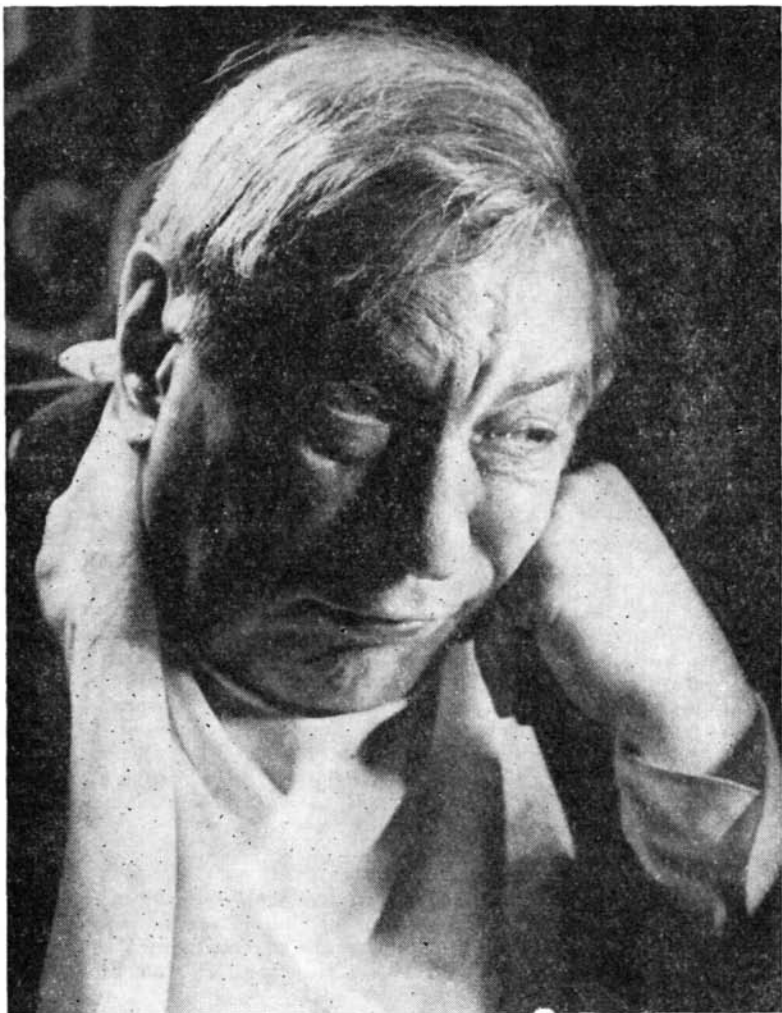
\*\*\*

Poate e o întimplare la mijloc, poate vinovate sînt alte împrejurări pe care nu le discutăm aici, cert este — după cum se știe — că în ultima vreme s-a abuzat de Anouilh, și nu prin titlurile cele mai edificatoare din opera sa.

Astfel, au abundat pe scenele bucureștene melodramele sale dantelate, roz sau negre. Deși atît de frecvent pe afișe, Anouilh n-a ajuns, așadar, cunoscut publicului nostru prin ceea ce e valabil în dramaturgia sa, iar denaturările și o seamă de invective cu care a fost copleșit au semănat și mai multă confuzie. În biblioteca teatrului francez contemporan, Anouilh ocupă un raft important, chiar dacă multe din piesele sale ni se par depășite ori lipsite de valoare și de interes. Alăturată de unii critici occidentali teatrului lui Sartre și Camus, de alții celui al lui Giraudoux, dramaturgia lui Anouilh conține și o ramură bogată de orientare efectiv bulevardieră, chiar dacă pasta „existențialistă” și „angoasată” — obținută prin jocul dialogului și al trimiterilor la mari simboluri — pare să acopere intriga facilă și mediocră.

Preferința pentru această direcție din opera anouilhiană e vădit surprinzătoare. Și chiar fixată pe ea, ne întrebăm cu atît mai surprinși, de ce dintre piesele ce se încadrează în „bulevardul erotic” se alege *Euridice*.

Invechită și alterată de desuetudine, *Euridice*, scrisă cu un sfert de veac în urmă, repetă concluziile lui Anouilh din *Sălbatica* (1934) și, ca variațiune minoră a prototipului, nu adaugă nimic revelator reflecțiilor constante ale scriitorului despre destinul omului în lumea modernă. Ca în mai toate piesele sale aparent tragice, în fond romanticoase, și în *Euridice* eroii trebuie să se piardă și să-și piardă fericirea pentru a-și regăsi și



