

CRONICA DRAMATICĂ



De la stînga: Radu Beligan (*George*), Marcela Rusu (*Martha*), Valeria Seciu (*Honey* și Costel Constantin (*Nick*))

NU NE MAI ESTE FRICĂ de VIRGINIA WOOLF

Premierele de la începutul stagiunii 1970—1971 ne-au pus în față și câteva întrebări asupra cărora se cuvine să meditam înăjunte de a intra în discuția propriu-zisă a piesei lui Albee. La două zile interval s-au prezentat *Cui îi este frică de Virginia Woolf?*

de dramaturgul american Albee, piesă scrisă în 1962, și *Cher Antoine* comedia lui Jean Anouilh, reprezentată la Paris anul trecut, la începutul lunii octombrie. Că *Cher Antoine* vede la noi lumina rampei exact la un an de la premiera ei pariziană, nu poate fi

de loc un fapt incriminabil, mai ales dacă ne gândim că dintre dramaturgii francezi Anouilh este cunoscut publicului prin câteva din creațiile sale cele mai reprezentative (*Ciocărlia*, *Becket*, *Euridice*, *Invitație la castel*), deși *Ualsul toreadorilor*, *Balul hoților*, *Voiajor fără bagaje* își așteaptă încă rindul. Dar, faptul că piesa lui Albee este reprezentată la noi după opt ani pune sub semnul întrebării o anumită politică de repertoriu. Nu sînt partizanul unui sincronism cu orice preț, nu cred că un repertoriu se poate alcătui din reluarea imediată a unor succese de aiurea (mai ales că o elementară cunoaștere a sociologiei teatrului ne-ar arăta că anume constante care determină succesul într-o țară nu mai operează cu aceeași eficacitate în altă parte), dar ceea ce mi se pare totuși simptomatice din alăturarea lui *Cher Antoine* și a piesei lui Albee este o anume, cred eu, direcție greșită în opțiunile noastre repertoriale asupra dramaturgiei străine. Nu spun că *Cher Antoine* — această antologie agreabilă și, pe alocuri, chiar spumoasă a citorva din motivele pieselor lui Anouilh nu-și află locul pe scena Teatrului de Comedie, deși condeiul maestrului dă uneori, în chip vădit, semne de oboseală, și autorul nu mai are rigorea exemplară a construcției din primele sale piese. Dar porțile teatrelor noastre încep să se deschidă cu mult mai multă ușurință pieselor „fără probleme”, comediiilor amabile, farselor polițiste, cînd mai greu locurile cvenite dramaturgiei grave, dramaturgia care ne aduce secolul XX în toată complexitatea lui, adeseori derutantă, nu o dată tragică sau cel puțin anxioasă. Și aceasta pentru că veacul nostru nu este o feerică „epocă frumoasă”, și ne-am înșela dacă am crede că aventurile galante ale unui bărbat aflat în pragul impotenței reprezintă mai mult decît citeva agreabile clipe de destindere. Pentru că „mărturie” despre ceea ce omenirea a trăit după 1940 nu va fi în nici un caz, aceea pe care ne-o lasă opera unor Robert Thomas, Marcel Mithois, Françoise Dorin și nici peripețiile „vizonului călător”, ci a celor ce au vorbit despre zbuциumul uneori disperat, despre căutările adeseori oarbe și pînă la urmă inutile, dar căutări și nu stări de euforie, de beatitudine și de optimism demagogic. În general, ne este teamă de piesele care nu respiră numai zîmbet și fericire, credem că pesimismul este contaminant și că — așa cum s-a întîmplat pe vremea tînărului Werther — ieșind de la o piesă tristă vom fi tentați să ne curmăm firul zilelor. Înțelegem încă foarte simplist arta și nu ne dăm seama că o piesă, care dezbate cu acuitate condiția umană, este de o mie de ori mai profitabilă spiritualiceste, deoarece ne face să medităm, să ne întrebăm, să căutăm, decît spumoasele comedioare și piesutele roz ce ne destind fără să lase urme.

