

autonomie și servitute ÎN DRAMATIZARE

„ION” la Teatrul „Barbu Delavrancea”

„PĂDUREA SPÎNZURAȚILOR” la Teatrul „Matei Millo” din Timișoara

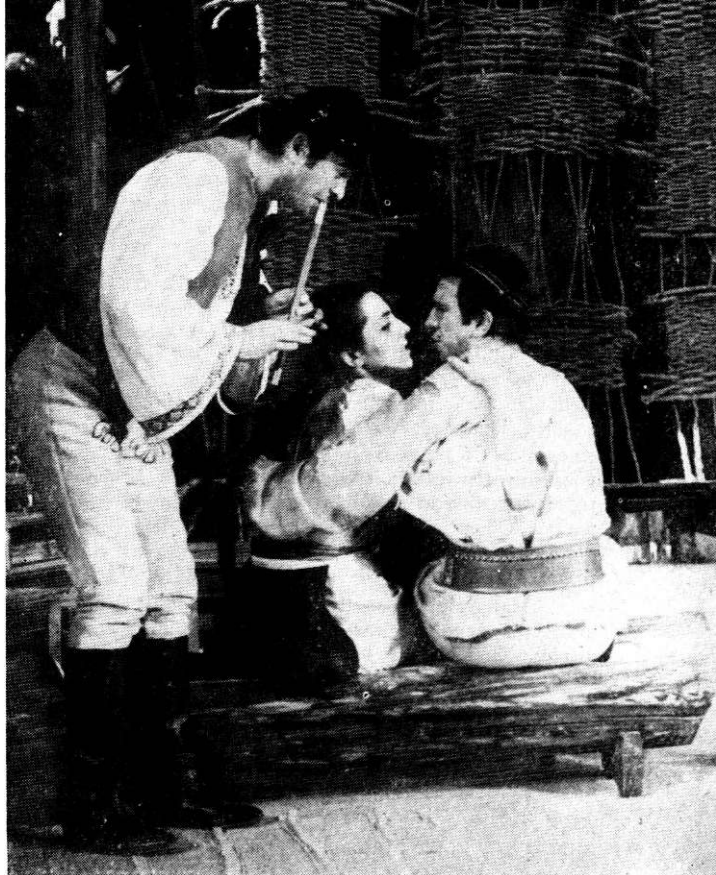
Dramatizările după anumite romane de vîrf ale literaturii românești semnifică nu atît ca acțiuni de popularizare a unor inestimabile valori culturale, cît prin transferele de substanță și vitalitate către o zonă insuficient cultivată, dar extrem de fertilă. Că ideea are un sens major, a confirmat-o, în stagiunea trecută, trecerea pe scenă a „Baltagului” sadovenian, realizată de Radu Penciulescu: prin densitatea sensurilor, prin intensă concentrare dramatică, prin puritatea și noblețea expresiei, acesta a marcat nivelul la care se situează gîndirea creatorului de teatru modern. În anul teatral în curs, experiența continuă prin transpunerea în scenă a două romane de Liviu Rebreanu: „Pădurea spînzuraților” și „Ion”.

