

Cum și de ce ÎI JUCĂM PE CLASICI

E ACTUAL DOSTOIEVSKI?

D

e ce jucăm astăzi Dostoevski? Și de ce tocmai *Frații Karamazov*? Dacă nu ne mulțumim cu argumente vagi și foarte generale — atracția pe care o exercită și o va exercita întotdeauna acest roman, renumele scriitorului etc. — și dacă ne raportăm la criteriul cu adevărat artistic de alcătuire a oricărui repertoriu

— necesitatea de a răspunde unor frământări contemporane —, nu putem ocoli această întrebare.

A răspunde nu este ușor. O adevărată prăpastie ne desparte de multe din ideile romanului. Dostoevski susține, de pildă, că Rusia se va „salva“ de la revoluție prin religie, afirmă că statul trebuie să se lase absorbit de biserică, cedînd acesteia întreaga putere, și încearcă să demonstreze că viața monahală constituie o înaltă desăvîșire umană... Prin această tendință, „*Frații Karamazov*“ se definește limpede ca un roman clerical; totuși, nu încapе îndoială, cartea continuă să trăiască. Lectura ei este și astăzi, așa cum a fost în urmă cu decenii, un eveniment cutremurător, o „sfișiere“ — mai ales pentru tineri și mai ales la prima citire. Pasiunile eroilor sînt năvalnice, tulburătoare, lumea lor e autentică și suflul fierbinte al vieții, care s-a condensat în paginile cărții, răscolește adînc conștiințele celor care o citesc.

Frazele generale despre contradicțiile interne specifice creației dostoevskiene și considerațiile asupra elementelor de critică socială care se opun, în această creație, ideilor mistice nu lămuresc decît în parte conflictul dintre vitalitatea atît de puternică a romanului și falsitatea evidentă a ideilor lui. Divizînd însă opera în elemente pozitive și elemente negative dispartate riscăm să-i distrugem unitatea organică și să ucidem, printr-un calcul scolastic, însăși viața care pulsează în el; viziunea contemporană asupra acestei scrieri trebuie să o cuprîndă în ansamblu, cu întregul ei sistem de imagini artistice și cu toate semnificațiile ei explicite și implicite. Cercetarea este cu atît mai necesară cu cît Dostoevski e mai puțin cunoscut la noi decît alți mari scriitori ruși, și romanul „*Frații Karamazov*“ este aproape necunoscut, versiunile românești care au circulat înainte de război fiind niște compilații de tipul „digest“, o nouă traducere neexistînd încă, iar literatura critică și comentariile competente fiind cu totul sporadice. Și însăși caracteristica dominantă în creațiile dostoevskiene — extrema complexitate psihologică, în hățîșul căreia cititorul și spectatorul se orientează adeseori foarte greu — impune o analiză aplicată și atentă.

De obicei, în asemenea împrejurări, se invocă exemplul clasic al lui Balzac, reamintîndu-se binecunoscutul citat din scrisoarea lui Engels care explică contradicția dintre concepțiile politice reacționare și creația realistă valoroasă a romancierului francez. Dar, de data aceasta, comparația este inoperantă: Balzac

nu a scris cărți *cu teză*, la el descrierea estompează dezbaterea de idei, pe cînd romanele lui Dostoievski — și, mai cu seamă, „Frații Karamazov” — caută cu hotărîre să propovăduiască concepțiile mistice ale autorului. Vitalitatea și forța artistică a acestui ultim roman dostoievskian nu pot fi înțelese dacă rămînem la nivelul ideilor lui politico-filozofice, ci numai coborînd în adîncimea cărții, în subtextele ei, pentru a investiga raporturile care se nasc între idei și eroii care le apără sau le neagă, sentimentele și reacțiile omenești care se concentrează în vîltoarea acțiunilor și disputelor ideologice, torențele de pasiuni și împrejurarile tragice care dau naștere gîndurilor — adică *adevărul uman complex* (și precis det. rminat istoric) pe tărîmul căruia se înalță opera scriitorului.

