

Un nou spectacol Tovstonogov

„TREI SURORI“ DE CEHOV

„Noile idei și noua formă (a spectacolului cehovian — n.n) se află în inșeși piesele lui Cehov. Trebuie timp ca să fie descoperite. Acest timp va sosi. Și atunci Cehov va veni iarăși la noi — visător, tânăr și inspirat, prieten înțelept, judecător sever și dascăl — pentru a ajuta pe strănepoții lui Astrov și Verșinin, ai unchiului Vania și ai celor trei surori, să iubească și mai mult viața, să o înfrumusețeze și mai mult, să viseze cu și mai multă îndrăzneală la cerul plin de diamante... Il voi pune în scenă pe Cehov... și aceasta va constitui probabil cel mai plin de răspundere examen pentru dreptul de a fi considerat un regizor contemporan...”

(G. A. Tovstonogov, „Teatr“, nr. 1/1960)

Cu trei ani în urmă, G. A. Tovstonogov declara public că nu pune în scenă pe Cehov, deoarece nu știe cum trebuie montate și jucate astăzi piesele marelui dramaturg, în așa fel încît să capete rezonanță contemporană. Piedica principală și de netrecut în calea dezvoltării acestei probleme o constituiau — spunea regizorul — spectacolele Teatrului Academic de Artă din Moscova și, în special, celebrele *Trei surori*, puse în scenă în 1940 de Vl. I. Nemirovici-Dancenko. Acestea atinseseră o asemenea perfecțiune, încît era cu neputință ca Cehov să poată fi imaginat în altă formă scenică și cu atît mai puțin într-o interpretare care să depășească pe aceea devenită etalon.

Și iată că, la începutul acestui an, Teatrul Mare de Dramă din Leningrad prezintă o mult așteptată premieră: *Trei surori*, în regia reputatului său conducător.

Prima montare a dramei lui Cehov — realizată de M.H.A.T. la începutul secolului și intrată în istoria teatrului — vorbea despre frământările, căutările, deznădejdea și speranțele intelectualității ruse descrise de teatrul acelei vremi cu toată ascuțimea acestor trăiri. Moscova se ducea să bea ceai împreună cu cele trei surori.

Teatrul de Artă rezolva atunci și capitale probleme de creație: cucerirea pentru scenă a unei dramaturgii de o factură cu totul nouă și crearea unei noi școli de joc actoricesc capabile să servească această dramaturgie.

Cînd același teatru relua piesa, în montarea lui Nemirovici-Dancenکو, trecuseră peste 20 de ani de la Revoluția din Octombrie. Marele regizor — sensibil, ca orice artist adevărat, la glasul epocii sale — înțelesese că spectacolul nu putea să nu țină seama de perspectiva schimbărilor radicale petrecute în jur. În montarea sa, simpatia pentru eroii piesei și, în primul rînd, pentru cele trei surori s-a conjugat cu distanțarea pe care o cerea vremea. Spectacolul, care avea să devină clasic, vorbea despre căutările oamenilor cinstiți ai unei epoci definitiv apuse, descriindu-i cu căldură, cu surisul unei alte lumi, mai drept întocmite, care înțelegea că frămîntările trecutului au contribuit la făurirea prezentului, dar au dispărut pentru totdeauna.

Și iată spectacolul lui G. A. Tovstonogov: o tragedie modernă, care condamnă fără cruțare mlaștina stătută a inerției și compromisului, a inactivității și speranțelor sterile. Acest verdict fără drept de apel reprezintă linia directoare a noului spectacol, iar patosul acuzator îi conferă o semnificație acut contemporană, lovind într-unul din cele mai cumplite rele ale spiritului mic-burghez de astăzi: indiferența și refuzul laș de a acționa, de a lupta.