Poate că e mai mult decît o simplă coincidență: pînă la un punct, aceste două proze pot fi discutate paralel. Amîndouă sînt, într-un fel, romane „de formație”, centrate pe figura unui erou; amîndouă sînt, pe de o parte traiectorii de împlinire, pe de alta, traiectorii de calvar, magistrale sinteze dialectice între personalitate și destin; în sfîrșit, amîndouă desfășoară o monumentală construcție în spirală, încheindu-și ciclul într-o aparentă întoarcere spre punctul de plecare, unde pot fi regăsite pe un palier superior, odată cu saltul prin care drama este comutată, brusc, în tragedie: „Ion” începe și se încheie pe scena horei, „Pădurea”, pe cea a execuției — simetrie de tip clasic. Evident că asemenea caracteristici sînt, pentru trama unei posibile piese de teatru, tot atîtea făgăduieli și ispite; era deci firesc să fie căutat echivalentul scenic al acestui material literar prin excelență dramatic. Teatrele ce s-au angajat în această întreprindere au considerat de bun augur existența unor dramatizări mai vechi și au găsit potrivit să pornească de la ele: Teatrul „Delavrancea”, montînd „Ion”, a preluat textul lui Mihail Sorbul (al cărui prestigiu e aureolat de creația, se spune, memorabilă, a lui Nicolae Bălțașeanu); Teatrul „Matei Millo” din Timișoara a descoperit, pentru „Pădurea spînzuraților”, un text inedit semnat de însuși Liviu Rebreanu. Spectacolele rezultate oferă un bun teren de cercetare: avem de-a face cu entități artistice autonome sau cu „traduceri”, mai mult sau mai puțin fidele, în alt limbaj? Care este justa măsură între independență și servitute? Ce raport se creează între sens și acțiune, între semn și semnificație? Cum sînt inter-relaționate epicul și dramaticul, în proză și în teatru? În ce fel pot „transgresa” pe scenă toate acele subtile determinări din care se alcătuieste țesutul delicat, pulsînd de viață, al unei opere *adevărate*, ce nu pot încăpea în algebra oarecum severă a replicii de teatru?

* * *

Mihail Sorbul construiește *Ion* într-o manieră apropiată decupajului cinematografic, înlănțuind secvența de secvență conform etapelor succesive ale acțiunii din roman. Dar „Ion” e un roman vast, cu o structură densă, dezvoltată pe mai multe nivele: mica lume a Pripasului rotindu-se în microuniversul satelor și țărgurilor transilvane; problematica aparte a familiei Herdelea, în cadrul căreia Titu duce cel mai departe dilema națională, politică și socială a cărturarului înstrăinat de menirea sa; iar în centru, luptîndu-se cu o energie supraomenească pentru a se smulge din suvoiul năvalnic și

George Bănică (Onu),
Sanda-Maria Dandă
(Ana) și Mihai Stan,
interpretul rolului titular
din „Ion”, dramati-
zare de Mihail Sorbul,
după romanul lui Liviu
Rebreanu — Teatrul
„Barbu Delavrancea”



năucitor al faptelor vieții, a ieși deasupra și a respira liber — Ion. Era, cert, nevoie de un bisturiu necruțător, pentru a croi din tot acest zăcămint originar un text care să „încapă” în dimensiunile scenei; Mihaile Sorbul a ales soluția — preferabilă, între altele — de a izola strict firul existenței lui Ion, reconstruind-o ca monodramă. Prima consecință e, fatal, „dezrădăcinarea” dintr-o problematică social-istorică foarte complexă, închiderea orizontului; rămâne axul pământ-iubire, sprijinindu-se pe cele două mari teme care dau chiar titlurile cărții: „Glasul pământului” — „Glasul iubirii”. Între aceste limite, adaptorul a fost de o fidelitate extremă, urmărind pas cu pas tot ceea ce în roman se referă la Ion. Evoluția eroului se derulează de la un fapt la altul; sînt enumerate hora, cucerirea Anuței, tocmeala averii, luarea în stăpînire a pământului, sinuciderea soției, dragostea cu Florica, moartea — concepute ca acte cruciale, determinante dramatic. Aparent, aici se adună „nodurile” vitale, a căror străbaterie propulsează acțiunea; raportul real este însă invers: ele sînt „concentrate” finale, „chei de boltă” unde se desăvîșesc, aduse la armonie și echilibru, „cristalizate”, chinuitoarele zbateri de fiecare zi. Desprinsse însă de solul ce le-a generat, considerate în sine, aceste momente — deși conștiințios transcrise (uneori prin simpla desprindere din proză a părților de dialog) — nu semnifică; viața lor s-a scurs, iar în filtrul textului a rămas mai mult zgura. Însuși caracterul eroului — cu toate că acesta parcurge exact aceleași meandre și săvîrșește exact aceleași fapte — devine pe nesimțite altul. După cum se