În „Frații Karamazov” romancierul reia cîteva teme tragice fundamentale pentru întreaga sa creație. Sînt teme al căror umanism autentic, sincer trăit de autor și ardent comunicat cititorilor, nu poate fi pus la îndoială. O conștiință vie, chinuitoare, a tuturor nedreptăților și cruzimilor care se petrec în lume, o imensă compasiune pentru durerile oamenilor, o vibrație puternică, de neîndurat, la supliciile tuturor celor oprimați și înfrînți torturează pe scriitor și pe tinerii lui eroi. Pe rînd fiecare dintre cei trei frați cunoaște revelația oceanului de chinuri în mijlocul căruia trăiește: Ivan este obsedat de viziunea suferinței copiilor, Alioșa se face ecoul tuturor frămîntărilor oamenilor pe care îi cunoaște, Dmitri înțelege, în închisoare, că a dus un trai ticălos și își merită pedeapsa, nu fiindcă a nutrit cîndva gîndul crimei, ci fiindcă a trăit egoist, absorbit de patimile sale și uitînd orice îndatorire față de oameni. Nu, aceasta nu este ipocrita și resemnată milă creștină, ci un sentiment nobil, în care răzvrătirea împotriva nedreptății fuzionează cu recunoașterea lucidă a răspunderilor față de colectivitatea umană. Exprimarca acestui sentiment își găsește apogeul nu în predicile prea-cuviosului stareț Zosima, ci în răzvrătirea ateuului Ivan, care respinge religia și credința în armonia divină tocmai fiindcă această credință liniștitoare se cumpără cu un preț prea greu — cu prețul de a accepta că suferința este o lege, o necesitate pentru om, și a justifica, prin pasivitate, toate nedreptățile.

Cu cît mai adînc se cascadează hăul durerilor în jurul eroilor și în conștiința lor, cu atît mai intens doresc ei bucuria. Renunțînd la femeia iubită, Ivan discută despre sensul vieții ceasuri întregi, cu o exuberanță copilărească; în închisoare, în așteptarea cumplitei judecăți, avînd toate dovezile împotriva-i, Dmitri găsește încă prilejuri de veselie; și, în același timp de grea încercare, Grușenka mai are tăria să fie senină. Dotate cu un adevărat talent pentru viață, personajele izbutesc să trăiască scurte clipe de fericire chiar în vârtejul faptelor care le condamnă pentru totdeauna la durere; viața lor interioară bogată dovedește că omul este menit prin natura lui să se bucure, să trăiască frumos și demn, infirmînd ideea mistică a suferinței necesare. Dar bucuria mare și curată spre care năzuiesc avid acești oameni puternici, din plin înzeștrați, le este interzisă fiindcă, în jurul lor, „tot pămîntul e îmbibat de lacrimi” și copiii sînt aruncați pradă cîinilor sau crucificați. Lumea pe care o descrie romanul este o lume în care *nu există bucurie*. (Descriind ceva mai tîrziu aceeași lume, Cehov avea să scrie, în povestirea „Agrișul”: „nu există fericire“.) Tinerii Karamazov contemplă în același timp „cele două abisuri” — suprema fericire pe care o întrevăd în elanurile sufletului lor și cea mai profundă mizerie fizică și morală, de care se izbesc mereu în realitate — pentru că lumea în care trăiesc este bîntuită de cele mai cumplite „sfîșieri”, este un calvar al contradicțiilor. Dostoievski nu înfățișează acest zbućium ca o eternă frămîntare a omului. Dimpotrivă, el descrie precis în timp suferințele invocate: toate exemplele pe care le aduce sînt fapte diverse culese din realitatea curentă a vremii lui. Așa cum Shakespeare a avut conștiința limpede a agoniei Renașterii, Dostoievski simte că societatea contemporană lui a intrat în ultima ei criză.