O lume strîmbă, în care domnește neputința de a interveni în conflictele sociale, supune uzurii morale, chiar pe cei mai buni oameni. Nici cultura, nici inteligența, nici rafinata sensibilitate intelectuală nu-i pot salva pe eroii dramei de la îndobitocirea treptată, dar ireversibilă, la care îi condamnă propria lor teamă de viață. Fiecare, sau aproape fiecare, suferă din cauza asta și se chinuie, fiecare, sau aproape fiecare, nădăjduiește să scape, încearcă chiar să evadeze, să înfringă împotrivirea propriului mediu, dar fiecare încheie la un moment dat un compromis cu sine însuși; fiecare are o limită interioară, fiecare acceptă, la un moment dat, conștient sau nu, acest mediu. Atmosfera spectacolului este încărcată, grea. Este atmosfera premergătoare unei explozii. Și cum explozia adevărată nu se produce, tensiunea devine tot mai mare și culminează într-un tragism a cărui lipsă de orizont este încă mai apăsătoare decît zbulciul surd dinainte.

Critica va arăta la timpul său în ce măsură fiecare interpret a realizat intențiile regizorului; deocamdată sînt importante intențiile înseși.

Cel mai grăitor exemplu de degradare morală din spectacol este doctorul Cebutikin (N. N. Trofimov). Cîndva a iubit-o pe mama celor trei surori și a lui Andrei, și se prea poate ca aceasta să fi fost marea, unica pasiune a vieții lui. Astăzi, e cu totul senilizat. Cei din jur îl tolerează și îl compătimesc. Din delicatețe, nimeni nu i-o spune. El însuși nu-și dă seama. Provocat întîmplător, lasă să-i scape cuvinte care par să însemne că înțelege totuși ceea ce se petrece. Dar Cebutikin se teme de propria luciditate și se refugiază în băutură, se amăgește, se consolează, se scuză prin „Poate ni se pare numai că trăim... dar de fapt nici nu existăm... nimeni nu știe nimic!” Scena beției e dezagustătoare. În mijlocul ei, episodul cu spargerea ceasului de porțelan care a aparținut cîndva mării lui iubiri — și însăși amintirea acestei iubiri — sună ca o profanare, căci doctorul a decăzut într-atît încît reneagă pînă și singurul lucru frumos din viața lui, fără sens și înjositoare. Asta nu prezintă încă treapta cea mai de jos a decăderii. Cebutikin știe despre incidentul petrecut între Tuzenbach și Solionii și urmează să fie martor la duel, dar, întrebare de Irina, îi ascunde adevărul: „Parcă nu-i totuna?” Mașă încearcă să-i redeștepte conștiința: „Poate să-l ucidă.” (Ea însăși nu întreprinde nimic pentru a împiedica duelul, fiindcă e mult prea preocupată de propria ei dramă — despărțirea de Verșinin.) „Totuna e!” — răspunde Cebutikin. Andrei insistă, pentru a-și face datoria (el însuși e prea adînc intrat în mocirla mediocrelor griji familiale pentru a interveni în soarta altuia). „Ți se pare numai!... Ni se pare numai că trăim... Dar la urma urmei, totuna e” — răspunde Cebutikin, cu cinica formulă descoperită la beție. Refugiul în obtuzul „totuna e”, care, la început, e o simplă camuflare, apoi o scuză, apoi îndîrjire agresivă, se transformă într-un sinistru simbol al complicității la crimă. Căci dacă despre duel se știe, dacă nimeni nu întreprinde nimic, fiindcă fiecare este preocupat de propriile neplăceri, Cebutikin, prevenit și

conștient, se duce să asiste la ceea ce e în fond un asasinat; cea mai grea parte a vinei, în concepția teatrului, îi revine lui. Inocentul „tarara-bumbia” — pe care inegalatul Gribov, la M.H.A.T., îl fredona cu oboseală, scepticism și o urmă de inteligență trează — sună, în finalul noului spectacol, ca o monștruoasă.

O răsturnare hotărâtoare de valori se petrece și cu personajul Verșinin, cel care reprezintă la Cehov centrul ideologic al piesei, cel care rostește cele mai numeroase și mai arzătoare tirade despre viitor. În interpretarea lui E. Z. Kopelian, el apare ca un laș iremediabil înfrint de viață, iremediabil înghițit de mizeriile ei și iremediabil resemnat.