știe din lectură, impresionantă dezlănțuire a forței elementare pe care înăuntrul țaranului clocotind de vitalitate o poartă în sine este deviată, degenerând — sub presiunea brutală a unei realități neîngăduind manifestarea liberă, firească — în cruzime. Contactul cu „criteriul moral” se produce sub o zodie a mistificării, sensurile reale sînt substituite. Cînd învață să se orienteze în această lume falsificată, natura frustră, liberă de orice cod, a încetat să existe; Ion a devenit o fiară puternică și vicleană, știind să calculeze și să lovească fără scrupule. Tragedia lui nu este însă eșecul unui om turbat de patima posesiunii, înnebunit de chemarea pămîntului și sfîșiat de impulsurile unui erotism neînfrinat; ci degradarea și apoi zdrobirea unei personalități înzestrate cu un triumfător talent pentru viață. Flăcău mîndru și chipeș, mintos și plin de farmec, adorat de fete și urmat instinctiv de cei de-o seamă, interlocutor favorit al notabilităților satului, Ion are datele unui „copil al norocului”, născut pentru împlinire; dar asemenea calități nu se potrivesc cu sărăcia, devin jalnice și inutile în ierarhia socială. Refuzul locului cuvenit este stimulul ce-i cravașază ambiția; dar, în lupta crîncenă pornită cu viața, primul preț plătit va fi bucuria, seninătatea. În textul prelucrat pentru scenă, Ion este doar o voință obsesiv-încordată către țelul înavuțirii; deliberat, el săvîrșește o infamie după alta, fără vreo angajare sufletească. Tot ce-i va sta în cale va fi sfărîmat fără milă și fără scrupule, cu o încrîncenare monocordă, lipsită de nuanțe; eroul și-a pierdut nu numai bogăția lăuntrică, dar și cea superbă vitalitate explozivă ce-l explică și-l justifică omenște. El nu mai trăiește febra și suferința rușii legăturilor cu satul, cu opinia publică, cu prietenii, starea de buimăceală și derută în fața consecințelor propriilor sale fapte, transformată apoi într-o arogantă indiferență — căci nu are nici un fel de legături umane. O astfel de viziune secătuieste opera: avem de-a face cu o demonstrație, destul de didactică, construită pe antiteza bine-rău, virtute-viciu; monstrul moral care acaparează și ucide, mînat de un egoism sălbatic, va sfîrși nimicit de stihiiile de el dezlănțuite.

Materialul dramatic pe care Romulus Vulpescu lucrează de data aceasta nu este deci prea generos; dar postura de amator nu are numai dezavantaje — căci dacă nu dispune de știință și de criterii profesionale ferme, el are în schimb dezinvoltură și e lipsit de prejudecăți. Spectacolul conține soluții naive și flagrante disonanțe stilistice — detalii naturaliste coexistă cu o simbolistică uzată; totuși, o anumită cursivitate, ritmul viu, un aer de prospețime pot fi reținute; acțiunile curg simplu una dintr-alta, pragurile dintre secvențe se topesc. Uneori, pentru o clipă, un abur de emoție curată trece ușor, delicat, prin scenă.

Problema capitală a acestui spectacol ar fi fost însă crearea unei legături subterane dinspre roman, de natură să înlesnească un transfer de substanță și atmosferă, eludîndu-se cadrele rigide și înguste ale dramatizării. Aici, atitudinea regizorului a fost nedecisă: pe de o parte, s-a sprijinit pe un decor ce se voia esențializat (foarte frumosul fundal împletit și cîteva elemente-metaforă suportă — greu — supraaglomerarea obiectelor chemate să recompună concret universul țărănesc: Vladimir Popov) — tinzînd deci, aparent, spre exprimarea unor valori eterne ale sufletului țaranului român, așa cum au fost înțelese de Rebreanu. Pe de alta, el pare să-și fi rezervat dreptul de a redesena după o optică proprie unele personaje și relații; această reinterpretare (paradoxal, pentru personalitatea lui Romulus Vulpescu) se arată întrucîtva viciată de sociologism. Astfel, Herdelenii și preotul Belciug — înfățișați numai în raportul lor cu eroul central — sînt voit lipsiți de orice contact cu tipurile de umanitate atât de complexe și de ambigue din roman, acestea fiind înlocuite cu portrete-funcție din filiera tipologiei schematice de dată relativ recentă: niște „surtucari” descinși dintr-un vodevil de Alecsandri, opaci la problemele și dramele satului, cu ifose ridicole, un preot preocupat să-și jecmănească enoriașii în favoarea bisericii. Dacă e de acceptat eliminarea unor importante filioane epice, asemenea modificări de esență nu pot fi totuși făcute fără a dezechilibra întregul!