Tortura constantă a oamenilor pe care el îi descrie este rezultatul unui antagonism absolut între elanurile lor și realitate. Eroii lui Dostoievski vor să iubească și nu pot iubi, așa cum, căutînd bucuria, nu întîlnesc decît suferință. Setea lor de iubire este atît de mare încît ea se revarsă asupra tuturor oamenilor, a întregii firi. Această dragoste cosmică, gata să se extindă asupra fiecărei ființe, asupra frunzulițelor gingașe și pămîntului umed, nu poate fi confundată cu sofisticata iubire creștină; din nou, necredinciosul Ivan este cel care exprimă mai puternic această nevoie de iubire. Dar universul în care trăiesc eroii nu cunoaște și nu admite iubirea. Întreaga instrucție și toată desfășurarea judecății demonstrează îndelung și minuțios că singurele sentimente pe care le manifestă

Migry Avram Nicolau (Ekaterina Ivanovna)
și Cristea Avram (Ivan Karamazov)



față de om această societate inumană sînt curiozitatea glacială și nepăsarea sălbatică. Și, cum spune scriitorul prin gura bătrînului stareț, „infernul este suferința de a nu mai putea iubi“. Eroii lui Dostoievski trăiesc în infern.

Ei vor să ajungă în mijlocul oamenilor, dar rămîn mereu singuri. Ivan se izolează în zbulciul unor veșnice îndoieli, obsedat de ideea ucigătoare că „totul este permis“ (un gînd pe care singur îl neagă, atunci cînd refuză să ierte lacrimile copiilor). Dmitri se îndepărtează de oameni prin patima oarbă și prin pornirea de a ucide; apoi, acuzația de paricid pe care a atras-o asupra sa îl face pentru totdeauna un paria. Ekaterina Ivanovna distruge pe oamenii pe care-i iubește și se distruge pe sine prin orgoliul unei virtuți reci, neînduplicate. Cel care își dă seama de tragica însingurare a tuturor, Alioșa, încearcă zadarnic să iubească activ și să se apropie de oameni; dragostea lui nu reușește nici să alunge gîndul omorului din mintea lui Dmitri, nici să dovedească judecătii nevinovăția acestuia, nici să salveze pe Ivan de la nebulie și moarte. Oricît de mult a dorit Dostoievski să facă din Alioșa un „mîntuitor“, el nu a putut să înfățișeze — în virtutea conștiinței sale de scriitor realist — decît un spectator neputincios al vieții, dovedind, fără să vrea, că iubirea creștină este sterilă.

Singurătatea eroilor nu este descrisă ca o singurătate fatală, inerentă firii umane, ci ea reflectă o stare tipică pentru lumea contemporană a scriitorului. „Misterios vizitator“ despre care povestește starețul în ultima sa convorbire numește această stare „perioada izolării umane“ și o caracterizează astfel:

„Domnește pretutindeni în vremea noastră... Acum, fiecare aspiră să-și separe personalitatea de a altora, fiecare vrea să guste singur plenitudinea vieții; totuși, departe de a-și atinge țelul, toate eforturile oamenilor nu duc decît la sinucidere, căci, în loc să-și afirme din plin personalitatea, ei cad într-o singurătate desăvîrșită. Într-adevăr, în acest secol, toți s-au fracționat în unități. Fiecare se izolează în găoacea sa, se îndepărtează de alții, se ascunde, el și averea sa, creează distanțe față de semenii săi. Adună bogății singur, se feliicită pentru puterea lui, pentru opulența lui; el, nebulul, nu-și dă seama că, pe măsură ce adună mai mult, se înfundă în neputință totală. Căci este obișnuit să nu se încreadă decît în el însuși, și s-a detașat de colectivitate; s-a obișnuit să nu creadă în într-ajutorare, în semenul său, în umanitate, și tremură numai la gîndul de a-și pierde averea și drepturile pe care ea i le conferă. Pretutindeni, în zilele noastre, *spiritul uman începe să piardă în chip ridicol din vedere faptul că adevărata garanție pentru individ constă nu în efortul lui personal, izolat, ci în solidaritate*“ (sublinierile noastre — n. red.). Iată o admirabilă caracterizare a individualismului burghez, mod de viață neomenos, impus personalității umane în societatea în care omul este lup pentru om.

