

UN AVERTISMENT

GHETOU de Joshua Sobol. În românește de Dan Duțescu • **TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI** • Data premierei: 11 iunie 1993 • Direcția de scenă : Victor Ioan Frunză • Decoruri și costume: Adriana Grand • Muzica: Dorina Crișan-Rusu • Coregrafia: Felicia Dalu • Distribuția: Mircea Rusu (Kittel), Alexandru Bindea (Weiskopf), Mircea Diaconu (Gens), Constantin Dinulescu (Kruk); trupa de teatru: Maia Morgenstern (Haya), Bogdan Mușatescu (Srulik, Naratorul), Cerasela Stan (Lina), Eugenia Maci (Judith, O actriță, Judecătorul), Ilinca Tomoroveanu (Ooma, O actriță), Vasile Filipescu (Isrulik, Hasidul), Maria Teslaru (Gottlieb), Claudiu Istodor (Yankel, Un rabin), Liliana Hodoroagea (Geiviș), Carmen Ionescu (Elia), Mircea Cojan (Dessler), Ion Besciu (Adjunctul lui Dessler) • Dansează: Felicia Dalu • Orchestra: Lucian Maxim - conducerea muzicală, percuție, Dorina Crișan-Rusu - pian, Eugenia Leau, Marius Leau - vioară, Florentina Piedicuță - violoncel, Adrian Porumbăceanu - oboi, Mihai Iordache - saxofon.

Cînd planșeul scenei coboară implacabil, introducînd un grup de nou veniți în ghetou, spectatorii așezați pe laturi simt vertijul, au senzația că intră împreună cu zdănțoroasa trupă de actori în locul care în limbaj convențional se numește iad. Ceea ce vrea să spună autorul piesei, Joshua Sobol, și ceea ce pune în scenă (la propriu) regizorul Victor Ioan Frunză este o fabulă pentru aici și acum, nu o elegie pentru ceea ce a fost. Dimensiunea ororii face aproape de neînțeles unicitatea ei: crima nazistă nu se adaugă doar unui lung și vechi șir de crime din categoria războaielor etnice : s-a construit o industrie a morții de dimensiuni continentale, cu căi ferate, lagăre, camere de gazare și crematorii în care materia primă erau evreii și produsul finit, cadavrele. În acest fel, milioane de oameni au fost condamnați la moarte, un întreg popor a fost sortit anihilării. N-a fost ca pe vremea celebrelor decrete medievale, cînd evreii, pentru a-și salva

viața, aveau posibilitatea să fugă sau să-și renege credința. Cu sprijinul autorităților locale din țările ocupate sau aliate, în pofida rezistenței solidare - care totuși a existat, în indiferența generală - masacrul s-a produs. A fost un masacru al inocenților ? Nu aceasta e problema și înseamnă a-i acorda lui Hitler rolul Judecătorului Suprem pentru a discuta în acești termeni : au murit copii și bătrîni, genii și mediocrități, oameni cinstiți și șnapani, săraci și bogați, frumoși și urîți, cosmopoliți și naționaliști, bigoți și atei.

Ghetoul din Vilna, ale cărui ultime zile le ia drept reper în timp Joshua Sobol în piesa sa, este pe cale de dispariție. Au murit cincizeci de mii de oameni, mai sînt în viață patrusprezece mii de locuitori în anticamera morții. În pofida evidenței, comportamentul lui Kittel nu lasă loc nici unui dubiu, vor muri cu toții, mai mult sau mai puțin demn, mai mult sau mai puțin chinuți, vor muri chiar cu riscul vieții ofițerului nazist. Se produc nenumărate

strategii de supraviețuire : cultura, arta, pragmatismul, compromisul, socialismul, comunismul, solidaritatea națională, lașitatea și curajul se opun și se succed pe rînd, într-o dinamică a motivațiilor omeneste și nu ale unui determinism ideologic. Fiecare dintre aceste atitudini are o explicație și o șansă. Nici una nu este soluția. O dată ajunsă în punctul în care forța decide, omenirea nu mai are nici o posibilitate de a evita cataclismul, ci doar de a-l amîna.

