

Obiectivul, mărturisit de Horia Lovinescu, al dramatizării „Fraților Karamazov” și punerii acestuia în scenă la „Nottara” îl constituie sublinierea unei anume (am zice noi: uneia din multe) „uluitoare facultăți vizionare care face din Dostoievski cel mai important și actual scriitor al secolului XX”. Este vorba despre capacitatea autorului „Demonilor” ori al celebrului „Crimă și pedeapsă” de a releva, tulburător estetic, existența unei categorii spirituale ce a proliferat, în epoca modernă, pe toate meridianele lumii: cea a adeptilor imoralismului, a lui „totul e permis”, a unui mod de a fi și acționa „dincolo de bine și de rău” — din rindul cărora s-au recrutat inițiatorii lagărelor de concentrare, inventatorii și profeții apocalipsului nuclear, adepții „hidrei terorismului”.

Categoric, spectacolul de la „Nottara” certifică o preocupare de aprofundare și denunțare, cu ajutorul geniului lui Dostoievski, a cauzelor pe de o parte ontologice și etice, pe de altă parte sociale și politice, ca și a formelor de manifestare genuine ale nihilismului moral — atitudine care a alimentat apoi o întreagă literatură existențialistă și absurdă și care a irupt cu atita violență în viață și în istorie, în preajma celui de-al doilea război mondial. Dar, și mai categoric, meritul dramatizării și montării de care vorbim este tocmai acela de a invita spectatorul la subtila meditație etică. În acest autentic omagiu adus la centenarul morții „celui mai mare deschizător de drumuri din literatura modernă”, verticală unei perspective centrale de descifrare a textului nu presupune renunțarea la nici una din dimensiunile mari, coplesitoare artistic și ideatic ale romanului, creație finală ce „incununează opera”, concentrându-i motivele interioare și mesajele, punind în discuție, totodată, așa cum arăta I. Ianos, „nenumărate valori din milenara istorie spirituală a Europei” și sintetizând în cel mai înalt grad impasul tragic al epocii. O scriere ce debutează ca un roman obiectiv și afirmă incandescent o credință puternic subiectivă; ce începe ca o proză de atmosferă, se articulează ca un roman polițist și dezvoltă o impresionantă observație socială și psihologică — pentru a culmina într-o inegalată, pînă azi, capacitate de sondare a pasiionalității umane și a abisurilor sufletești, a

suferinței fizice și chinurilor metafizice. O creație ce relevă, odată cu falimentul voinței de putere și libertății degenerate în arbitrar, marile resurse de înnoire ale omului. Un coplesitor fragment de viață, dar și o sinteză de filozofie a culturii, care propune, afirmă cu forță o particulară viziune existențială și morală, urmărind uneori cu vizionarism genial, alături cu patimă subiectivă: cimpul de luptă al unor teze și antiteze, afirmării și negării, ce se cheamă și se sfîșie reciproc; dialectica previzibilului și imprezibilului; corectivul pedepsei aplicat crimei, tentația

gescu) are o anumită capacitate de sugesție, mai ales în prima scenă, deși atît concepția lui, cit și realizarea plastică nu sînt, în ansamblu, fără cusur. Aripile laterale ale dispozitivului scenic, ușile ce se deschid și se închid, oglinzile tulburi din fundal relevă și ascund chipurile, decupează și obiectivează replici, au deci la bază ideea teatrală și funcții dramatice. Dar, de ce să nu o spunem, căbelele situațiilor imaginate de Dostoievski, bolile sufletești ale eroilor săi le fac oarecum inutile. Ceea ce putem afirma și despre simbolica introducere și situare în scenă a unor perso-

nantă în restituirea esenței operei lui Dostoievski este, cred, cea a configurării personajelor — nu atît staturii lor exterioare (fatalmente approximate), cit a celei interioare. În spectacolul de la „Nottara” situațiile recreate sub ochii noștri comunică dramatismul celor povestite sau sugerate. Dialogurile sînt decupate cu pregnanță, iar actorii reușesc să comunice, prin compoziție minuțioasă, prin starea creată, prin intensitatea jocului — deopotrivă zbaterea umană, inconsecvența pasională, haosul reperelor și dilema spirituală, adevărurile vechi și concepțiile lui Dostoievski. Do-

dro Repan intruchipează scepticismul și neliniștita interogație și implicare tragică a, mai întii, enigmatului și apoi posedatului Ivan, personaj ridicat la rangul de erou principal. Repan realizează astfel „ideea-voce” (M. Bahtin). Cele mai reușite momente coincid cu cele mai grele încercări ale rolului: explozia și mărturisirea răzvrătirii împotriva religiei, dialogul incandescent cu marele inchiizitor — ipostaze ale iluminării și posedării. Ștefan Sileanu propune o interpretare elocventă a senzualității, a freneziei pasionale obsesive, dar mai ales a disperării și haosului gândirii și existenței personajului, a rătăcirii lui absurde între dorință și onoare, între „totul e permis” și remușcare, între violență și calvarul pedepsei. Dragoș Pislaru imprumută purității continuu așteptării și căutării a lui Alloș (acest alt Miskin) ochii săi „de stea”, credința sa în rol și arta scenică, ținuta sa sugestiv hieratică — personajului lipsindu-i, totuși, ceva din tensiunea interioară ideală. O creație cu totul deosebită prin ardeciul de vulgaritate și inocență, prin combustia pasională care dă coerență stărilor atit de contradictorii ale fatalele Grușenka realizează Dana Dogaru. O compoziție interesantă, pe multe de eufii, propune (pe dominantele orgoliului, iluziei obsesive și alienante ale isteriei) Ioana Crăciunescu, după cum un Smerdiakov nu atit demn de satiră (în ciuda pozelor și prezumției, a antipatiei pe care o inspiră și a irascibilității lui ridicole), cit tulbure, maladiiv, tenebros, grotesc, tragic, conturează Horațiu Mălae. Dintr-o distribuție numeroasă, din care nu trec neobservați nici Mircea Angheliescu (Zosima), nici Ion Siminie (procuroorul), nici Valentin Teodosiu (Svidrigailov), se cuvine amintiți cu deosebită interpretul unui personaj-cheie (Rakitin, „realist” ostil vieții, „dăstept” fără sensibilitate și caracter): Victor Ștegaru.