Este deci limpede că lumea a cărei criză o investighează Dostoievski este lumea burgheză, și tot atît de limpede devine pentru noi faptul că ideologia în criză pe care o descrie el este ideologia acestei lumi. Punctul central în criza de conștiință analizată de roman este nevoia de a crede în ceva, dorința de a găsi un sens vieții. Dar eroii nu descoperă convingeri care să le poată lumina existența. Singurele alternative care li se arată sînt fie resemnarea religioasă, fie renunțarea la orice credință în viață și admiterea ideii care-l aduce pe Ivan la pieire — că lumea nu este decît un haos absurd și monstruos în care nici o virtute nu are sens. Romancierul rămîne prizonier în granițele ideologiei burgheze. El nu izbuște să se detașeze de aceasta și să găsească, în afara ei, elemente cit de vagi ale noii gîndiri.

Deși a vrut să polemizeze cu concepțiile și atitudinile revoluționare, el nu dovedește decît necunoașterea acestor concepții și atitudini. Ivan Karamazov este departe de a fi socialist. Ca și Raskolnikov, el rămîne un răzvrătit anarhic, un precursor al teoriilor ultrareacionare de mai tîrziu despre supraom, elite, inutilitatea și imposibilitatea libertății. Revolta lui este o revoltă tipic burgheză, întemeiată pe negarea a tot ce există. Și nimeni nu poate crede că vînătorul de zestre Rakitin este un adevărat revoluționar. Lui Dostoievski îi sînt proprii nu numai limitele vechii gîndiri, el împărtășește și starea de spirit a ideologilor burghezi: teama de revoluție.

Dar, disecînd dinăuntru ideologia muribundă capitalistă, cu toate convulsiile ei distrugătoare, marele romancier scoate la iveală firele ascunse care leagă cele două teorii extreme (amîndouă de esență burgheză) pe care el le-a pus în conflict: misticismul și negarea anarhică a vieții. Teza principală a marelui

inchizitor, din care Ivan face oponentul lui Cristos și al creștinismului, este că omul, rob din fire, nu are nevoie de libertate și nu o poate îndura; că popoarele trebuie să se lase conduse despotice de elite, spre binele lor; că libera alegere între bine și rău ar distruge pe om. Cu câteva capitole mai departe, acestei poziții îi răspunde staretul, vorbind în numele dragostei creștine și nu al urii, pe care inchizitorul o manifestă deschis. Și iată că în gura smeritului călugăr revin blestemele pe care prelatul le aruncase împotriva libertății: „Lumea a proclamat libertatea, mai ales în ultimii ani; dar ce reprezintă această libertate! Nimic altceva decât sclavie și sinucidere!...” Identitatea pozițiilor pe care Dostoievski a încercat să le opună devine aici evidentă: dezvoltând consecvent cele două teorii și ducându-le pînă la ultimele concluzii, romancierul își subminează singur — fără să-și dea seama — propriile convingeri politico-filozofice. Pentru că mesianismul, pe care îl propovăduiește, se dovedește a avea aceeași esență cu antiumanismul, pe care el ar fi vrut să-l combată; preconizînd ca unică soluție pentru rezolvarea nemulțumirilor sociale nu satisfacerea, ci reprimarea cerințelor umane (prin renunțare, pasivitate, rugăciuni etc.), scriitorul ajunge să militeze de fapt pentru renunțarea la viață, pe care o dorea și o iubea cu atîta pasiune.

Firește, considerînd numai tezele romanului, putem să-i negăm orice valoare, orice rezonanță contemporană. Dar, raportînd aceste teze la jocul de probleme și relații concrete umane care le-au generat, descoperim că ele nu sînt decît excrescențele nesănătoase ale maladiei ideologice, pe care scriitorul o cercetează îngrozit.

