

Virtualități

CADAVRUL VIU de L.N. Tolstoi. Traducerea: Al. Kirîțescu și Tamara Gane. Versiunea scenică: Gelu Colceag ● **TEATRUL NAȚIONAL „I.L. CARAGIALE”** ● Data reprezentației: 4 aprilie 2001 ● Regia: Gelu Colceag ● Decorul: Ștefan Caragiu ● Costumele: Florilena Popescu Fărcășanu ● Muzica: Nicu Alifantis ● Coregrafia: Roxana Colceag ● Distribuția: Mircea Rusu (Fedea Protasov), Dana Măgdici (Liza), Simona Bondoc (Anna Pavlovna), Maria Popistașu (Sașa), Marius Bodochi (Karenin), Ilinca Tomoroveanu (Karenina), Mircea Albușescu (Abrezkov), Maria Buză (Mașa), Mihai Perșa (Tatăl Mașei), Ileana Lordache (Mama Mașei), Emil Gaju, Emil Mureșan, Doru Ana, Marcelo Sebastian Cobzariu, Mihai Niculescu, Gavril Pătru, Alexandru Bindea (Prietenii lui Fedea); grupul coral „Da Capo”, dirijor Claudia Gherga (Corul țiganilor) ș.a.



Când scria **Cadavrul viu**, Tolstoi trecuse prin toate experiențele morale și intelectuale care i-au asigurat statura de gânditor rus și locul în arta universală. Dar Fedea Protasov nu murise definitiv în el. În urmă cu mulți ani fusese și el un

gandistul ideilor unei morale creștine neîntinate de biserică.

Piesa colectează cioburile creației de tinerețe și maturitate, încercând să le potrivească în montura înțeleaptă a senectuții, dar regulile genului dramatic și propriile impulsuri vitale îi

★★★★



foto: Mihail Cratofil

Mircea Rusu și Marius Bodochi

boier tânăr, celebru prin felul cum își toca viața, averea și sentimentele, presimțind că libertatea se află dincolo de lumea în care exista. După o viață intensă de o uimitoare creativitate și cu uluitoare manifestări ale unei energii generoase, tentația fugii de sine, de ceilalți, persista și nicio dată nu se va ști precis încotro se îndrepta scriitorul, la 82 de ani, când a fugit de acasă, însoțit de un doctor care nu i-a fost de nici un folos în gara Astapovo, unde s-a îmbolnăvit de congestie pulmonară și a murit. Oximoronul cadavrului viu l-a tulburat mai mult decât o poate face o figură de stil: demonul neliniștii, dar și al eșecului ce pândeste orice revoltă îi marchează și substratul operei târzii, când s-a vrut a fi propa-

joacă farse neașteptate și este de înțeles de ce regizorul spectacolului a cedat tentației de a reorganiza logica materialului literar. I se poate doar reproșa că n-a procedat cu desulă îndrăzneală, pentru a compensa dezechilibrul dintre cele două părți: caracterul excesiv expozitiv din prima parte și aglomerarea deciziilor cu consecințe dramatice în cea de a doua. Ezitare cu urmări și în viața spectacolului. Episodul „la țigănci” se lungeste și se lățește peste măsură, mai puțin și, în același timp, mai mult decât cerea sensul inițial. Prezente în mai multe momente din marea literatură rusă (vezi **Idiotul** de Dostoievski, dar și nuvele ale lui Cehov), dansurile și cântecele țigănești nu sunt o variantă rusească a bordelului,

ci un tip de spectacol neconvențional, integrat la marginile convenției societății nobile, locul unde este acceptată și încurajată defularea. Lacom, incapabil să se mulțumească doar cu atât, Protasov își dorește să rămână în această falsă lume liberă, mai puțin sofisticată decât cea a matrimoniuului său, dar supunându-se, practic, aceluiași legi. Regizorul nu rezistă tentației de a ne-o înfățișa în toată splendoarea ei senzuală, și atât muzica lui Nicu Alifantis, cât și prestația grupului coral „Da Capo” susțin și cu talent, și cu sârg acest demers. Dansuri înfocate, cântece guturale, coruri și partituri solo se succedă într-o înlănțuire vag și ineficient întreruptă de replicile personajelor. Drama stă pe loc în timp ce se cântă și se dansează și, când firul ei se reia, trebuie să faci un efort ca să-ți aduci aminte despre ce era vorba. Coregrafia evoluează distinct de regie și senzația este că inserarea părții vorbite în cea cântată, a mișcării civililor în armonia dansatorilor s-a făcut în grabă și de mântuială. Cel mai mult suferă din această cauză Mircea Rusu, interpretul lui Protasov. În absența altei propuneri, el ar trebui să fie așa cum îl caracterizează celelalte personaje, în special femeile care-l iubesc: ele îl văd fermecător, puternic, irezistibil. În spectacol este reflexiv, abulic, amețit. Tovarășii săi de petrecere pâlăvrăgesc și gesticulează, iar când e să se închege un sens, cum se întâmplă în cazul lui Doru Ana sau Mihai Niculescu, năvălesc dansatorii. Maria Buză cântă ca într-o emisiune de televiziune, fără relație cu personajul pe care ar trebui să-l interpreteze. Spectacolul se încălzește, energia lui se propagă în sală și place, dar muzica și dansul au o valoare autonomă, fără să stimuleze în vreun fel evoluția conflictului. Unele finaluri de tablou sugerează melancolia ideii regizorale, aparent covârșită de forțele adunate pe scenă. Lumea saloanelor este tratată, oarecum simplist, în cheie grotescă: proaste și caraghioase, femeile, atât de frumos îmbrăcate de autoarea costumelor, se roagă parcă să fie părăsite. Și dacă actrițe cu experiență cum sunt Simona Bondoc și Ilinca Tomoroveanu au mijloacele artistice prin care să sugereze nu doar o minte limitată, ci și un suflet invalid în capcana propriei onorabilități, mai tinerele Dana Măgdici și Maria Popistașu se zbat patetic în exerciții lipsite și de adevăr, și de stil. În partea a doua începe drama și, aici, atât interpreții cât și regizorul se

