

Identificarea unui „criminal în serie” este însoțită întotdeauna de declarațiile vecinilor, ale colegilor de serviciu, ale rudelor apropiate sau îndepărtate: „părea o ființă atât de oarecare, atât de asemănătoare celorlalți”. Accidentul prin care o persoană decide că are drept de viață și moarte asupra celor ce o însoțesc mai îndeaproape sau cu totul întâmplător este un mister încă nedezlegat pentru criminaliști și criminologi. Nu s-ar putea spune că scriitorii au înaintat foarte departe pe acest drum

al înțelegerii, dar, oricum, au produs câteva descrieri care scot cazurile din zona psihopatologiei, introducându-le în țesătura de determinare a vieții. **Libertate la Bremen** de Rainer Werner Fassbinder este una dintre aceste tentative, în care expresivitatea umilinței și senzația aproape fizică a neputinței alcătuiesc prin ceea ce se spune, dar mai ales prin ceea ce nu se spune, o motivație convingătoare pentru crima inițială. Scena este construită cu dramatism de regizoarea debutantă Dorina Krstic și de interpreta rolului Geesche, Diana Giubeneea. Violența primitivă a unui soț infirm și alcoolic închide tot orizontul, confiscă tot aerul necesar respirației, paralizază orice intenție de normalitate. Cu cât e mai supusă, victima

excită fantezia călăului și, pentru că acesta, ca să-și prelungească plăcerea de a transforma în obiect o ființă vie nu ucide, ea este obligată să omoare. Prima crimă este deci prețul libertății. A doua, a treia și următoarele – al iubirii, la care se adaugă apoi capriciul, dispoziția momentană, până când totul devine obișnuiță. Geesche își ucide copiii ca să-și păstreze iubitul, apoi părinții, pe iubitul care n-o mai iubește, partenerii de afaceri și pe oricine o contrariază sau o deranjează cât de cât. Dar tânăra regizoare lasă să treacă momentul când motivația se transformă în arbitrar, spectacolul pierde din fluiditate, scenele par că se repetă, iar succesiunea lor nu mai creează tensiune dramatică, mecanismul prin care libertatea devine contrariul ei – obligația de a ucide în continuare – se desfășoară oarecum în gol, fără participarea spectatorilor, dar și fără convingere din partea interpreților.

Regizoarea dovedește prin acest spectacol aptitudinea de a construi o lume, chiar dacă mobilarea ei pare făcută oarecum la întâmplare (decorul și muzica spectacolului trimit semnale confuze), o înțelegere a cotloanelor naturii umane superioară capacității de a le arăta și altora. Un debut promițător, dar promisiunile vor trebui respectate cu strictețe pentru a putea vorbi despre o distinctă voce regizorală.

Ambiția de a transforma proza lui Dostoievski în material scenic dovedește, desigur, o mare pasiune pentru romanele marelui scriitor rus, dar rezultatele ei practice sunt, mai întotdeauna, o lecție de modestie: cutia scenei – oricâte prelungiri și deschideri în sală i s-ar adăuga – nu captează decât ecourile unei structuri polifonice, greu de armonizat, mai ales într-un spectacol cu actori la prima lor experiență publică.