Plecînd de la aceste considerații să ne gândim acum de ce ne-a fost atîta vreme teamă de Virginia Woolf? Oare nu întîlnim aici

această dramă a ratării așa cum am întîlnit-o în mai toate piesele americane postbelice de la *Menajeria de sticlă* la *Prețul*? Nu recunoaștem aceleași complexe ale vieții familiare, aceleași obsesive prezențe ale părinților, precum în teatrul lui O'Neill? E drept, dialogul e mai virulent, schimbul de replici mai nemilos, și fiecare personaj spune cu atîta cruzime adevărul încît nimic nu rămîne ascuns, încît ne dăm seama pînă la urmă că așa, cum spunea Richard Kostelanetz („On Contemporary Literature” 1964 p. 225—231) „aparența umană pe care o prezintă societății este o simplă fațadă pentru adevărul hidos”. Or, tocmai de aici mi se pare că începem să ne fie teamă de Virginia Woolf. În prin gradul de excepție al conflictului, ci tocmai prin valoarea general umană a adevărului, prin faptul că așa cum spunea criticul citat mai sus, sîntem conștienți de complicitatea noastră la situațiile de pe scenă, și că piesa izvorăște dintr-un adînc sentiment al tragediei universale conținute pe scenă. Și ca să-l cităm pînă la capăt „în centrul acestei viziuni e ratarea umană, incapacitatea noastră, a tuturor, de a împlini imaginea pe care am decupat-o pentru noi”. De aceea, nu este și ne-a fost teamă de Virginia Woolf. Pentru că acelele isterice ale Marthei, dezabuzarea lui George, cinismul incipient al tînărului biolog, toate acestea nu sînt decît potențări la un nivel neobișnuit a unei realități umane dureroase. Sau cum spunea în acest sens Harold Clurman: „spiritul morbid permite o experiență mai largă decît una sănătoasă”. Într-adevăr, nu avem de a face aici cu o morbidity în sine, eroii nu sînt niște viitori pensionari ai ospiciului de alienați. Ar însemna să înțelegem greșit, piesa, dacă am considera-o drept o menajerie în care oamenii se sfîșie ca niște fiare. Ca să o înțelegem în adevărata ei lumină va trebui să facem apel la ceea ce spune Pierre Dommergues („Le nouveau théâtre américain” în „Le Théâtre moderne depuis la deuxième guerre mondiale”, 1967). „Ca și la Miller, familia se află în centrul piesei lui Albee: cuplul, raporturile între părinți și copii, relațiile între frați (adesea gemeni). Dar spre deosebire de Miller, Albee reușește să treacă din planul vieții de toate zilele, adesea melodramatic, aproape dezincarnat, fără să devină cu toate acestea abstract. Și legătura pe care Albee o sugerează între familie și lume, între alienația mintală și cea a societății încetează să fie episodică sau explicativă pentru a deveni esențială, aproape sacră”. Aici e de fapt cheia înțelegerii piesei: ea nu reprezintă cazul particular a două cupluri, ci, dacă vrem o imagine a nefericirii omului, a neputinței de a fi ceea ce a vrut sau a visat, a relativității izbînzii și mai ales a puterii lui de a-și plămui un vis. Că Albee e un mare dramaturg ne-o dedește cu prisosință prezența imaginară a copilului: ceea ce la alții ar fi devenit sîrop melodramatic, la el se transformă ca și celelalte elemente ale piesei în-

tr-un simbol. Mulți comentatori au văzut în prezența acestui copil expresia aceluși *vis american* inconsistent care pînă la urmă se destramă. Și au dreptate dacă ne gîndim că în fond toată literatura dramatică americană își extrage seva din demitizarea acestui *vis*: fie că este vorba de obținerea în rate a tuturor bunurilor casnice, fie de acel element pur și neîntinat al vieții, dacă vreți singurul element pur și neîntinat, *copilul* ce nu există decît în imaginația celor doi. Harold Clurman socotește acest sfîrșit neconvingător, în comparație cu ceea ce s-a petrecut înainte pe scenă, dar această impresie poate să rezulte și din concepția asupra piesei.