Prima tiradă despre viitorul fericit, Kopelian o rostește în actul întâi, cu intenția precisă de a fixa asupra sa atenția Mașei, care l-a interesat. În actul al doilea revine cu Mașa, și iată-i așezați în fața căminului. Mașa trăiește cea dintâi dragoste din viața ei, și joacă — fără prea multe iluzii — ultima carte care o poate salva din mediocritate: reciprocitatea în dragoste. Cu neputință ca Verșinin să nu fie fascinat de femeia care șade lângă el, fără să-și ascundă cituși de puțin senzualitatea. Dar Verșinin-Kopelian e tot timpul în defensivă față de provocările Mașei, nu din scrupul moral, ci din teamă. „Aș bea un ceai...” repetă el, mereu surizător, și e limpede că prin asta evită să răspundă la insistența Mașei. El divaghează despre asemănările dintre militari și civili, povestește despre soția nebună, face complimente Mașei, îi repetă chiar „Te iubesc!” — tot timpul cu intenția de a întrerupe o discuție care-l poate duce prea departe. Mașa simte că Verșinin se apără, și asta explică risul ei încet, îndrăgostit, dar ironic, treaz. „Nu știu de ce îmi vine să rîd cînd îmi vorbești astfel.” La sosirea Irinei cu Tuzenbach, Verșinin propune, nu fără autoironie: „Să facem și noi, atunci, puțină filozofie.”

Regia dezvăluie dinăuntru sensul adevărat al reveriilor lui Verșinin despre o viață fericită „peste două-trei sute sau o mie de ani...”. Visarea despre viitor este un narcotic, o autoamăgire conștientă și o scuză. Mașa rîde iar — pentru că înțelege asta.

Apoi, Verșinin devine sincer. „Cît aș vrea să vă dovedesc că fericirea nu-i pentru noi, că nu trebuie să fie și nici nu va fi...” îi spune lui Tuzenbach, dar adresîndu-se Mașei, cu un gest de neajutorare și neputință. Acesta e răspunsul pe care îl dă pasiunii Mașei — scuza propriei lașități și a compromisului încheiat cu viața: „Fericirea e hărăzită urmașilor noștri îndepărtați”.

Mărturisirea sinceră, dar în fond cinică, a lui Verșinin, adresată Mașei, nu e înțeleasă de Tuzenbach. De altfel, și pentru acesta „filozofarea” despre viitor este un narcotic, numai că Tuzenbach nu-și dă seama de asta și se azvîrle cu fervoare juvenilă asupra subiectelor de „filozofie”. Fraza lui Verșinin face să-i fugă terenul de sub picioare și Tuzenbach exclamă, cu încă-pășinare și cu o iritare pe care umorul n-o poate ascunde: „După dumneata, nici să visăm la fericire n-avem voie. Dar dacă eu mă simt fericit!”

Incitat de risul Mașei, Tuzenbach continuă, cu pasiune ușor teatrală, să susțină teza eternității vieții și a perenității filozofiei. Întrebarea lucidă și crudă a Mașei: „Bine, dar pentru ce?” îl descumpănește. „Uite, afară ninge” — răspunde el, convins de realitatea purificatoare a ninsorii, dar, de fapt, dîndu-se bătut.

Punctul culminant al acestei scene sînt cuvintele Mașei: „Mie însă mi se pare că tot omul trebuie să aibă o credință, sau cel puțin să o caute... Ori știi de ce trăiești, ori toate pe lume sînt fleacuri... nimicuri...”

Mașa pune cu cruzime degetul pe rană. E poate singurul personaj care nu și-a pierdut luciditatea. Ea rostește pentru prima oară în spectacol cuvintele prin care ideea lui centrală e formulată fără echivoc: viața fără ideal, fără convingeri, distruge. Mașa e cu atît mai lucidă și mai crudă cu cît, rostind aceste cuvinte, se are în vedere și pe sine. Intransigența ei îl copleșește pe Verșinin. „Și totuși, ce păcat că s-a dus tinerețea!”, nu se poate opri el să răspundă, și în cuvintele lui se simte o notă de tragică deznădejde.

Cînd, în actul al treilea, după, Verșinin începe din nou să filozofeze în prezența Mașei, se surprinde singur într-o postură ridicolă și își cenzurează verva. Discuția ia o altă întorsătură: Verșinin o iubește într-adevăr pe Mașa, în felul său.

