

Istorie luciferică și etern omenesc

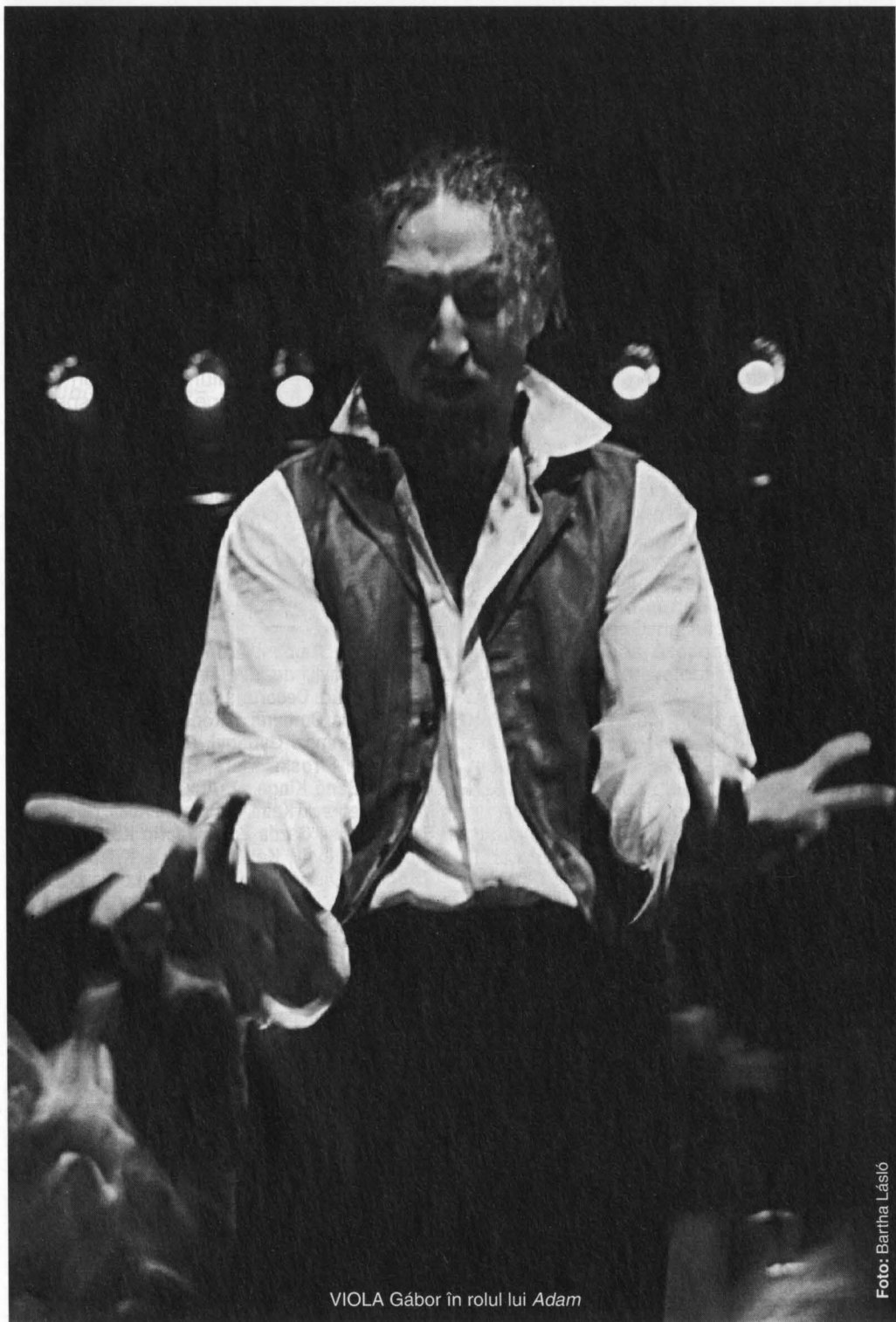
Controversat adesea de numeroși comentatori, în special pentru concluziile sale filosofice, poemul dramatic *Tragedia omului*, scris de Imre Madách în 1859–1860, se dovedește o operă durabilă, de primă mărime, asupra căreia meditațiile și ipotezele critice n-au ostenit nici azi. Traducătorul său din țara noastră, Octavian Goga, ca și alți exegeți, îl compara cu *Faust*, pentru că „tinde spre același mister (...) se clădește pe aceeași dualitatea a binelui și a răului, a credinței și a tăgădei menite să determine lupta fără odihnă a eternului omenesc”. Va fi însăși condiția unei existențe neliniștite, în continuă căutare de sens și de împlinire, începând după săvârșirea păcatului original, o dată cu alungarea lui Adam și a Evei din Paradis. Dacă în desfășurarea celor 15 tablouri cuvintele lui *Dumnezeu* au rolul de a deschide și de a sfârși hotărâtor poemul dramatic, în schimb *Lucifer* este o permanentă prezență, menită să trezească și să întrețină dorința orgolioasă a *Omului*. El îi va convinge pe *Adam* și *Eva* să se atingă de pomul cunoașterii, el îi va da curajul și orgoliul lui *Adam* să afirme: „Singur eu sunt Dumnezeuul meu”. Tot *Lucifer* – „întrepunerea veșnicei tăgăde” – îl va purta pe *Adam* prin „visul” istoriei viitoare, străbătând epoci și locuri: Egiptul, Atena și Roma antică, din Bizanț în Praga imperială, apoi în Parisul revoluționar, pentru a ajunge în secolul XIX al autorului, la Londra sau în falansterul lui Fourier. Este o călătorie printr-un Timp unic și cuprinzător, după cum susține *Lucifer*: „Nu vremea trece: noi călătorim” – ceea ce stabilește compoziția dramatică (și ulterior reprezentările scenice văzute). Este un vis ce poate cuprinde alt vis, când lui *Adam* îi apare (confundându-se cu el) savantul Kepler, care la rândul său visează, încrezător în schimbare, Revoluția franceză. Dar cu fiecare etapă istorică se accentuează deliberat deformarea caricaturală a omului. Așa cum se constată în amăgitorul bălci al deșertăciunilor, ca final dureros inevitabil, din tabloul londonez sau în falansterul dezumanizării forțate de utopiile savante.