salva puritatea. Ca toate perechile de îndrăgostiți din acest teatru, Euridice și Orfeu sînt legați printr-o camaraderie înduioșătoare, printr-o dragoste juvenilă, fragilă. Mici și singuri, ei rătăcesc într-o lume urită, rea, indiferentă, coruptă și corupătoare. Conștienți că nu e loc pentru puritate și fericire, pentru iubire, pe pămînt, se duc împreună spre moarte cu fanatism și disperare, explicîndu-se în formule ce amestecă disperări existențiale cu sirop. Mulți, foarte mulți dintre eroii lui Anouilh se sinucid, actul echivalîndu-se, aici și în alte piese, cu refuzul compromisurilor vieții, cu renunțarea la complicitate și lașități. Tatăl lui Orfeu este același ratat nerușinat din familia Tarde (*Sălbatica*), cîntăreț ambulant într-o jalnică orchestră de cafenea, iar Euridice pare un alter ego al Thérèsei, „care niciodată nu va putea fi fericită, căci întotdeauna se va găsi un ciine pierdut undeva în lume, care s-o facă să sufere”. Într-adevăr, Euridice suferă și plătește cu viața pentru un mic regizor amenințat veșnic cu concedierea... „Prin moarte, lui Orfeu i se redă o Euridice intactă, pe care s-o poată privi în față, miracol imposibil în viața care murdărește...” Așadar, în moarte, iubiții regăsesc paradisul pierdut al purității și se pot elibera de murdăria cuvintelor și actelor ce le-a minjit existența.

Cît de livrescă și artificioasă ne pare această lume populată cu amanți tineri, săraci și nefericiți, cu bătrîni libidinoși și ignobili, cu ratați ridicol agățați de propteaua iluziei, cu profitori burtoși, venali, și tinere victime inocente! În aceste personaje ce

mişună în sălile de aşteptare ale unor gări triste, în cafenele prăfuite, în culisele unor mici teatre, și care-și plimbă iubirea și nefericirea în sordide camere de hotel și saloane demodate, găsim parfumul, gustul literar, de mult risipit, al unei epoci. Amintirea „anilor nebuni“ e înduioșătoare poate... Dar pentru spectatori noștri de azi, mai cu seamă pentru cei tineri, ni se pare neinteresantă. Îl preferăm pe Anouilh comentînd destinul lui Thomas Becket și nu repetînd, într-o nouă variantă, povestea cuplului nefericit ce piere în Gomora modernă.

Pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale“, decorul scenografului francez Georges Wakhevitch exprimă exact și cu finețe tonalitatea piesei: somptuozitatea de fațadă a restaurantului de mina a doua a unei gări de provincie, pretențiile de greoaie și veche eleganță a sălii cu pereții înalți, cu oglinzi și ornamentație de stuc, răceala severă a par-doselii, atmosfera de lux ieftin din actul întâi; în actul al doilea — senzația provizoratului din camera de hotel, confortul ei mizer, strania neliniște prevestitoare de nenorociri. Talentul cunoscutului artist e cuceritor. Dar de ce a fost solicitat să înobileze tocmai această melodramatică și facilă piesă? Ea a apărut ca atare în scenă, deși efortul creatorilor de a alunga lacrima se resimte pe alocuri. În primul rînd, în alegerea cuplului actoricesc Orfeu-Euridice, credem că recunoaștem dorința regizorului Mihai Berechet de a modifica culorile trandafirii, naivitățile desenului. În locul unor foarte tineri eroi triști, al perechii de adolescenți candidi, păcăliți și batjocoriți de „oamenii mari“, de cei „care cunosc viața“, Marcela Rusu (Euridice) și Cristea Avram (Orfeu) s-au impus într-o relație de oarecare adîncimi dramatice și nu lipsită de violență. Ambii au jucat într-o tonalitate majoră — alta decît cea a piesei: Marcela Rusu a marcat, în actul trei, intensități de sentiment cu emoție concentrată; Cristea Avram i-a replicat cu vibrație și măsură. Dar în lumina acestei ipostaze interpretative s-a pierdut demonstrația sugerată de text: murdărirea candorii, destrămarea purității, în contact cu experiența cinică a vieții. În restul reprezentației, regizorul n-a vrut să meargă împotriva textului (nici n-ar fi avut rost) și, în consecință, l-a tălmăcit ca atare; totuși, „trucul dramatic“, adică domnul Henry, simbolul ieftin al morții, nu și-a găsit accentele realiste dorite de regizor și anunțate în program (nici nu se putea). Actorul Lazăr Vrabie a conturat un fatal și țepăn „om care aduce moartea“, secondat de Mihai Fotino, ce compune o plastică dar desuetă mască misterioasă; ritmul încetinit accentuează atmosfera dulceagă și facil stranie; sinistrul impresar Dulac, nemernic și odios, gras și urît, apare ca atare în interpretarea lui Marian Hudac; nefericitul îndrăgostit Mathias are un aer sonnambulic și halucinat în poza lui Gabriel Dănciulescu; cuplul amantilor prozaici este exact compus, cu tonurile strident vulgare; Elvira Godeanu-Mama e o desăvirșită cochetă intrigantă, iar Nicolae Brancomir (Vincent) un respingător crai de modă veche. Ne-am bucurat să-l vedem pe scena Naționalului pe Ion Finteșteanu, care execută un număr de virtuozitate. Cred că actorul a intuit exact prototipul eroilor de acest gen, care abundă în teatrul lui Anouilh. Jucînd cabotinismul, ascunzînd și certitudinea ratării sub masca nepăsătoare și frivolă a unui clovn bătrîn, lacom și petrecăreț, Ion Finteșteanu polarizează în jurul lui atenția spectatorilor.

Dar la căderea cortinei am avut un sentiment de tristețe: o risipă de forțe, de talente, în slujba unui text care spune atît de puțin. De ce acest Anouilh?

*Mira Iosif*