Această poveste de dragoste cuprinde un fel de răzbunare împotriva stupidității vieții înconjurătoare. Și pasiune. Dar spectacolul smulge fără cruțare aureola de poezie idilică din jurul ei. Faimosul „tram-tam-tam” — devenit un fel de cod între Mașa și Verșinin, cu un subtext precis, fără echivoc — reprezintă o înțelegere pentru o întâlnire. Mai tîrziu, Verșinin o va chema „din culise” pe Mașa cu acest „tram-tam-tam” foarte prozaic, și Mașa confirmă că l-a auzit și vine, printr-un „tra-ta-ta” analog.

Pentru Verșinin, care nu mai are nici iluzii, nici speranțe, despărțirea de Mașa e tristă și tulburătoare, dar nu tragică. Pînă în ultimul moment, el continuă să divagheze și să se amăgească — pentru că altceva nu-i mai rămîne de făcut.

Treptele decăderii lui Andrei sînt evidente. Scena primei explicații de dragoste cu Natașa și a primului sărut, plină de freamăt tineresc, este adusă în primul plan și inundată de nesfîrșită poezie. Urmează dureroasele îndoieli și reflecții din actul al doilea, cînd Andrei — O. V. Basilașvili — se complăce încă în suferință, apoi disperarea reală din mărturisirea pe care o face în actul al treilea surorilor. În ultimul act, Andrei va pronunța singur sentința sa și a tuturor celorlalți. Subtilitatea lui Cehov a făcut ca aceste spovedanii să fie adresate lui Ferapont, ușierul surd al administrației zemstvei, care nu e pentru Andrei un interlocutor real. Dar, chiar cu acest subterfugiu, Basilașvili subliniază cu finețe sensul exact al sentinței. Andrei a acceptat alianța cu vulgaritatea, și acum, cînd și-a înțeles, dar prea tîrziu, greșeala, patosul lui sincer izbucnește împotriva realităților sociale dezolante — cauză și efect al răului. Patosul actorului devine aci patosul cetățenesc al spectacolului, care trage concluziile asupra istoriei tragice a Prozorovilor.

După aceste reflecții, în final, după cuvintele Olgăi: „Dacă am ști!”, Andrei își plimbă copilul în cărucior; faptul nu mai este o mîngiere și o speranță, ci un cumplit memento: răul se perpetuează.

Personajele celor trei surori suferă și ele schimbări de accent, unele foarte subtile.

Olga — Z. M. Șarko — cea vîrstnică, cea mai echilibrată — trăiește tragedia singurătății. Își impune să fie demnă și să nu-și manifeste suferința, dar această demnitate se transformă în tortură. Nu se plinge, dar atunci cînd exclamă (actul al doilea): „Miine sînt liberă... ce fericire, doamne!... Mă doare capul, capul...”, în această exclamație se aud, neașteptat, atîta exasperare reținută și atîta strivitoare deznădejde încît înțelegem și prețul demnității și echilibrului Olgăi, și neputința ei. Olga-Șarko suferă cu acuitate dureroasă. Ea a ajuns, în fapt, fată bătrînă. Nici împrejurările, nici mai cu seamă ea însăși nu-și mai poate ajuta. Și tocmai asta o împinge chiar și pe Olga la compromis și minciună.

La începutul primului act, ea afișează o dispoziție sărbătorească, pentru a-i reproșa Mașei — pe care o invidiază ascuns, fiindcă e măritată — ipohondria, și apasă, demascîndu-se, pe detaliul: „...dacă mă măritam... mi-aș fi iubit bărbatul”.

În dorința ei frenetică de a se deghiza și de a se pierde, a uita totul în atmosfera de sărbătoare este cel dintîi compromis al Olgăi.

Al doilea se va produce atunci cînd ea va fi văzut, fără putință de îndoială, că cele mai bune intenții se spulberă în fața agresivității meschinăriei. În fața vulgarității și cruzimii Natașei, Olga-Șarko este uluită, dezarmată, incapabilă să protesteze.