În piesa lui Sobol, Naratorul - actorul Srulik din ghetou - se află în apartamentul său din Tel-Aviv și declanșează, printr-un efort de memorie, trecutul. În spectacolul lui Frunză, Srulik este prizonierul propriilor amintiri, un omuleț care se zbate pe platoul imens al scenei, încercînd să ne explice, nouă care, fizic, sîntem alături, dar în fond atît de departe, că nimic nu mai poate salva omenirea după ce a acceptat inacceptabilul. Meritul lui Victor Ioan Frunză este acela de a fi cuprins într-o formulă regizorală amplă și consistentă atît tragedia unei colectivități umane, cît și lecția pe care această tragedie o impune tuturor colectivităților și indivizilor, care le alcătuiesc. Spațiul de joc este imens cît lumea, dar și claustrofobic ca ghetoul. Cînd pare că se deschide (se trage cortina), dincolo nu e decît hăul, pustiu. Elie Wiesel (supraviețuitor dintr-un lagăr al morții) spunea odată că Holocaustul a fost posibil pentru că Dumnezeu și-a întors fața de la ceea ce se petrecea pe pămînt. Așa și arată lumea acestui spectacol, imaginat și concretizat de regizorul Victor Ioan Frunză și scenografa Adriana Grand : ea se scufundă inexorabil, indiferentă la zbaterile individuale sau colective. Doar un spațiu de joc izbutește să-și păstreze statutul normal : scena teatrului din ghetou. Existența unei trupe de teatru în

PREMIERĂ PE ȚARĂ



Ghetou de J. Sobol la TNB, regia: Victor Ioan Frunză



ghetoul din Vilna este atestată documentar. Ce a fost acest teatru - „o încercare de a revărsa puțină lumină în aceste vremuri întunecate”, o diversiune „pentru a nu aprinde scînteia răscoalei”, sau o blasfemie : „Cum poți să joci într-o piesă la trei săptămîni după masacru, cînd singele nu s-a uscat încă ?” Cîte ceva din toate. Ambiguitatea replicii pe care o poate da arta, cînd moartea cîștigă lupta, este prezentă de la bun început : încercarea actriței Ooma (Ilinca Tomoroveanu) de a distrage atenția ofițerului nazist printr-un monolog al artei înalte este sortită eșecului, oricît de strălucită ar fi performanța. Artă nu poate face pe nimeni mai bun și tot ceea ce „produce” trupa din ghetou nu este decît imaginea armonioasă a răului - dacă se poate spune așa. Piesa din piesă despre raționalizarea insulinei este fără sfîrșit fericit. Și nu întîmplător, tot pe scena din scenă se petrece unul din episoadele cele mai dramatice : momentul în care Gens, comandantul evreu al ghetoului, încearcă - sub ochii nemților - să-i salveze pe copiii condamnați. Nu cu viața rivalizează arta, cum a considerat „o anumită parte” a esteticienilor, ci cu moartea și în această competiție, victoriile - atîtea cîte sînt - au gust de cenușă. Muzica Dorinei Crișan-Rusu evocă permanent acest scrișnet al neputinței, concretizat și în evoluțiile de grup sau individuale ale membrilor trupei. Teatrul nu poate ține loc de pîine și nici nu e apt să înlocuiască revolta. O demonstrează într-o scenă memorabilă Lina (Cerasela Stan); nu pe scenă, ci în spațiul în care moartea învinge viața îl înfruntă ea pe ofițerul nazist : nici cea mai divină muzică nu-l poate înfrîți pe călăi cu victimele.

În absența lui Dumnezeu, fiecare vrea să-și asume rolul Judecătorului : Kittel (ofițerul nazist) dorește eliminarea celor impuri, Gens (comandantul evreu al ghetoului) acceptă ca pe o necesitate dispariția celor slabi, Kruk (fostul militant comunist) crede că trebuie să supraviețuiască cei buni, Weiskopf (comerclantul) luptă pentru triumful utilului. Argumentele lor capătă substanță emoțională în interpretarea actorilor. Mircea Rusu (Kittel) exprimă patima rece a inteligenței în delir, curiozitatea perversă a celui care deplasează mereu, prin acțiune individuală, granițele răului colectiv. Mircea Diaconu (Gens) nu se străduiește în nici un fel să-și explice personalul, să-l „umanizeze”, să ne facă să-l compătimim. Actorul joacă reținut drama celui care a călcat legea morală în deplină cunoștință de cauză : el are motivații, nu scuze. Reținut, sigur de sine, pare că știe întotdeauna ce trebuie să facă, pentru că înțelege că nu mai e nimic

de făcut; și cînd e, la un moment dat, copleșit, plînsul lui degajă aceeași forță a lucidității niciodată salvatoare. Constantin Dinulescu (Kruk) este însăși neputința : nu se poate raționaliza, prin ideologie, iraționalul. Persecutat în primul rînd de maniheismul propriilor idei, actorul face perceptibil spațiul cuprins între trăiri și cuvintele care le exprimă. Febrilitatea întru profit a lui Alexandru Bindea (Weiskopf) are o tensiune a ambiguității relevantă în momentul „parada modei” (căruiă fantezia adecvată la obiect a Adrianei Grand îi dă o tragică splendoare): sluga ticăloasă îl urăște pe stăpînul ticălos, și cu cît este mai cumplit și mai concret blestemul, cu atît este mai evidentă zădărnicia.