Ceea ce n-a izbutit deloc regizorul să stăpînească este calitatea prezenței actricești: ciudat, actorii trupei Teatrului „Delavranca” — deși au cît de cît experiența lumii satului — par să nu-și poată închipui comportamentul și vorbirea țaranului, într-atît e jocul lor de artificial, de căznit, de încărcat! Merită citați cu titlu de excepție Sanda-Maria Dandu — pentru concentrarea și laconismul interpretării, pentru un soi de demnitate naturală a prezenței; Constantin Răschitor — pentru lipsa de ostentație, pentru contururile dulci, rotunjite, ale desenului rolului; în sfîrșit, Vasile Dinescu, radiînd, în două scurte apariții, simplitate, căldură și firească. Intransigența și bunul-gust al regizorului ar fi trebuit să interzică gagurile penibile ale lui George

Bănică, șarja excesiv antiprofesională a Angelei Macri — pentru că fiecare din aceste „accidente”, airdoma petrolului răspîdit pe apa limpede și transparentă a mării, lățește în jur o pată, zădărnîcînd orice receptare estetică. Dar, în primul rînd, n-ar fi trebuit să trimită spre noi un Ion atît de străin modelului său literar. Mihai Stan — verificat ca bun actor de comedie — ar fi fost dator să se supună unei adevărate „redimensionări interioare” în vederea acestui rol ; din păcate, departe de a atenua carențele textului de spectacol, reconstituînd pe cît posibil „lumea personajului”, el afișează un fel de cinism suburban, o răutate seacă, figurînd un personaj odios și îndeajuns de trivial, lipsit de orice grandoare. Ceea ce se răsfîrînge asupra mesajului întregului spectacol, văduvîndu-l de generozitate și noblețe. Așa că, dacă regizorul și actorul au intenționat cumva o interpretare „critică”, calea aleasă e indiscutabil falsă.

* * *

Pădurea spînzuraților constituie, cred, un capitol aparte în literatura lui Rebreanu : fără să se rupă de rădăcinile viguroase ale acestei opere vibrante și zguduitoare, el are și anumite tangențe cu linia prozei analitice a romanului „de conștiință” din familia camilpetresciană. Mișcîndu-se prin viață ca printr-o apă vîscoasă și grea, pășind cu fiecare pas mai adînc în moarte, Apostol Bologna e într-adevăr un tipic caz de conștiință. Nimic nu e simplu în existența acestui mare chinuit — fiecare câștig de experiență, ca și fiecare renunțare. e o sfișiere cumplită pentru sufletul său etern adolescent, lipsit de orice carapace protectoare. E odiseea spirituală a unei firi pure și exaltate, dezrădăcinate și fragile, mereu în căutarea unui port în care să ancoreze și mereu părăsindu-și precarul adăpost — sărman altar de-o clipă! credința dusă pînă la criză mistică ; ateismul — pînă la disperare ; ura — pînă la paroxism ; iubirea pentru oameni — pînă la o nouă religie a armoniei universale ; naționalismul — pînă la izbucnirea șovină ; patriotismul — pînă la sacrificiu. Iată esența acestui zbućium, în propria mărturisire a eroului : „Mă plimb veșnic între două prăpastii, Constantine!... Veșnic, veșnic!... Prăpastie afară, prăpastie în sufletul meu... Și la fiecare poticnire mă uit în fundul prăpastiilor... la fiecă poticnire ! Și așa a fost totdeauna... De cîte ori nu mi-am dat seama că omul nu poate merge singur pe drumul vieții, fără o călăuză sigură, și totuși mereu am încercat!... Dar drumul vieții e plin de răsrući, și la fiecare răsruće am fost silit să mă opresc. să chibzuiesc, și niciodată n-am nimerit calea cea dreaptă, și m-am întors înapoi, și nici înapoi n-am cunoscut drumul pe care am mers...” Paradoxul tragic al acestui destin este că nu aceste schimbări de cîrmă, esențiale în cuget, sînt cele ce-i bulversează existența reală ; tot timpul în căutarea unui sistem intelectual, a unei filozofii, Apostol Bologna va fi frunză pe apa întîmplării, de fapt la cheremul unor impulsuri necontrolate ale afectivității sale deznădăjduite, neconținut în contratimp cu sine însuși. Rupînd cu cariera preotească din pricina revoltei împotriva morții nedrepte a tatălui său ; plecînd pe front dintr-un fel de frondă, pentru a-și păstra admirația și iubirea logodnicei ; zbućiumîndu-se mereu cu o neizbită dorință de dezertare pînă cînd — abia împăcat și lăuștit de undele largi ale dragostei pentru Ilona, instalîndu-se senin în fericiere — el va pleca, fără veste, ca în vis, peste liniile frontului, sub impresia copleșitoare a nimirii în Curtea Marțială, și va nimeri în moarte.

