

Premiere bucureștene



Moment din reprezentatia Teatrului Nottara cu piesa Karamazovii, după Dostoievski, de Horia Lovinescu și Dan Micu. În imagine, actorii Horațiu Mălăele și Alexandru Repan

Teatrul Nottara:

„KARAMAZOVII“

SPECTACOLUL după Dostoievski de la „Nottara“, pe care teatrul îl închină — citim din pliantul editat cu acest prilej — „celui mare deschizător de drumuri din literatura modernă, cu prilejul comemorării a 100 de ani de la moartea sa“, trebuie salutat mai întâi pentru că există. Un gând firesc de recunoștință se îndreaptă către cei care și-au asumat inițiativa riscantă și temerară de a transpune și intruchipa pe scenă un roman de importanță **Frații Karamazov** și către toți acei care au contribuit la realizarea, la materializarea ei. Poate însă încăpea în colivia unui teatru (a oricărui teatru) un asemenea Leviatan românesc? Evident, nu putem ști astăzi prea multe lucruri despre reprezentațiile karamazoviene de mare succes din 1910 ale Teatrului de Artă din Moscova în regia lui Nemirovici-Dancenko, reprezentații criticate acerb, trei ani mai târziu, de Gorki care, la acea dată, în conjunctura politico-ideologică a Rusiei prerivolucionare, le considera inoportune și chiar nefaste. Orice dramatizare, pentru ecran sau scenă, sacrifică inevitabil o parte sau alta a romanului, pierde ceva din bogăția lui practic inepuizabilă. **Karamazovii** lui Horia Lovinescu și Dan Micu se concentrează asupra lui Ivan, a revoltelor și a tragediei sale. Spectacolul s-ar fi putut de aceea intitula chiar „Ivan“, sau, și mai bine, „Cosmarul lui Ivan“. În jurul acestui erou se rotește pe scena teatrului „Nottara“ toate celelalte personaje, care par să vină din mintea bolnavă a marelui răvrătit, „închise“ într-un singur vis apăsător. În felul acesta, reprezentații i se asigură unitate, tensiune, forță. Tot din această cauză însă ea devine, în a doua ei parte (când în „cosmarul“ lui Ivan sunt introduse și Svidrigailov — din **Crimă și Pedepsă**, Stavroghin și Kirillov — din **Demonii** și mai ales spre sfârșit, excesiv de sumbră. **Frații Karamazov** constituie o uriașă dezbateră pro și contra. În roman, antipodul lui Ivan este Zosima, ca și inexistent în dramatizarea lui Horia Lovinescu și Dan Micu. Mai substanțială în schimb este și în spectacol (în prima lui jumătate mai ales), replica lui Aleșca, a cărui poziție este însă sensibil slăbită în scenă de surprinzătoare și totală absență (fie și sub formă de evocare) a copilului, a treia generație contemporană înfățișată de Dostoievski în marele său roman, generația care reprezintă în ochii scriitorului viitorul și speranțele legate de el. Fără copil, Aleșca este ca un comandant de oști fără oaste. Cel mai convingător și mai puțin teizist opozant al lui Ivan la Dostoievski ni s-a părut a fi și cel mai mai sărac și mai imputinat de către scenariști. Ne referim la Mitea Karamazov, „una din rarele figuri eroice din opera poetică a lui Dostoievski“, „un om zguduit de furtuni, dar capabil și de redresări magnifice“ (Romano Guardini).

Dramatizarea lui Horia Lovinescu și Dan Micu ignoră resurecția morală a personajului și în mod logic trece cu buretele peste marele vis cu „copchilașul“ din timpul interogatoriului de la Mokro, vis care-i permite lui Dmitri să cuprindă ca printr-o revelație în sufletul lui acum nu din nenorocire ci din fericire „prea larg“ întreaga suferință a poporului rus și întreaga suferință universală și care reprezintă axul transformării sale cu o atitudine de mare pondere în confruntarea dintre bine și rău din roman.