„Trupa” este condusă de un actor interpretat de Bogdan Mușatescu cu o infinită grijă față de ipostazele histrionismului etalat, dar și asumat. Intensitatea trăirii tragice de care e capabilă Maia Morgenstern își găsește în rolul cîntăreței Haya un amplu spațiu de desfășurare și faptul că actrița ne-a obișnuit cu performanța nu ne poate împiedica să observăm puterea ei de a

polariza conflictul, de a dota cu mister sordidul vieții. Cerasela Stan, Ilinca Tomoroveanu, Eugenia Maci, Claudiu Istodor și toți ceilalți membri ai trupei introduc fluidul teatralității în desfășurarea spectacolului.

Spectacolul lui Victor Ioan Frunză are o teatralitate bogată, pusă în slujba ideii, atentînd la confortul intelectual al spectatorului, și nu în ultimul rînd la cel fizic. Condiția umană nu este lingușită, victimele nu sînt exonerate de răspundere. Nu e plăcut să auzi asemenea lucruri și să simți cum micile întărituri construite de fiecare pentru uz personal se clatină. Dar tocmai pentru că e așa, nu trebuie acordată nimănui scuza că băncile sînt incomode și că nu toate replicile se aud. Așa cum după premieră s-au mai produs modificări de ritm, în favoarea coerenței, se pot remedia și aceste - aparent - amănunte. Pentru ca importanta izbîndă pe plan intelectual și emoțional, datorată talentului și modernității în gîndire, să-și poată împlini misiunea de avertizare pe care și-a asumat-o.

MAGDALENA BOIANGIU

O „RESTITUIRE” CONVERTITĂ LA „EXPERIMENT”

GOANA DUPĂ FLUTURI de Bogdan Amaru • **TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI** • Data premierei: 31 martie 1993 • Versiunea scenică și regia: Grigore Gonga • Scenografia: Lavinia Drișcu • Ilustrația muzicală: Romeo Chelaru • Distribuția: Raluca Penu, Cecilia Bărbora (Rodica, modista cu atelier propriu; Beatrice, fecioara lui Farada), Claudiu Bleonț, Dan Puric, Alexandru Georgescu, Eugen Cristea (Dorin, doctor în științe naturale; Farada, cerealist arhimilionar; Brustan, avocat; Ciprian, preot).

Din categoria naivilor ce au crezut că „mizeria universală” poate constitui „parfumul tare al unei credințe în Mai Bine”, Bogdan Amaru (1907-1936) s-a iluzionat cu idealul „proletarului ce va domina secolul XX” și s-a plasat singur în „galeria proletarilor” care frecventau cenaclul „Sburătorul”. De altfel, E. Lovinescu este cel care a definit lapidar „talentul literar, incontestabil, ca o lamă de cuțit” al acestui tînar ce a cochetat deopotrivă cu actoria și gazetăria: „stăpînirea unei limbi plină de sevă regională, și arta de a orna”, „meșteșugul expresiei figurate, al plasticizării și al ritmiceii stilistice”.

Despre Goana după fluturi, unica sa piesă (scrisă în 1933, pierdută și regăsită, publicată pentru prima oară în revista „Teatrul” în 1967 și jucată în 1968 la Cassandra), s-a spus că amintește de modul în care Victor Ion Popa făcea haz de ne- caz, pe un subiect în maniera „risu-plînsu” practicată de G.M. Zamfirescu, prin vervă

apropiindu-se de Tudor Mușatescu, metamorfozînd lirismul de genul Sebastian într-o trăsnaie la G. Ciprian. Lărgind unghiul retrospectiv, s-ar putea descoperi filiera prin care a fost receptat de posteritate Urmuz, această farsă avînd parcă menirea de a umple distanța literară dintre Caragiale, Ionescu și Mazilu, „miticismele” aflîndu-se în drum spre distilerile sarcasmului contemporan.

De aici și importanța gestului făcut de Teatrul Național, care și-a înscris printre obiectivele repertoriale o suită de restituiri din dramaturgia autohtonă. Reprezentația, extrem de vie, într-o viziune ce ar putea fi taxată drept „Intertextualistă”, relevă modernitatea scriiturii printr-un cumul de clișee deopotrivă ale anilor '30 și ale prezentului.

S-a avut în vedere, desigur, indicația autorului: „acțiunea se petrece în București, în fiecare zi”, dar și faptul că eroii sînt tipuri de un comic intrinsec și interșanjabil, tipuri