Liviu Rebreanu-adaptatorul nu e, desigur, un intrus în universul propriei sale opere ; mișcîndu-se între cadrele acestuia, el nu rănește și nu falsifică nimic. Multe episoade din roman trec cu real succes în dramatizare, devenind bune nucleu dramatic pentru tablourile corespunzătoare ; ca roman psihologic de război, „Pădurea spînzuraților” continuă să trăiască pe scenă. Totuși, destinul lui Apostol Bologna în teatru nu e cu mult mai fericit decît cel al lui Ion : e drept, nu este, ca acesta din urmă, degradat în umanitatea sa profundă ; în schimb e, pînă la urmă, secătuit, liniarizat : „zbućiumul metafizic” nu-și găsește locul în cele trei mari momente pe care este organizată piesa — frontul, camera coloanei de muniții din casa Ilonei, tribunalul. Ceea ce mai trebuie neapărat spus în plus pentru a asigura coerența logică este rezumat în scurte narațiuni explicative. Conflictul interior al eroului are o singură coordonată : poziția sa patriotică. Între execuția cehului Svoboda și propria sa execuție. Apostol parcurge un proces de autoclarificare în raport cu situația de român, de ofițer în armata austro-ungară și de combatant pe frontul românesc. E un fir viabil și adevărat, dar numai un fir ; dacă acceptăm însă punctul de plecare, restul dramatizării stă în picioare : Klapka, Gross, Ilona, Vidor, chiar preotul Boteanu se grupează după o justă lege a perspectivei și rotunjesc cadrul acțiunii.

Juicind acest text, Teatrul „Matei Millo“ săvârșeste cumva un act de pietate față de autor; totodată, se sărbătorește astfel aniversarea unirii Transilvaniei cu România, printr-un omagiu sobru și grav. De aceea, regia Mariettei Sadova modelează ferm în această direcție: au fost tăiate din text și puținele digresivni de la ideea centrală. Spectacolul e o pagină de meditație lirică „ad majorem gloriam“, încheiată, în apoteoza gestului eroic, printr-un cor intonând un cîntec patriotic. Experiența directoarei de scenă a știut să evite stridentele. Nu se întîmplă același lucru cu scenografia. Creatoarea decorului, Doina Almășan-Popa, n-a avut, se pare, suficientă încredere în simplitatea funciarnente adevărată a propriei ei idei inițiale, complicînd cu ornamente ceea ce trebuia să fie un loc trist și pustiu, din stîlpi și rețele. Camera iubirii dintre Bologa și Ilona e invadată de un urît neartistic, cu mobile țărănești contrafăcute, violent pictate, într-un cadru convențional, fără pereți.