Animat de dorința cunoașterii și nemulțumit de cele aflate, *Adam* va fi mereu atras de altceva, gata să înceapă altceva. Speranța zadarnică îl duce însă până la urmă „în haos” și în ținutul (alegoric) al frigului nimicitor. Tablourile „visului” aleg, evident, doar criza și deznodământul funest, iminenta prăbușire a

eroului sau implacabila decădere a societății umane. *Adam* și *Eva* sunt introduși într-o viziune luciferică a istoriei care urmărește, desigur, să surpe credința și să compromită măreția creației divine. Dar *Adam* nu poate privi „tragedia” drept o „comedie”, cum îl sfătuisese *Lucifer*, ci caută un răspuns pe măsura celor cunoscute de el: „Ce prețuiește viața fără luptă / fără iubire? / Înghetăm...” După ce a încălcat interdicția divină, *Adam* nesocotește și demonstrațiile istorice ale lui *Lucifer*. El are propriul său cuget, ce va fi consfințit de *Dumnezeu* pentru totdeauna, ca un destin.

Montările recente ale *Tragediei omului* (ca și cele anterioare de pe scenele de limbă maghiară din Cluj, Târgu Mureș, Oradea) se susțin pe teatralitatea de substanță a textului, determinată de proteismul unei istorii onirice. În „visul” dat de *Lucifer*, *Adam* este protagonistul unor schimbări și situații în Timp și dincolo de Timp, totodată judecătorul lor.