În limitele acestei analize „dinăuntru” a crizei ideologiei burgheze, Dostoievski a manifestat previziuni geniale. El a demascat ideile monstroase care, transpuse mai tîrziu în fapte, aveau să pustiască lumea. Statul supunerii ideale, pe care-l preconizează marele inchizitor, este o prefigurare a sinistrelor dictaturi fasciste din secolul nostru. Teoriile despre supraom și-au găsit și ele, în lumea contemporană, întruchipări tot atît de sălbatice. Marele romancier indică astfel conflicte care aveau să domine viața burgheză, prelungindu-și zbuciumul pînă în zilele noastre. Unul dintre aceste conflicte tragice este frămîntarea sterilă a acelei intelectualități cu mintea hipertrofiată, care nu mai știe să facă distincția între bine și rău, nu mai găsește drum spre viața reală și, considerînd că rațiunii „pure” totul îi este îngăduit, distruge și pînă la urmă se omoară ca scorpionii, inoculîndu-și propriul venin. Acest calvar pe care în roman îl trăiește Ivan premerge calvarului unor întregi categorii ale intelectualității burgheze contemporane.

Iată, deci, pentru ce merită să jucăm astăzi *Frații Karamazov*: pentru că această operă este o adevărată tragedie — tragedia aspirațiilor înalte umane înăbușite de orînduirea ce pierde: năzuința spre solidaritate, nevoia de a crede în oameni, setea de dragoste. Această tragedie este cu adevărat contemporană, este o imagine dantescă a descompunerii unei lumi și a ideologiei ei — proces care disociază ființa lăuntrică a acelor oameni care cad în sfera lui de acțiune, pulverizîndu-le personalitatea prin sfîșietoare contradicții. Dostoievski amplifică pînă la ultima limită acel conflict fundamental al societății împărțite pe clase pe care Marx îl definește, în renumitul pasaj din „Manuscrisele economico-filozofice”, ca „autoînstrăinare a omului”. Scriitorul analizează sub toate fațetele conflictul dintre „om și natură și om și om...”, dintre existență și esență, dintre obiectivizare și autoafirmare, dintre libertate și necesitate, dintre individ și specie”, fără să întrevadă însă nici un drum de „revenire completă a omului... la starea sa de om social, cu alte cuvinte, de om uman”. A reda perspectiva firească asupra acestei opere într-o versiune scenică nu înseamnă nici să introducem în ea elemente noi, străine de țesătura ei intimă, nici să-i omitem datele esențiale; este de ajuns să restabilim acel adevăr obiectiv pe care patima subiectivă a autorului l-a deformat. În realitate, nu numai Ivan ci și Alioșa delirează, și însuși Dostoievski trăiește împreună cu acest erou, pe care zadarnic l-a vrut pozitiv, o halucinație mistică, istovitoare. Este ceea ce spectatorul trebuie să înțeleagă limpede din spectacol, dîndu-și seamă că asistă la ultimele și cele mai disperate convulsii ale unei gîndiri inumane pe cale de dispariție.

Spectacolul realizat de regizorul George Teodorescu la Teatrul „C. I. Nottara” * are un ritm alert, include prezența unor actori cu farmec și cu o frumoașă ținută scenică (Cristea Avram, George Constantin, Ion Dichiseanu — interpreții celor trei frați), reușind să capteze atenția spectatorilor, dar rămâne de-a parte de semnificațiile și emoțiile pe care ar trebui să le aducă pe scenă textul romanului.

În primul rând, datorită dramatizării lui Boris Livanov, care a admis linia de minimă rezistență a unor simplificări vulgarizatoare. Această dramatizare nu numai că aduce în centrul acțiunii pe Dmitri, care, în carte, nu constituie un unic personaj central, dar „pozitivează” câteva personaje (în sensul pe care îl are acum pentru noi termenul de erou pozitiv), transformând aproape pe Ivan și pe Alioșa în tipuri de revoluționari. O asemenea interpretare intervine în însăși substanța romanului, răsturnându-i problematica. Ea încearcă să înlocuiască tragedia lăuntrică a vechiului prin lupta eroică dintre nou și vechi; și o asemenea schimbare la față necesită prefacerea totală a raporturilor dintre personaje și o nouă evoluție a faptelor — adică o altă carte.