Dacă admitem toate filiațiile (O'Neill, Miller, Tennessee Williams), dacă admitem, în același timp, și ideea de replică pe care Albee o dă imaginii familiei americane din piesele lui Wilder și Elmer Rice, nu-i mai puțin adevărat că piesa de față se apropie cel mai mult de O'Neill, nu prin obsesiile familiei (evidente mai ales în cazul Marthei), ci prin caracterul mitic al personajelor și situațiilor, prin acea sacralitate, despre care vorbea Pierre Dommergues. Adică, mai precis, violența înfruntării nu-i una de natură trivială, ci este, dacă ne gîndim mai bine, violența înfruntării din tragedia antică. Ne aflăm deci în plină tragedie modernă, în replicile căreia trăiesc nu numai adevăruri de o clipă, ci adevăruri eterne, fundamentale. Tragedia unei nereușite, a unui esec voluntar consimțit. *Cui îi este frică de Virginia Woolf?* este în același timp una din cele mai lucide demistificări ale condiției umane din totdeauna. Aici stă poate marele și eternul ei înțeles, fiind un produs atît de concret al unor împrejurări sociale și morale atît de particulare, filmul celebru (cu Elisabeth Taylor și Richard Burton) îl înscrie pînă în cele mai mici amănunte în acest cadru, izbuteste să fie mai mult decît o „felie de viață” și să se ridice la acea meditație asupra existenței în care omul de pe orice meridian se recunoaște. Boala acestor personaje, de la sarcina isterică a tinerei căsătorite pînă la cinismul lui George și la izbucnirile violente ale Marthei, totul nu reprezintă decît inhibițiile pe care și le „strîgă”, așa cum spunea un critic, pe care și le spun cu „voce tare”, marile înfrîngerii și marile visuri sfărîmate. Nevroza lor nu este de natură patologică. Nu este un dat, ci un rezultat. Ei au ajuns aici și ceea ce mi se pare a fi într-adevăr demn de reținut e faptul că nu trăiesc cu voluptate de-gringolada, ci caută un punct de sprijin: copilul. Imaginar ce-i drept și acesta, pulverizat pînă la urmă în neant. Și chiar dacă accentul de tandrețe de la sfîrșit poate să pară artificios, el se înscrie în sfera marilor adevăruri ale piesei: că totul se începe mereu de la capăt, că omul își află acele resurse de duioșie și bunătate, chiar cînd îl eredeam sufletește sleit și indisponibil pentru asemenea gesturi.

Reprezentarea acestei piese pe scena Naționalului Bucureștean în traducerea de o frumoasă ținută literară ce a redat exact sensurile filozofice ale piesei, traducere semnată de Anda Boldur, este cît se poate de binevenită, mai ales dacă ne gîndim, că spectacolul datorită celor doi protagoniști, Radu Beligan și Marcela Rusu, a restituit piesei caracterul ei general uman și nu a apăsător asupra unor elemente de spectaculos violent. Ceea ce cerea cunoscutul critic american Harold Clurman în cronica la premiera new-yorkeză a piesei, și anume că ar trebui revizajată o producție mai puțin naturalistă care să nu accentueze elementul furios al piesei. Ceea ce, datorată jocului acestor doi adevărați mari artiști, s-a împlinit în spectacolul românesc.

E în interpretarea lui Radu Beligan nu numai o demonstrație de măiestrie actoricească, ci, așa spune, un exemplu de înțelegere a rolului în elementul lui fundamental. Actorul român a exclus spectaculosul, furia dezlanțuită, persiflarea gratuită și cinică, și a construit rolul din perspectiva nonconformistului inteligent pentru care ratarea nu reprezintă un prilej de ieremiade, ci o evaluare lucidă a vieții. George așa cum l-a înțeles Radu Beligan nu rostește imprecății și nu se răzbună pe ceilalți pentru faptul că nu a izbutit să urce treptele în ierarhia universitară pînă la șefia de catedră, ci meditează cu amărăciune, înțelepciune și luciditate asupra condiției umane. Așază în față oglinda adevărului, dar nu dintr-o răutate ancestrală, ci din dorința de a demistifica iluziile, de a readuce totul la proporțiile realității, cit de crude ar fi datele ei. Radu Beligan a restituit rolului dimensiunile lui adevărate, transformînd un caz accidental într-o permanență simbolică, într-o valoare umană eternă. Aici era poate pragul hotărîtor: a rămîne în perimetrul anecdotei spectaculoase sau a trece dincolo, în sfera meditației, a întrebărilor fundamentale, a realizării aceluși teribil sentiment al tragediei umane, luptînd cu acea necesitate intrinsecă a omului de a crea o față plăcută pentru a ascunde defectele noastre, despre care vorbea un critic, citat mai sus. Exegezele cele mai autorizate asupra piesei duc toate la înțelegerea portretului eroului principal așa cum magistral l-a creat Radu Beligan. N-am putea spune care este în fond „personajul central” al acestei piese atît de bine scrisă. Martha sau George. Partiturile lor egale ca intensitate nu ar admite înfruntări inegale. oricît de blazat și resemnă ne-ar părea George. Martha a avut de asemenea șansa întîlnirii cu o actriță, precum Marcela Rusu. Vioența și isteria dezlanțuite despre care vorbea Clurman, și așa mai adăuga vulgaritatea, erau pericole care pîneau în special interpretarea rolului Marthei. Ca și Radu Beligan, Marcela Rusu nu și-a conceput aparițiile ca o cascadă de furie oarbă, ci a gradat sentimentele cu intensitate pînă la marile explozii finale. Dacă e adevărat că