Cele două execuții, închizînd ca niște coperti curgerea unui destin dramatic, încearcă să stabilească o atmosferă tensionată, ce nu izbuteste însă să se păstreze pe întreg parcursul spectacolului: mereu se alunecă într-o discursivitate care diluează emoția. E un reproș adresat în primul rînd actorilor, în general prea relaxați, prea „sfătoși“, prea puțin dotați pentru un joc intens și pur (deși trebuie notată distribuția de tineret, ca un bun stimulent pentru debutanți). O anumită lipsă de cultură a gestului și de antrenament profesional îi stînjenește, atunci cînd sînt în situația să înfățișeze un mediu ofițeresc cu o asemenea tradiție militară cum este armata austro-ungară. Cu această rezervă, Radu Avram, Miron Netea, Victor Odillo Cimbru, Ricardo Colberti, Ștefan Iordănescu, Eusebiu Ștefănescu au compus împreună tabloul unei lumi dure, bînuite de seisme, dar nu lipsită de o anumită căldură și forță bărbătească. Ștefan Mării (Vidor) și George Lungoci (Petre) au adus cu ei o justă notă de omenie simplă. Cu cea mai mare siguranță s-a impus în scenă Gheorghe Leahu (Klapka), juicind limpede și aparent fără efort agitația sterilă, descentrarea nervoasă și aerul ușor cabotin al personajului, a cărui dramă se împiclește mereu într-o atitudine inconștient superficială; totuși, interpretării sale i-a lipsit resortul tragic.

Relațiile pe scenă s-au organizat în așa mod, încît, în raport cu Klapka, Bologa nu izbuteste să fie realmente în centrul atenției; Alexandru Morariu (absolvent al ultimeii promoții de actorie) este evident depășit de rol; crispat și cam exterior, încă nesigur pe mijloacele profesionale, el construiește pe temelia unei stări nervoase în permanență solicitare, dar nu ajunge la zăcămintul de imensă sinceritate al eroului, nu-i înțelege nici candoarea, nici singurătatea patetică. Iubirea cu Ilona nu deschide taina acestui suflet zbuciumat; în spectacol nu se aprinde flacăra clipei unice, timpul nu se oprește în loc, uimit de intensitatea simțirii, ci trece ca un episod între altele. Cuplul Alexandru Morariu — Irene Flaman e poate în alte împrejurări un bun cuplu de teatru; dar tinerii actori n-au intuit, se pare, în iubirea dintre Bologa și Ilona, ecoul din *Romeo și Julieta*: iluminarea interioară care se produce în clipa cînd privirile li se întîlnesc, pecetea ireversibilului asupra legăturii lor în viață și în moarte, noblețea abandonului total, dincolo de orice calcule și rezerve.

* * *

Parțial realizate, spectacolele după romanele lui Rebreanu au meritul de a aduce în actualitate problema adaptărilor scenice după marile opere în proză. Este evident că, cu oricîtă dragoste și respect ar trata opera originală, vechile dramatizări nu mai satisfac astăzi: ele răspundeau unei anumite concepții despre teatru, conform căreia dramatice sînt prin excelență doar actele fundamentale ale existenței: nașterea, întemeierea cuplului, moartea. Dramatizările concepute în acest spirit preiau conștiincios, etapă cu etapă, acțiunea, cu grijă pentru punctele nodale, pentru fapt, conflict, dialog; dar astfel, din exces de fidelitate — poate — față de eșafodajul concret-senzorial, subtila textură ideatică nu răzbate la lumină. Dar în teatrul contemporan interesul se deplasează în mod special către această zonă, urmărindu-se dramatismul ideii, răsfrîngerea ei în existență; e deci nevoie nu de o operație semiautomată de translație pe podiumul scenic, ci de căutarea unui corespondent teatral care poate uneori nici să nu semene cu modelul; o anumită libertate față de litera prozei, pentru a-i regăsi spiritul, pare să fie de neevitat. Experiența teatrului epic este extrem de prețioasă în această privință.