Spectacolul regizat de Arkosi Árpád la Sf. Gheorghe respectă cursivitatea poemului, îi verifică rezonanța ideatică și emoțională printr-o relație directă, stabilită de la început cu publicul. Confruntarea inițială dintre atotputernicul *Dumnezeu* – în veșmânt imaculat, luminos – și tânărul *Lucifer* – bust gol, musculos, pantaloni negri, fular roșu aprins – are loc în foaier, în mijlocul spectatorilor. Corul în alb, îngerașii figurați de copii dau o voită impresie „retro”. Doi arhangheli vor însoți publicul în sală. La rampă, *Adam* și *Eva* stau sprijiniți spate-n spate, ca o singură ființă bisexuală. *Lucifer* îi va separa și tot el, cu trupul său, îi va suda altfel, într-o poziție erotică. Apoi, cu o bătaie de gong, va declanșa „visul”: spectacolul unei istorii sumbre ca un coșmar... Dar imaginea scenică nu va fi tratată oniric. O amplă distribuție asigură o interpretare foarte precisă, de la rolurile principale la cele episodice. Contează individualizarea exactă, concisă în dinamica fiecărui tablou. O individualizare ce va accentua *exit*-ul emoționant al personajelor din tabloul londonez și va fi pusă în evidență, prin contrast, de dansul tragicomic al făpturilor robotizate în falanster. Spectacolul are o anume solemnitate în semantica limpede a mișcărilor, în urcările și coborârile – neori, insuficient tensionate – pe cele zece scări ce alcătuiesc decorul. O scenografie structurată geometric, care contrastează semnificativ cu sugestivitatea realistă a interpretării.



VIOLA Gábor în rolul lui Adam

Printre semnele folosite intensiv, ușor descifrabile, trapa de la rampă (pe locul unde *Adam* și *Eva* se aflaseră în Paradis) va indica scufundarea în moarte. Împrejurul ei, o plăjă de nisip adună treptat rămășițe emblematică pentru fiecare tablou (vizibil și în cealaltă montare, de la Tg. Mureș, nisipul se va scurge de sus, ca dintr-o clepsidră spartă).

Cu brațele larg desfăcute, *Adam* se va adresa publicului, ca într-o imagine antropocentrică, renașcentistă, a eliberării și a dorinței de cunoaștere atotcuprinzătoare. Tot dăvianian ar fi și zămbetul misterios (giocondic!) cu care *Lucifer* și însoțește gestul amenințător, dacă nu-i de subliniere a unor cuvinte ce rămân nerostite... În finalul spectacolului se repetă – până la un punct, cu diferențe elocvente – începutul. Dar de astă dată nu va mai fi vis.

La Tg. Mureș, regizoarea Anca Bradu n-a pornit nici de la imaginarul paradisiac, nici de la visul Istoriei, provocat de *Lucifer*. În deschidere, spectacolul propune, ca un moto, imaginile Revoluției franceze: nobilii cad cerceți ca niște păpuși răsturnate, un *Lucifer* cu rușcă și pistol (venind parcă din altă revoluție) se desprinde din mulțime, remarcabil ca și femeia cu un cap în mână... În prefața traducerii sale, Octavian Goga vorbea și el despre Revoluția franceză „adevărat cataclism primenind până în temelii rosturile omenirii”. Ceea ce urmează pe scenă păstrează acest înțeles. Pentru viziunea și ideile sale, regizoarea consideră poemul o operă de „spirit iluminist”, conștientă a „celelalte violente zguduiri seismice a continentului”, cum numea Goga revoluția. Nu întâmplător, Dumnezeu pare un învățat cu perucă din secolul XVIII. Tablourile introductive, din Paradis, au ajuns, pe scenă, momentele unei reprezentări date de *Omul cu marionete*. Paradigma marionetei funcționează pe parcursul spectacolului pentru a semnaliza, teatral și esențializat, o acută devitalizare. Și nobilii executați de Revoluție și degerații din ținutul de gheață cad ca niște fanteze. De fapt, misiunea *Omului cu marionete* se încheie o dată cu tabloul londonez: cei sortiți morții nu coboară în trapă (ca la Sf. Gheorghe), ci vor intra, ca niște păpuși, într-o „ladă secuiască”.