relațiile dintre cei doi soți sint — și așa cum s-a spus — de natură sado-masochistă. nu-i mai puțin adevărat că Marcela Rusu a păstrat acea compănă despre care vorbeam și în cazul partenerului său. Mai întâi, prin evitarea oricărei monotonii. Privit superficial, rolul ar părea unidimensional: Marcela Rusu i-a aflat gamele și nuanțele complementare, care au făcut din Martha nu o isterică incurabilă, ci eroina unei cumplite drame. De la ironia ascuțită pînă la mînia nestăpînită, toate treptele au fost puse în evidență cu o adevărată virtuozitate, ceea ce a făcut ca Martha în interpretarea Marcela Rusu să capete complexitatea cerută de ideea piesei. Nehandicapată de rolurile de comedie, jucate cu precădere în ultimii ani, Marcela Rusu s-a dovedit deopotrivă o tragediană care nu a edulcorat nici o clipă momentele de duioșie, de speranță, chiar. Datorită cuplului Radu Beligan—Marcela Rusu, aș putea spune că stagiunea 1970—1971 a pășit cu dreptul, înscirind din primele sale zile o creație actoricească de neuitat, nu numai prin virtuozitatea ei — insist asupra acestui fapt —, ci prin înțelegerea extrem de nuanțată a sensurilor originare ale piesei. Această ancorare a dramei personajelor în universul care a generat-o, dar și potențarea valorilor ei universale care mi se par a fi izbînda cea mai de seamă a celor doi actori, s-a realizat la nivelul optim. Fără îndoială cuplul celor doi tineri, Costel Constantin și Valeria Seciu a avut deopotrivă de înfruntat nu numai creațiile „de zile mari” amintite, nu numai faptul că aceste creații se datorau unor artiști extrem de populari, ci s-au izbit și de o îndrumare greșită din partea regizorului Michel Făgădău. Costel Constantin, un actor de real talent, a cărui prezență pe scena Naționalului nu poate fi decît apreciată, a fost stîngaci și de o brutalitate monotonă. Rolul, ca toate celelalte ale piesei, este extrem de complex și de nuanțat, și tocmai aceste două caracteristici i-au scăpat actorului. Greșit îndrumată, o actriță de talent, Valeria Seciu, n-a aflat decît arareori tonul potrivit. Rolul a devenit adeseori chiar strident. Cred că pe parcurs interpretarea este susceptibilă de anume perfecționări, printr-un efort de adîncire a substanței rolului pe care Valeria Seciu — actriță atît de dotată — nu ne îndoim că îl poate realiza.



Pe lingă bucuria și satisfacția estetică, spectacolul Naționalului bucureștean ne dă prilejul unor meditații asupra includerii marilor piese ale teatrului contemporan în repertoriul românesc. Înțelegi în esența lor, înțelese pe dimensiunile lor majore, interpretate cu inteligență. Fără a denatura textul,

fără a răstălmăci intențiile autorului, o tălmăcire proprie, contemporană, o viziune a noastră ar permite înscrierea tuturor acelor piese care au marcat evoluția teatrului contemporan, fără zig-zaguri, ce nu pot fi decît periculoase atît pentru mișcarea noastră teatrală cît și pentru spectatori.

Că se poate ne-a demonstrat-o cu strălucire Teatrul Național, care, prin Radu Beligan și Marcela Rusu, ne-a făcut să nu mai avem frică de Virginia Woolf.

Valeriu Râpeanu



**TEATRUL NAȚIONAL
„I. L. CARAGIALE“**

FANNY

de Bernard Shaw

Fanny („Prima piesă a lui Fanny”) nu face parte dintre operele capitale ale lui Shaw, cele care nu lipsesc din nici un repertoriu onorabil, și nici din amintirile nostalgice ale oricărui spectator avizat. E o piesă-jucărie, așa cum scriu din timp în timp toți dramaturgii prolifici — cum scriau mai cu seamă cei din ultimul veac de aur al teatrului —, din nevoia profesională de a-și păstra tonusul creator și din plăcerea omenească de a se destinde. Cum teatrul nostru, înainte de a trece la explorări mai îndrăznețe pe teritoriul reprezentărilor inedite, ține să ofere însă o ediție scenică Shaw completă, iată că o vedem pe scena Naționalului. Ceea ce, la urma urmei, nu e așa de rău.

Pentru că *Fanny* e totuși foarte „shaviană”. Nu atît din cauza epilogului ironic (poate, chiar în ciuda lui), cît, mai degrabă, datorită unui aer de familie: aceiași burgezi îngrijorați de păstrarea respectabilității, aceiași fete emancipate și istete, aceiași