În general, se poate spune că, insistând să identifice familia Karamazov cu o „celulă socială bolnavă“ care „a proliferat vertiginos în epoca noastră pe toate meridianele pământului“, autorii scenariului au pierdut din vedere energia pozitivă a Karamazovilor, capacitatea lor (a unora dintre ei) de renaștere etică și spirituală. Energie care se revărsa, ca o cazăcitate care se manifestă din plin în visul lui Mitea mai sus amintit. Semnificativ pentru direcția în care și-a orientat lec-

tura cuplul autorilor reprezentației este violența cu care se ciocnesc între ele cele două finaluri, al spectacolului pe care îl vedem și al romanului pe care îl avem în memorie. Carte a marilor speranțe, **Frații Karamazov** are un epilog prin excelență și în toate planurile deschis. Cel de pe scenă, cu patru jandarmi plantați în fața unui gard delimitând un sinistru spațiu al reclusiunii, pare iremediabil închis, la propriu și la figurat.

În cadrul posibilităților pe care i le oferă scenariul, spectacolul — regia: Dan Micu, scenografia: Dragoș Georgescu, muzica: Vasile Șirli — impresionează. Începând chiar cu începutul, cu puternicul tablou audio-vizual al intrării din chilia starețului Zosima, întrunire mutată de la miezul zilei după căderea întinericului tocmai spre a se putea obține efectul pictural dorit (agitarea unor mici dar percutante surse de lumină în beznă). Raportându-se la un decor eficient, multifuncțional, cu platforme care asigură distanțarea personajelor antagonice, a martorilor și a judecătorilor, cu nenumărate uși care „vămuiesc“ neîncetat mișcările în labirint ale eroilor și cu oglinzi care dedublează, un decor sugerând sordidul înăbușitor al provinciei dar și — printr-o simplă perdea de catifea roșie de pildă — ostentativă opulență a celor bogăți, regizorul Dan Micu a știut să găsească pentru spectacolul său soluții și idei interesante. Simetria Aleșca-Ivan în scena discuției de la „Metropol“ și abila lor multiplicare în personajele-model de la care se revendică și pe care le proiectează, siluetele feminine care se „agăță“ mereu ca atrase de un magnet cînd de Mitea, cînd de Ivan, amândoi niște „senzuali“, auto-rastignirile gimnaste ale lui Mitea sau felul admirabil în care ni se „arată“ că autorii crimei, Smerdeakov și Ivan, culcați (în scena explicației dintre complici și în cea a halucinației diabolice) pe paturi ce seamănă cu un fel de mese de disecție și acoperiri aproape mortuare cu lunci cearecauri, sînt nu numai niște bolnavi ci și niște „cadavre“, constituie cîteva din aceste soluții și idei fericite, unele cu adevărat creatoare.

În ce privește interpretarea, întreaga echipă de actori merită felicitări pentru interesul și pasiunea cu care și-a abordat partiturile. Să subliniem mai întîi efortul și reușitele lui Alexandru Repan în cel mai dificil rol al spectacolului (Ivan Karamazov) și jocul matur, temeinic al lui George Constantin, un bun Feodor Pavlovici și mai ales un excelent Diavol. Ștefan Sileanu (Dmitri Karamazov) a spus memorabil, spătiind sugestiv cuvintele, o replică esențială (despre sufletul „prea larg“) și a demonstrat o prezență scenică plină de forță. I-a lipsit însă căldura absolut necesară unui erou ca Mitea și a păcătuit uneori prin stereotipie. Dragoș Păslaru ni s-a părut a avea datele unui aproape ideal Aleșca, personaj complex, poate un Karamazov senzual și el după cum singur o afirmă candid și în același timp subtil diabolic printr-un „sint“ repetat și prelungit ca un sisit de sarpe. Într-un Smerdeakov pe jumătate jalnic, pe jumătate terifiant, Horațiu Mălăele realizează una din cele mai bune interpretări ale spectacolului. Ioana Crăciunescu are altitudinea trufasă a Katherinei Ivanovna iar Dana Dogaru gestul felin și risul gilgitor, adică chiar armele de provocare ale Grusenikăi. Foarte plauzibil (deși cu altă înfățișare și vîrstă) — Viitor Ștengaru în Rakitin și expresiv Valeriu Preda în silueta fugitivă a lui Vrublevski. Mircea Anghelescu imprimă gravitate și rigoare unui, din păcate, foarte „scurt“ Zosima. Dintre „oaspeții“ aduși de Horia Lovinescu și Dan Micu în **Karamazovii** lor din alte romane ale lui Dostoievski este de reținut Radu Dunăreanu într-un Kirillov puternic retransat în sine, cufundat în raționamentele lui fatidice.