În atmosfera apăsătoare, de coșmar, din noaptea incendiului, Olga o sfătuiește pe Irina să accepte propunerea lui Tuzenbach, pe care Irina nu-l iubește. Acest compromis — de care Olga este perfect conștientă, căci e prea cinstită și prea integră ca să nu-l înțeleagă — constituie vina ei tragică. Deli-

catețea proprie o ucidă. În zadar se străduie s-o convingă pe Irina și să se convingă pe sine însăși că propunerea aceasta înjositoare nu reprezintă o catastrofă. Contrariul este atât de evident, încât propunerea echivalează cu o negociere cu propria conștiință. În ultimul act, Olga apare elegantă (a acceptat între timp să devină directoare), dar sufletește desfigurată, căci s-a resemnat, a acceptat mediocritatea.

Sînt chinuitoare momentele în care Olga asistă la conversațiile lui Verșinin cu Mașa. Dragostea surorii îi răscolește propria dramă. Olga-Șarko ascultă, adesea cu spatele la cei doi, și intervine cu remarci („Sfîrșește!... Ajunge...!”), în care se descifrează nu reacția unei rigide și ipocrite directoare de școală, ci tortura insuportabilă de a fi martora nefericită a fericirii altora, sau, mai exact, camuflarea acestei suferințe printr-un simț al pudoarei și o moralitate demonstrative.

Deosebit de interesantă este interpretarea dată de T. V. Doronina Mașei. Eroinele Tatiane Doronina sînt întotdeauna naturi puternice, care-și păstrează măreția și în cădere. Mașa ei este seducătoare și senzuală, inteligentă și lucidă, mai lucidă chiar decît Olga. Mașa nu este numai caracterul cel mai tare și mai pasionat dintre cele trei surori, ea resimte și cel mai sensibil tragedia măcinării prin inutilizarea forțelor. De aceea, Mașa devine în felul său conștiința-barometru a Prozorovilor. Asta o irită pe Olga, care-i spune în ciudată: „Tu ești cea mai proastă din familia noastră”. Dar Mașa-Doronina este înrăită, crudă și înveninată. În aproape tot ce spune și face este o doză de provocare, de sfidare, de ostentație. În actul întîi, strică, absolut conștient, petrecerea pe care o organizează surorile. Cu obiectivitate rece și rea ea reamintește că totul e în zadar și că e momentul să renunțe la iluzii și la masca veseliei.

Apariția lui Verșinin, care o izbește, răstoarnă comportarea Mașei. Atenția și interesul fățiș cu care îl examinează pe noul venit lasă să se vadă și speranțele ei, încă vii, și refulările și capacitatea reală de a se dărui unei mari pasiuni. Cînd hotărăște să nu plece de la petrecere și își scoate pălăria și mănușile, Doronina pune în acest gest o sfidare aproape indecentă. E o manifestare demonstrativă de independență și de nonconformism. Apariția lui Kulighin chiar în momentele de strălucire a tiradei lui Verșinin, care se umflă ușurel în pene în fața Mașei, distruge poziția celor doi, amintind fiecăruia de cătușele pe care le poartă. Mașa nu-și ascunde aversiunea față de soț, împinsă aproape pînă la repulsie și, cu aceeași neîndurare cu care adusese la realitate pe surori, taie tot elanul prefăcut al acestuia.

Și în al doilea act, după plecarea lui Verșinin — chemat de veșnicele neplăceri familiale —, Doronina-Mașa nu-și maschează ciuda, care se transformă în răutate capricioasă, iar apoi într-un nu mai puțin capricios și dezlănțuit chef de petrecere. După o asemenea demonstrație, motivul acestei purtări nu este pentru nimeni un secret.

Dar, cu toată cruzimea ei, cu toate că mizează pe o carte vădit proastă, Mașa continuă să reprezinte un fel de conștiință trează între cele trei surori. În actul al treilea, faimoasa spovedanie a Mașei — imediat următoare recomandării pe care Olga o face Irinei, de a se mărita cu Tuzenbach — capătă un sens nou: Mașa se îndreaptă către sora ei mai mare acuzînd; Olga nu este vinovată numai de sfatul oribil pe care îl dă mezinei, dar e vinovată și de viața de infern a Mașei.