Consemnind reușita spectacolului, relevind dificila, dar pe atit de merituroasă operă spirituală pe care o reprezintă punerea în scenă a „Fraților Karamazov”, într-o montare de o frumoasă ținută intelectuală și artistică, ni se pare interesant să amintim că abordarea marelui scriitor rus face parte dintr-un program de durată al Teatrului condus de Horia Lovinescu.

Natalia STANCU

CRONICA TEATRALĂ

O pasionantă dezbateră morală „KARAMAZOVII” — LA TEATRU „C. I. NOTTARA”

răului prin bine și supremația binelui prin rău; preceptul „dostoievskian” al mintuirii prin suferință și iubire.

Cum să faci o dramatizare de trei-patru ore după mai bine de o mie de pagini de Dostoievski, fără să dai senzația că ai prins doar un pumn din apa mării, departe de a păstra culoarea și vuteturile ei? Dramatizarea semnată de Horia Lovinescu și Dan Micu atestă dealtminteri o admirabilă cunoaștere a lui Dostoievski. O competență și o „iubire” care prezidează cu succes nu numai restituirea originalității estetice a lui Dostoievski, ci și atit de delicata misiune a luminării părții celei mai durabile a ideologiei lui. Virtuțile dramatizării (în de știința selectării, decantării și sublimării prozei în situații, scene, dialoguri, monologuri. (Aspectele discutabile, scăderile — mici fațete de calitate — apărind în cazul colaborării mai active: al colajului din alte opere, adaos neorganic în plan dramatic și nici prea necesar ideatic.) Cit privește regia este evidentă preocuparea lui Dan Micu de a sugera complexitatea operei prin elaborarea minuțioasă și originală a universului scenic. Și trebuie să recunoaștem, decorul (Dragoș Geor-

naje. Acordurile grave ale muzicii lui Vasile Sirlu contribuie la senzația de monumentalitate ori la sugestia dezecchilibrului din om și a conflictelor lui cu lumea etc. — dar colajul de modalități pe care-l include banda sonoră nu ni se pare nici fericit, nici raport stilistic, nici sub cel al slujirii dramaturgiei. S-ar cuveni să vorbim mai mult despre utilizarea luminilor cu sugestiile lor de culoare, limpezimi ori mister, ce contribuie nu numai la atmosferă, ci și la sublinierea unor idei. În ciuda bogăției detaliilor și rafinamentului concepției și execuției, suprastructura scenică rămîne totuși artificială. Ca și în cazul dramatizării, demersul regizoral interesează în cel mai înalt grad și reține atenția (atit teoretic, cit și în practica urmăririi spectacolului) atunci cînd își propune să fructifice datele scenariului și să recreeze lumea ideilor lui Dostoievski prin intermediul personajelor, a actorilor. Chiar imaginile teatrale de ansamblu cele mai impresionante sînt tot cele al căror sincretism au ca dominantă substanța dramatică dostoievskiană concentrată în replică, situație, dialog și trecută prin personajul-interpret. Stabiind o ierarhie, prima treaptă, cea mai impor-

minantele personajelor, sau mai exact contradicțiile lor dominante, ambiguitatea lor funciară, echivocul lor sînt bine surprinse și incarnate. Pentru a intruchipa cit mai corect idei care să transforme viața în destin, interpretii de la „Nottara” își propun mai întii să intrupeze pasiuni. Frăirea autentică, pasiunea fierbinte și rătăcitoare, de o sălbăticie atotdistrugătoare, este revelatoriu asumării sau respingerii crezurilor morale, accesului la ele. Incandescenta ei este un preambul al trecerii vămilor ispășirii (conform parabolei grăunțului de griu, care murind, aduce multă roadă).

George Constantin incarnează cu un firesc pe măsura strălucirii interpretării un portret succulent sub semnul filozofiei lui „să iubești viața mai mult decit restul ei”. Feodor Pavlovici al său are parca un anumit grad în plus de noblețe și elegantă, dar, totodată, același atit de greu de recreat, imorevizibil amestec de senzualitate, violență, ticălosie, capriciu cînd copilăresc, cînd cabotin și, mai presus de orice, cinism agresiv, cruzimea și sadismul sfidării tutoror celor „sfinte”. Dincolo de gesticația, uneori excesivă, se cuvine admirată eleganța cu care Alexan-