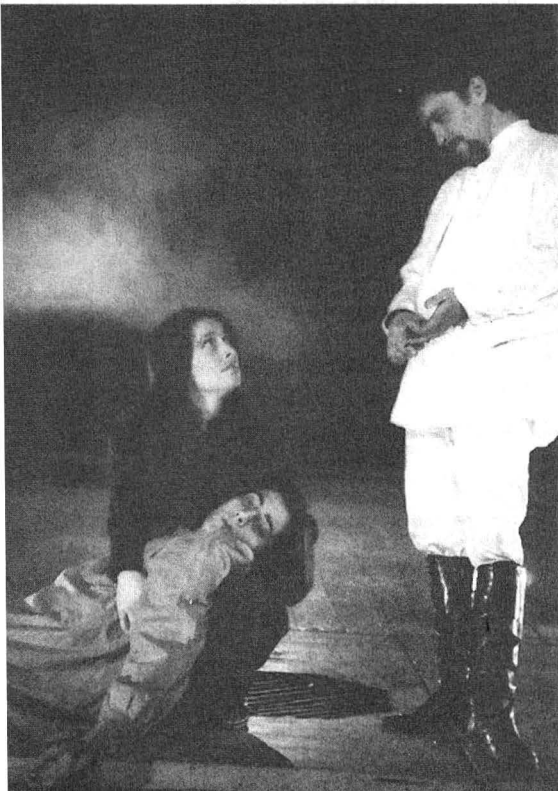
Spectacolul **Demonii**, prezentat de o parte din viitorii absolvenți ai A.T.F. (clasa prof. univ. Olga Tudorache, conf. univ. Adrian Pintea, prof. asociat Adrian Titieni), folosește o dramaturgie semnată de Adrian Pintea, care începe cu întâlnirea dintre Stavroghin și Tihon, succesiunea dramatică sugerând conținutul celebrei spovedanii. Desigur, unghiul povestirii nu este cel al lui Stavroghin, discursul scenic capătă o anumită independență, aparținând unei „voci obiective”, care evocă momente, personaje, biografii, tot ce poate sluji tema centrală a spectacolului: relația conflictuală a unor personaje cu credința, imposibilitatea salvării în afara ei. Izolate din context, din magma vieții create cu geniu de Dostoievski, crezurile rostite, ca și faptele povestite pe scenă, nu izbutesc să se alcătuiască într-o structură logică. Conștient de acest handicap, Adrian Pintea-autorul dramaturgii pune pe umerii lui Adrian Pintea-regizorul sarcina de a sugera ceea ce cuvintele nu spun. Asistăm astfel la alternanța momentelor „de interpretare”, tinerii actori încercând să redea temperatura maximă a trăirii pe care o atribuie personajelor, cu cele „de regie”, în care se tropăie, se cântă muzică bisericească sau laică, se alcătuiesc procesiuni și cortegii, toate frumoase în sine, dar departe de a asigura coerența emoțională a spectacolului.

Dacă tonul pamfletar îl servește pe Florin Grigoraș, interpretul lui Piotr Verhovenski, care-l caracterizează cu îndemănare pe revoluționarul escroc, când ridicol, când înspăimântător, el se dovedește insuficient pentru a-l explica pe Stavroghin (Ionel Popescu), suflet păcătos, condamnat la Infern, dar cu o irepresibilă dorință de a-și salva conștiința. „Casandră a subconștientului lui Stavroghin”, Maria Timofeevna în interpretarea Gabrielei Curpân este o infirmă, săracă cu duhul, întruchipare a unei bunătați chinuite de nebunie. Doar că, la Dostoievski, nebunia Mariei este expresia vieții într-o lume paralelă, a adevăratei legături cu Rusia, în timp ce, pe scenă, manifestările ei țin de pitorescul patologic. Scena reîntâlnirii lui Șatov (George Călin) cu soția lui (Maria Varsami), precum și cea a pregătirii pentru sinucidere a lui Kirillov (Mihai Baranga) sunt lucrate cu grijă pentru amănuntul psihologic și pentru veridicitatea reacțiilor.

Fără îndoială, contactul mai îndelungat cu opera lui Dostoievski („Demonii” a fost obiect de studiu încă din anul II) a rafinat instrumentarul intelectual și emoțional al viitorilor absolvenți, chiar dacă povestirea scenică, așa cum e concepută acum, dă senzația că le depășește puterea de a o exprima.

Demonii lui Dostoievski i-au privit în ochi pe cei ai lui Adrian Pintea, retrăgându-se apoi, fiecare, în ladul care le aparține.

MAGDALENA BOIANGIU



Scenă din **Demonii** după Dostoievski la ATF (clasa prof. Olga Tudorache)