Discrepanța dintre textul romanului și schimbările pe care i le-a adus adaptarea se poate evidenția printr-un singur exemplu. Dacă Ivan nu mai e hărțuit de îndoieli, dacă el susține sincer, la început, că biserica trebuie să dispară (atitudine opusă eroului din roman, care demonstrează, în joacă și fără s-o creadă, tocmai teza inversă: că biserica trebuie să înlocuiască statul), și dacă el are convingeri progresiste temeinice — cum mai poate fi justificat amestecul lui în crimă? În roman, Ivan este un al doilea Raskolnikov, un Raskolnikov care ucide nepremeditat și fără să înțeleagă ce face, cu mâinile altuia, fiindcă înseși ideile lui sînt criminale, și apoi piere, firea lui nobilă neputînd îndura complicitatea involuntară la paricid. Dar dacă Ivan nu mai are idei criminale, dacă el nu mai susține că totul este îngăduit, cum să înțeleg m discuția în care Smerdiakov îl previne că are de gînd să ucidă și cum să interpretăm mărturisirea lui de la tribunal? Cum să explicăm faptul că singur se învinuiește de crimă, trăind remușcări care îl aduc la nebunie? Și, oare, neîncurajat de aformele lui Ivan, Smerdiakov ar mai fi avut curajul să ucidă? Iată cum o singură schimbare în concepția și în caracterul unui erou aduce după sine totală prefacere a subiectului. Dacă Ivan nu gîndește și nu acționează așa cum l-a imaginat autorul, atunci nici crima nu mai poate avea loc, și povestea fraților Karamazov încetează să existe. Pentru că acțiunea se conturează la Dostoievski numai datorită unor reacții psihologice multiple și mereu schimbătoare, și nici o adaptare a textelor lui pentru scenă sau pentru ecran nu poate fi viabilă dacă încalcă principiul adevărurilor psihologice pe care le-a expus autorul.

Un spectacol contemporan cu *Frații Karamazov* necesita o altă dramatizare, mai apropiată, în același timp, și de textul romanului, și de viziunea noastră actuală asupra lui. O astfel de dramatizare este, desigur, greu de realizat, dar nu este imposibilă, dat fiind caracterul pronunțat dramatic al romanului, în care acțiunea evoluează printr-o alternanță de dialoguri și monologuri, susținute pe scheletul trainic al unui șir de situații și conflicte puternice.

Adoptînd versiunea lui Livanov, mai putea oare colectivul teatrului să creeze în spectacol o imagine justă a textului? Poate, dacă regizorul și actorii, printr-un efort deosebit și eliminînd din dialog adăugirile străine lui, ar fi izbutit să se reîntoarcă la semnificațiile reale ale faptelor înfățișate în carte. Dar și prin distribuție, și prin stilul de joc adoptat, montarea de la Teatrul „C. I. Nottara” a accentuat discrepanța față de textul literar.

Despre erorile de distribuție au pomenit și alte cronici, și, într-adevăr, mai ales alegerea interpretelor rolurilor feminine (Migry Avram Nicolau în Ekaterina Ivanovna și Liliana Tomescu în Grușenka) distonează și cu imaginea fizică și cu