Valeriu Cristea

Teatrul Mic:

„Diavolul și bunul Dumnezeu“

IN universul lui Bosch totul este cu putință. Univers de imagini eschatologice, înăuntrul unei sfere, sub ochiul lui Dumnezeu sau al monstrului marin, chinuit de lucrări diavolești. Lumea din afară, cu oamenii normali ai aparențelor, este absorbită în spațiul acesta și împinsă în umbrele Evului Mediu. Dacă dramaturgul francez, în structura filosofică a operei sale, ar fi avut ori nu aceste vedenii, este o altă poveste. Un spectacol este o posibilă interpretare, și piesa lui Sartre, văzută în spiritul lui Bosch, pe scena Teatrului Mic, cea bîntuită de fantome, de vrăjitorii și de căutarea lui Dumnezeu, duce pînă la marginea îngăduinței această libertate a ceea ce trebuie să ajungă sugestia textului rigid, logic, sumar, într-o gândire regizorală și o concepție scenografică, îngemănate sub viziune sensibilizată, posibilă realitate cu permanenta grijă a mișcării și compoziției.

Se revine cu greu la noi înșine, după patru ceasuri petrecute sub această cupolă, deasupra căreia este săpătă o finită a întinericului, din golul căreia va atîna peste destinele oamenilor un crucifix justitiar învelit în giulgiul ignoranței, adevărul a fi pînă la urmă o grotescă alcătuire de gips, cu descoperiri viscerale ori scheletice, după tehnica pop-art. Dumnezeu este singurul erou care pierde absolut, în această încercare. Existențialismul ateu sartrian, într-o plasticizare funambulescă, — acesta pare să fie gândul nemărturisit, după ce ai scăpat de anăgurile acestui spectacol.

Piesa **Diavolul și bunul Dumnezeu**, cu un subiect localizat în Germania secolului al XVI-lea bîntuit de răscoalele țărănești, avînd mai mult ca un pretext în inima lui un erou cu biografie reală, scrisă în spiritual dramei germane ce aminteste de Büchner, este, în ciuda umanității pe care o reprezintă, ori poate tocmai în neliniștile și dramele acestei umanități, lucrarea dramatică cea mai bogată în elemente sistemului de gândire al filosofului Sartre. Studiul textului relevă o structură logică și o demonstrație dialectică a evoluției personajelor de sorginte clasică. Sînt fraze întregi, formulări demontate parcă din sistem, ilustrînd idei esențiale. Patima Răului și căutarea cu ardore a Bineului nu mină numai destinul eroului central, Goetz, care dintr-un mercenar sîngeros ajunge șef al țărănimii răscolite, aflîndu-și prin urmare un sens, un scop existențial. Aceste semne ale ființei sînt văzute și judecate din unghiuri felurite, dinspre credință și din trădarea ei, dinspre revoluția dusă pînă la gestul anarhic, din căutările căilor de realizare a dreptății și a fericirii. Iubirea, în lumea aceasta stăpînită de patimi, de cruzimi și de opresiuni feudale, se adevărește în chipul profan și în cel sacru, dacă ținem seama de prețel ei, de întîmpinarea, prin iubire, a morții, a spaimii, a mintuirii. Jocul ei absolut, în afara legilor grave ale vieții, este amar, tragic, ori, în postura de dogmă socială, utopic și ridicol. A fi om între oameni, a împlini sentimentul și idealul solidarității umane în lupta înțeleasă ca mobil al existenței, scăpat de sub spațiile cerești, este înaltul mesaj al acestei opere dramatice. Dar studiul amănunțit al piesei, spre a ilustra bogăția de semnificații care conduc la ideea unui spectacol, ar fi o încercare ce scapă intenției noastre, odată prinși într-o viziune și acceptînd condiția de spectator. Chiar și amănunte ale caietului de regie, soluții puerile, cum sînt cele din scena falansterului, mijloacele de tortură arătate ca niște ucnite în joaca de-a tortura, abuzul de vopsea roșie cu ideea singelui, scoaterea în prim plan a grotescului cu anularea impresiei de grotesc, le trecem în prețel mare pe care anvergura spectacolului îl merită, prin jocul înfrigorat pe care o echipă de actori remarcabili îl susțin în penumbră sore ilustrarea tulburătorului înțeles al piesei. Detașarea și judecățile vin mai târziu, ori se exprimă în felul cum se simte relieful spectacolului, urcările și căderile lui, ceea ce este ade-

văr și densitate a ideii în gestul actorului și în viziunea de ansamblu, și ceea ce este prezență factice, amănunt îngăduit. Dacă autorul piesei a fost respectat în demersul său ori a fost trădat, și cum, și cu ce mijloace, ori a fost falsificat cu bună intenție a rivnei și tempefamentului regizoral ori actoricesc, pînă la urmă iarăși se arată.