apropie de esența piesei. Dialogul dintre prințul interpretat de Mircea Albulescu, un ticălos cu prestața bunelor intenții, și Mircea Rusu, acum înțelegând riscurile vieții între două lumi, învins de tragedia provocată de el, produce o scenă teatrală prin dinamica ei interioară, prin felul cum actorii pipăie și aleg cuvintele, prin jocul inteligențelor într-o situație-limită. În aceeași zonă, a unei teatralității esențiale, este și scena procesului unde, în sfârșit, drama se așază în datele ei și Mircea Rusu poate face dovada marilor sale calități de actor modern. Acum apar și regretele pentru rolul pe care l-ar fi

putut juca Marius Bodochi și pentru absența desenului din culorile aruncate oarecum la întâmplare de Alexandru Bindea.

Există câteva momente în spectacol unde regia și scenografia – inspirată la nivelul concepției, cu nesiguranțe la nivelul execuției – exprimă percuted unitatea și contradicția celor două lumi care-l vor strivi pe cel ce a încercat să le traverseze.

Am formulat observațiile de mai sus, încercând să povestesc ce am simțit și ce am gândit pe parcursul celor trei ore cât durează reprezentația și străduindu-mă să fac abstracție de zgomotul marelui succes care însoțește

începutul carierei acestui spectacol. Nu este doar o operație de propagandă bine condusă. La premieră aplauzele entuziaste au durat minute în șir: spectacolul de cântece și dansuri, amplexarea mijloacelor teatrale etalate impresionează, iar dorința puternică de a avea succes îl poate crea. Am convingerea că artiștii implicați știu mai bine decât cei din afară ce a ieșit bine și ce nu. Așa că, alături de aceștia, prefer amintirea momentelor de teatru care lasă să se bănuiască spectacolul ce ar fi putut să fie.

Magdalena Boiangiu

Un albastru infinit

La prima vedere, albastrul semnifică reveria calmă, repaosul senin. Psihologii știu însă ceva mai mult, anume că, în inconștientul colectiv, albastrul este asociat cu autoritatea care-ți oferă siguranță cu prețul supunerii. Nu întâmplător mairarii lumii au adoptat costumul *bleu-marine*, iar polițiștii, uniforma *bleu-gendarme*. Pentru mării răzvrățiți însă, ca Rimbaud, albastrul este culoarea stridențelor stranii ale trompetelor cerești, sunând schimbarea. Probabil nu fără legătură, revista avangardei germane de la începutul secolului trecut se numea *Der Blaue Reiter (Călărețul albastru)*, iar cabaretul în care, în aceeași perioadă, cânta Lola-Lola, eroina romanului Profesorul Unrat al lui Heinrich Mann, *Îngerul albastru*.

Celebrul film cu acest nume al lui Josef von Sternberg, cu Marlene Dietrich și Emil Jannings, a ales să lumineze dintr-o singură parte construcția complexă a romanului, arătând decăderea socială și morală a unui bărbat rigid, emblemă a respectabilității burgheze, care descoperă târziu farmecul lasciv și dezintegrator al femeii fatale, de care se lasă, spre paguba lui, subjugat. Succesul romanului (publicat în 1905) a venit târziu, atunci când societatea germană, răvășită de înfrângere și de deruta postbelică, s-a recunoscut în figura profesorului ajuns paiață. Decăderea personajului simboliza dezastrul unei civilizații.

Răzvan Mazilu și echipa sa propun o lectură nouă a romanului, care vine împotriva clișeelelor propagate de film. Ambalarea lui Sternberg pentru protagonistă a fost în parte respon-

ÎNGERUL ALBASTRU, dramatizare și versiune scenică de Răzvan Mazilu după romanul Profesorul Unrat de Heinrich Mann ● TEATRUL ODEON ● Data reprezentației: 30 martie 2001 ● Regia și coregrafia: Răzvan Mazilu ● Scenografia: Irina Solomon și Dragoș Buhagiar ● Muzica: Friedrich Holländer. Adaptarea muzicală: Petru Mărgineanu ● Distribuția: Florin Zamfirescu (Emanuel Raat), Leonid Doni (Lohmann), Ioan Băținaș (Von Ertzum), Dimitrii Bogomaz (Kieselack), Maia Morgenstern (Lola-Lola), Jeanine Stavarache (Guste), Mircea Constantinescu (Kiepert), Cătălina Mustață (Helga), Mihai Danu (Clownul mut).

sabilă pentru deplasarea focalizării de la figura profesorului la cea a cântăreței. În spectacolul de la Teatrul Odeon, prioritatea se restabilește în favoarea lui Raat, iar dramatizarea, deși păstrează titlul popular al filmului, pare că urmează mai ales subtitlul romanului: „Sfârșitul unui tiran”. În interpretarea lui Florin Zamfirescu, profesorul Raat este departe de ridicolul personajului bătos și pretențios, căzut inoportun în ispită,

taman la vârsta înțelepciunii. Avem de a face cu o forță îndelung comprimată care, o dată dezlănțuită, impune și supune. Până la începerea acțiunii, Raat și-a exersat voința în spațiul școlii, a practicat abstenența în spațiul privat și a afișat conformismul în spațiul social. Toate acestea i-au potențat energiile, el fiind acum pregătit să arate ce poate. Hătuindu-și elevii, Raat descoperă în cabaret un spațiu al libertății, care-i sfidează



foto: Matei Călița