* Data premierei: 18 mai 1962. Regia: George Teodorescu. Scenografia: Dan Nemțeanu. Distribuția: Nicolae Sireteanu (Feodor Pavlovici Karamazov); George Constantin (Dmitri); Cristea Avram (Ivan); Ion Dichiseanu (Alexei); Val Săndulescu (Smerdiakov); N. Meicu (Grigori); Liliana Tomescu (Grușenka); Migry Avram Nicolau (Katerina Ivanovna Verhovtseva); Atena Marcopol (Marfa); Aurel Athanasescu și Constantin Neacșu (Starețul Zosima); Cornel Elefterescu (Părintele Iosif); George Manu (Rakitin); C. Irod (Miusov Piotr Aleksandrovici); Mihai Herovianu (Perhotin Piotr Ilici); Const Vintilă (Pan Miusialovic); Emil Giuan (Pan Vrublevski); Maricel Laurențiu (Trifon Borisovici); Radu Dunăreanu (Kalganov); Ion Dămian (Vizițiu Andrei); Gr. Anghel Seceleanu (Ipolite Kirilovici); Theo Parthiasch (Anchetatorul penal); Ion Porsilă (Mihail Makarovic); Costel Zaharia (Președintele Tribunalului); Const. Gurică (Avocatul Fetukovici); Ion Igorov (Secretarul tribunalului); G. Sirbu (Aprodul); Costin Dodu (Maiorul Platz); C. Dinescu (Mișa); Doina Ionescu (Fenia); Natașa Nicolescu și Tamara Vasilache (Stepanida).

aceea morală a eroinelor. Dar și selecția interpretelor unor roluri masculine principale poate nedumeri: de ce Cristea Avram, actor dotat cu un temperament viguros și bine disciplinat, dar mai puțin apt să exprime complexitatea unei drame psihologice de natură cerebrală, îl joacă pe Ivan Karamazov și nu pe Dmitri, personaj de care datele înnăscute și formația lui îl apropie mai mult? Și de ce George Constantin, actor mai rece și mai reținut, îl intruchipează pe vulcanicul Dmitri, când l-ar fi putut juca mai lesne pe Ivan?

Lipsa unei concepții cu adevărat contemporane asupra textului se resimte mai ales în stilul spectacolului. Cadrul plastic realizat de Dan Nemțeanu rămâne neutru față de evoluția acțiunii și destul de puțin explicit, în intențiile lui simbolice, pentru public (crucile și candelerele metalice care atârnă deasupra scenei apar multă vreme în chip de contururi nelămurite care intrigă pe privitori). Regia mizează pe efecte puternice: fasciculele de lumină se aprind și se sting brusc, smulgând sau cufundând în întuneric pe eroi; o adevărată vijelie sonoră se dezlănțuie în noaptea crimei (nu lipsesc decât strigătele de cucuvea); fondul muzical agitat reia ca un refren dangătele de clopot; și, în scena petrecerii de la Mokroe, apare un cor de țigani care dă un mic recital, iar Liliana Tomescu face o mică demonstrație coregrafică în stil de french-cancan. Toate acestea uimesc și intrigă publicul, așiftă în conștiința lui o curiozitate de natură nu tocmai estetică, dar nu-și găsesc nici un corespondent în text. De pildă, amintita petrecere de la Mokroe se desfășoară în roman într-o atmosferă de dezmaț mizer: țigăncile elegante din spectacol sînt, de fapt, niște biete țărănci adormite, despre care han-giul spune nu o dată că mișună de păduchi. Și totul degenerază foarte repede

Scenă din spectacol



într-o orgie obscenă și lipsită de orice frumusețe, un adevărat coșmar, care face un contrast puternic cu începutul frumos de iubire dintre Dmitri și Grușa.

Jocul actorilor se situează pe aceeași linie de supralicitare a unor efecte teatrale exterioare. Se vorbește repede și foarte tare, se strigă mult, se gesticulează spectaculos (excelează în această privință Nicolae Sireteanu, interpretul lui Feodor Pavlovici), unii actori își compun măști „diabolice“ (Val Săndulescu în Smerdiakov). Desigur, tragedia cere interpretelor vigoarea pasiunilor, capacitatea de a exprima năvalnice izbucniri temperamentale, forță și o voce puternică, îndelung exersată (fapt pe care Stanislavski l-a subliniat adeseori); dar se poate reduce la asta tragedia? Se poate ea lipsi de precizia nuanțelor în caracterizarea personajelor și în evocarea stărilor sufletești și a relațiilor dintre ele? Poate trăi pe scenă tragedia imaginată de Dostoievski în afara unui adevăr psihologic minuțios reconstituit și amplificat pînă la emoția contemplării „celor două abisuri“?