Scena deschisă sugerează un cadru existențial atîrnat de întunecimile de sus, un spațiu căzut, o scară, a credinței ori a unui zid imaginar. În această zare joasă intră oameni din lumea de jos, după o uvertură sonoră din registrul sfîșierii și abisului, un duh al răvrătirii și al credinței în derută, deasupra multitudini apare fața bisericăască tutelară și se rostesc anatemele prevestitoare de moarte. Este începutul confruntării maselor obscure cu instituția credinței, autoritatea bisericăască. Aici apare Nasty (Nicolae Iliescu) eroul revoluționar, și Heinrich (Nicolae Pomoje), preotul apostat, cel care, spre deosebire de Goetz, va face calea întoarsă, dinspre credință înspre înfrățirea cu diavolul, un om chinuit nu atât de neînfrînte îndemnuri lăuntrice, cit de pedeasoa timpului pe care-l trăiește. Nebunia lui, cunoașterea și însoțirea cu diavolul, metaforic înțeleasă, nu alcătuiesc o biografie fantastică, ci un trist itinerariu al lășităților. Între adevăr și minciună, între bine și rău, el este, totuși, dinspre dogmă ori dinspre nebunie, judecătorul lui Goetz, în ceea ce acesta va căuta cu ferveoare în spațiul social ori cel metafizic. În spațiul conceput de Adriana Leonescu, regizorul Silviu Purcărete interpretează piesa lui Sartre pînă dincolo de limitele legii primatului regizoral, coborînd cu voluptate în zonele mîloase ale conștiinței, împins de temperamentalul intuit al eroului, cu o rivnă psihanalitică nebanuită în logica textului. Goetz, în interpretarea magistrală a lui Dan Condurache, actor izbăvit de condiția rolurilor secundare cu arta magiciianului din **Maestrul și Margareta**, ajunge astfel la capătul pătimirilor sale într-o disperată răfuială cu ceea ce reprezintă crucifixul dezvăluit. În scena finală, după Sartre, Goetz primește să conducă cetele țărănilor, să alcătuiască o armată din resturile unei multitudini distruse și epuizate, acceptă deci o angajare lucidă, unica posibilă în împlinirea destinului său. Uciderea unui căpitan care-și declară nesupunerea este, în (dez)ordinea lucrurilor, justificată și necesară în impunerea autorității, ca un exemplu pentru ceilalți. Ce se întîmplă în spectacol? Goetz, în fața dificultăților dar și parcă împotriva acestor acceptări, scoate cutitul și ucide pe rînd, într-o demonstrație absurdă de fiară dezlanțuită, pe toți comandanții, în uluirea mută a lui Nasty, apoi, împreună cu iubita scoasă de sub acoperișul lui Dumnezeu, se urcă pe crucifix într-o călărire gîfuită și dementă, cu gesturi lascive și uciagase stîrnite de cele mai tulburi și mai violente reziduuri ale unui eros răzbunător. Față de această imagine a disperării, angoasa existențialistă este o stare solară.

Înțeles ca o parafrază la piesa lui Sartre, spectacolul de la Teatrul Mic se constituie, în dimensiunile viziunii sale, ca un gest cultural și artistic de prim ordin în această stagiune. Întreaga echipă de actori și realizatori este minată de puteri ascunse ale creației în stare să modifice locuri și timpuri în bîntuirile credinței, și să dea spectacolului starea de metaforă scenică fără de care însăși rațiunea textului nu s-ar adevăra. Pe fundalul acestui efort general am înțeles să arătăm ceea ce este contradictoriu în însăși concepția regizorală, în evoluția personajului central, lăsînd de o parte rigurile textului. Exceptionale interpretările celor două ipostaze ale iubirii, Monica Ghiuță (Catherine) și Carmen Galin (Hilda), care, alături de Dan Condurache, afirmă cu o energie artistică de toată admirația o treime a virtuților actoricești pe scena Teatrului Mic.

Ion Horea



Pe scena Teatrului Mic, Diavolul și bunul Dumnezeu de Jean-Paul Sartre (în prim plan, actorii Carmen Galin și Dan Condurache)