Regizoarea nu menține intactă cronologia piesei, nici nu se rezumă la concluziile ei. Introduce propriile „intermezzo”-uri cu citate din Noica și Cioran, care-i modifică perspectiva, apropiind-o de una a secolului nostru. De altfel, referințele peste timp sunt numeroase. Alternanță de static meditativ și dinamism exploziv, spectacolul se vrea un examen percutant, de o luciditate tăioasă. Situațiile istorice și aluziile anacronice se interferează,

spre judecarea unui mod de a fi, mereu respins și regăsit în alte momente de declin și derivă. Aici se arată funcția „călătoriei” prin Timp, cu zeci de tineri și tinere, Adami și Eve, într-o perpetuă căutare a sensului existenței lor. De o deosebită importanță va fi deci expresivitatea grupului, a „corului” care amplifică fizic, gestic, dialogul sau monoloagele personajelor principale. S-a optat pentru o esențializare cvasicoregrafică, un comportament generalizat, multiplicat, având coeziunea semnificației. Actorii trebuie să treacă nu numai o probă de expresivitate omogenă, dar și de vibrație intelectuală. Pentru că interpretarea stilizată este dominată de gândul vorbit, de cuvântul gândit.

Finalul spectacolului prezintă un *Adam* atras de sinucidere, „pe culmile disperării”. Ajuns acolo, conștient de zădărnicia dorințelor, va alege, totuși, lupta, eforturile fără speranță (ca „omul absurd” al lui Camus) și va respinge „nebulina oricărei adorații”.

Încercând o comparație, să adăugăm, în concluzie că, pe când la Sf. Gheorghe privirea regizorală urmărea tragedia umană ca *fenomen*, la Tg. Mureș, ea se concentrază asupra *esenței*...

Teatrul „Tamasi Aron” – Sfântu Gheorghe. Tragedia omului de Imre Madách. Regia artistică: Arkosi Árpád. Decoruri: Merétei Tamas. Costume: Bozoki Mara. Coregrafia: Kőnczei Árpád. Cu: Mátray László, Ferenczi Gyöngyi, Pálffy Tibor, Bocsardi Magor, B. Piroksa Klara, Botka László, Bartha Boróka, Benő Kinga, D. Albu Annamaria, Darvas László, Debreci Kálmán, Dioszei Atilla, Dósa Attila, Fazakas Misi, Gazda Zoltán, Jártó Kocsis Emőke, Kömives Mihály, Kelemen Klara, Krizsovanszky Szidonia, László Károly, Marton Lóránd, Molnar Gizella, Nagy Kopecky Kalman, Nagy József, Nagy Alfred, Nemes Levente, Peter Hilda, Sebestyen Melinda, Szabo Tibor, Szilágyi Otto, Veres László. Data premierei: 19 octombrie 2001.

Teatrul Național, Compania „Tompá Miklós”, Tg. Mureș. Tragedia omului de Imre Madách. Regia artistică: Anca Bradu. Scenografia: Lia-Maria Vasilescu. Muzica: Iosif Hertea. Coregrafia: Mălina Andrei. Cu: Keresztes Sandor, Viola Gabor, Marton Gyöngyi, Szelyes Ferenc, B. Fülöp Erzsébet, Darabont Mikol, Domokos László, Fazakas Julia, Fülöp Beata, Henn János, Katona László, Kézdi Imola, Makra Lajos, László Csaba, Tompa Klara, Zayzon Zsol, Baricz Imre, Barta Zsuzsanne, Gal Gyula, Incze Tamara, Kicsid Gizella, Kiss Attila, Kocsis Gyula, Kolcsar József, Marton Eszter Naomi, Szász Kriszta, Ujhely Kinga, Veress Albert, Zsigmond Eva-Beáta. Data premierei: 13 noiembrie 2001.