În spectacol, scena în care Ekaterina Ivanovna îl anunță pe Ivan — omul pe care-l iubește și care o iubește — că va rămîne pentru totdeauna alături de Dmitri pentru „a-și face datoria“ se desfășoară pe tonul unei agreabile convorbiri de salon, cînd, de fapt, în această scenă, cei doi îndrăgostiți se despart crezînd că nu se vor mai vedea niciodată, iar după aceea Ivan se hotărăște să plece din Rusia, iar Ekaterina Ivanovna are o criză violentă de nervi și se îmbolnăvește. Discuțiile dintre Ivan și Smerdiakov — și cea din preziua crimei și cea din ajunul procesului — răsună neutru, fără nici un subtext, deși ele ar trebui să constituie puncte cruciale în acțiune. Grușenka se poartă ca o mică precupeață obraznică, făcînd mereu și pretutindeni scandal, dar această comportare nu poate să justifice în nici un fel pasiunile dezlănțuite de eroină. Exemplele flagrante de neînțelegere a textului pe care le-am citat ne îndreptăesc să presupunem că spectatorul nu poate să priceapă ce anume și cum se întîmplă în fața lui și că viziunea cu care pleacă el din sala teatrului este confuză pînă la extrem.

În spectacol există și momente reușite, care transmit publicului cîmpeie din zbuciumul patetic al eroilor. Unul dintre aceste momente se datorește actorului Cristea Avram. În limitele unui moment scenic izolat (și nu ca etapă în definirea unui caracter), actorul rostește cu mare putere de convingere povestirea despre copilul aruncat ciinilor. El demonstrează o reală maturitate scenică, arătîndu-se deplin stăpîn pe mijloacele lui de exprimare; știe să-și gradeze riguros monologul, îi subliniază înțelesurile prin mișcări puține și elegante, nu face risipă de lacrimi (așa cum se întîmplă cu mulți actori în acest spectacol) și nu ridică vocea decît acolo unde textul o cere. Dar asemenea performanțe individuale nu fac decît să sublinieze, prin contrast, lipsa de unitate a ansamblului și absența unor idei artistice proprii spectacolului.

Am văzut, într-un vechi film documentar despre maeștrii Teatrului de artă, un fragment din monologul lui Ivan despre dragostea de viață în interpretarea marelui Kacialov. Așezat pe marginea unei canapele și fără să se ridice măcar o singură dată, perorînd aproape fără gesturi, destins și iluminat de marea bucurie interioară, Ivan Karamazov-Kacialov vorbea firesc, ca într-o discuție de la prieten la prieten. Întreaga tensiune a momentului fusese comprimată în regiunile ascunse ale sensibilității actorului. Pe chipul și în vorbirea lui răzbăteau numai febrilitatea neobișnuită și plină de veselie, nerăbdarea tinerească de a exprima cît mai repede și cît mai deplin cele simțite. Și cei care privesc filmul se simt dintr-o dată inundați de această bucurie proaspătă care amintește lungile discuții pe care fiecare dintre noi le-am purtat în tinerețe, acele discuții în care fericirile de o clipă se transmit instantaneu de la chip la chip, de la privire la privire. Nu este vorba aici numai de talentul unui actor neîntrecut, ci de o desăvîrșită înțelegere a caracteristicilor textului. Așa trebuie jucat Dostoievski — simplu și cu adîncă sinceritate. Fiindcă eroii lui nu fac decît să-și mărturisească neîntrerupt frîmțirile, elanurile și înfrîngerile, și, prin intermediul lor, sufletul chinuit de doi milenii și contradicții al marelui scriitor își mărturisește neconținut suplicial oamenilor.

Ana Maria Nartî