Imensa sete de viață și dragoste a eroinei, pe care Doronina o exprimă cu o forță încă neîntîlnită în rolurile ei, nu poate fi însă satisfăcută. În actul al patrulea, Doronina a reușit să exprime nu numai durerea sfîșietoare a despărțirii de Verșinin, dar și convingerea deprimantă că Mașa e condamnată la o moarte lentă și fără sens. Actrița tălmăcește cu pregnanță intensitatea insuportabilă a durerii. Ca în delir, repetă „Pe plaiu-ntins, sub geana mării, smălțat în aur, e-un tufan...”; simte că se dă în spectacol și încearcă să se stăpînească; apoi, cu intonații tot mai bolnave și mai exasperate, repetă versurile și se calmează iarăși, pentru a-și pune — cu aceeași crudă luciditate — diagnosticul: „O viață irosită...” După asta nu mai rezistă și izbucnește într-un

urlet nestăpinit, de animal înjunghiat : „Ce înseamnă «plaiu-ntins» ?”. Țipătul creează o senzație înspăimântătoare de demență, fără să iasă, bineînțeles, din limitele esteticului.

Și în rolul Irinei este scos în relief momentul în care eroina înțelege neîncetata și inevitabila destrămare a personalității.

Dacă, în primul act, speranța Irinei într-un viitor fericit, într-o salvare posibilă, este reală, sinceră, cu cât timpul trece, de la act la act, conștiința ratării devine tot mai puternică. Irina nu suportă ratarea. Actrița E. A. Popova transmite această stare de spirit cu o forță de convingere transpusă într-o senzație de măcinare aproape fizică. Eroina ei e prea sensibilă, prea delicată pentru lumea în care trăiește. De aici, nota inefabil bolnăvicioasă, de vietate condamnată. Chiar bucuria tinerească din primul act are o nuanță silită, lipsită de prospețime și seninătate. Drama Irinei constă în faptul că nu iubește pe nimeni, că nu cunoaște dragostea, deși o așteaptă încă și o dorește. Tuzenbach i se pare jalnic și îi provoacă milă, dar îl respectă și recunoaște comunicarea interioară posibilă dintre ei. Dar asta e mult prea puțin. Solionii, singurul care îi poate oferi nu numai dragoste, dar și pasiune arzătoare, o sperie. Comportarea lui i se pare anormală. Irina se teme de el, cu o teamă vecină cu panica. Sînt greu de descris expresia de jenă cu care Irina-Popova ascultă cuvintele de dragoste ale lui Tuzenbach, uluirea și spaima cu care ea, încremenită într-un gest de apărare, primește declarația lui Solionii.

Irina simte cu o ascuțime dureroasă scurgerea timpului, monologul din actul al treilea — clipa de adevăr — e rostit de ea la limita rezistenței umane. Sora cea mică suferă pentru că se înrăiește și acceptă inert sfatul Olgăi de a se mărita cu Tuzenbach. Această hotărîre fără sens, la care o împinge deznădejdea, devine motorul absurdei crime din final. Cutremurătoare este reacția Irinei-E. A. Popova la știrea morții lui Tuzenbach. Credincioasă lucidității fără drept de apel a lui Cehov, actrița comunică spectatorului un singur gând : Irina a rămas singură, și pentru totdeauna.

În scena finală, tensiunea ajunge la paroxism. Învinse de existența filistină și sufocantă, cele trei surori caută un mijloc de a se consola. Nici o urmă din speranța îndurerată — totuși senină — în viitor, care dădea poezie transparentă celebrului final al spectacolului de la M.H.A.T. Lecția primită de la viață a fost cumplită. Nici o scăpare nu e posibilă. Surorile caută cu înfrigurare o consolare imediată și o găsesc în aceeași „filozofare” neputincioasă, care constituie stupefiantul lor obișnuit. Intonațiile — împietrită, a Masei, sfîșiată și neajutorată, a Irinei, și aproape isteric-încăpățînată, a Olgăi, punctate de sinistrul „tarara-bumbia” al lui Cebutîkin și de scîrțîitul exasperant al căruciorului de copil împins de Andrei, încununează patetic un act ultim de o armonie desăvîrșită și de o muzicalitate simfonică.

Intențiile regizorului au modificat substanțial și semnificațiile altor personaje.

Interesantă este concepția asupra Natașei (L. I. Makarova), pornind de la o indicație a lui Cehov : *Trei surori* este o poveste despre patru femei din mediul intelectual. Regizorul și interpreta nu se grăbesc să compromită personajul. Prima sa apariție nu este lipsită de poezie — o poezie aparte, fără îndoială, fără profunzime și trăinicie ; dar afecțiunea și avîntul lui Andrei, nădejtile pe care și le pune el în dragoste devin astfel perfect inteligibile.

Nici măcar în actul al doilea, Natașa nu e cu totul alterată de trivialitate. Are tot timpul aerul de a fi stînjenită, de a cere iertare și, cînd pleacă să se plimbe cu Protopopov, vedem cum se convinge singură că această mică distracție e inofensivă. Natașa resimte și ea, în felul său, acțiunea înăbușitoare a mediului, și încearcă o evadare ; escapadele urmează să devină pentru ea anestezicul care este pentru ceilalți reveria „filozofică”. De altfel, pînă în ultimul moment, se simte că dragostea sinceră și profundă pentru copiii a Natașei, cu toate exagerările și tot ridicolul ei, este încă un mod de evaziune din realitate.

O figură de prim-plan a devenit în spectacol Kulîghin-V. I. Strjelcic. Apariția grotescă a „institutorului” pedant și mulțumit de sine deșteaptă o

antipatiee căreia nu i te poți împotrivi. Dar, pe măsură ce se desfășoară acțiunea, pe măsură ce Kulighin își înmulțește afirmațiile aproape maniacale despre bunătatea Mașei, despre fericirea căsniciei lor, devine tot mai limpede că inspectorul se minte voit, că încearcă să-și influențeze soția, că se camuflează cu cât mai insistent, cu atât mai neîndeminatic. Dragostea și grija lui pentru Mașa nu sînt prefăcute. Soția este singura bucurie a existenței lui plate. Kulighin suferă că nu-i poate oferi dragostea de care e însetată, dar, cu cât e mai conștient de postura lui jalnică, tragicomică, cu atât se cramponează mai puternic de aparența fericirii. Chiar sîciitoarele citate latine, trădînd uscăciunea sufletească și pedanteria didactică a omului de la catedră, capătă un tot mai pronunțat sens nou: Kulighin se agață de aceste fraze ca de un colac de salvare, de cîte ori nu știe ce să spună. Ridicola lui mîndrie îi e singura salvare. Cînd, în final, încearcă febril s-o liniștească, s-o mîngie, s-o înveselească pe Mașa, cînd își pune pe față masca de carnaval a unui faun care rîde, întreaga tragedie a acestui înfrînt (și a perspectivelor Mașei) este scoasă la lumină cu un grotesc fără rețineri.

Rolul lui Tuzenbach a fost încredințat în spectacol lui S. I. Iurski. Actorul i-a dat o interpretare emoționantă și fină, al cărei simbure îl constituie dragostea pură și răvășitoare pentru Irina și durerea sentimentului fără răspuns. Dar nici Iurski nu este indulgent cu personajul său. Tuzenbach e inapt pentru acțiune, e covîrșit de un complex de inferioritate și își întrebuițează toată energia pentru a-l ascunde. O nuanță abia simțită de uscăciune interioară subliniază acest complex. Tuzenbach-Iurski se azvîrle cu entuziasm asupra subiectelor abstracte, fiindcă acesta e singurul domeniu în care se mișcă nestingherit. Culminația rolului o constituie scena despărțirii de Irina, din ultimul act: Tuzenbach mimează fericirea apropiatei căsătorii, știind că acest moment este singurul în care îi poate împărtași în întregime dragostea lui. Dar Tuzenbach știe că Irina nu-l iubește. Pentru el, falimentul în dragoste devine semnul ratării întregii vieți. În ultima clipă încă, Tuzenbach-Iurski încearcă să schițeze o reflecție metafizică despre viață — care trezește risul, fiindcă e o ultimă dovadă de lașitate. Duelul s-a transformat în sinucidere.

Reversul lui Tuzenbach este Solionii-K. I. Lavrov. Sînt încă prezente în memoria tuturor obtuzitatea monumentală, răutatea rece și cinică a personajului, în interpretarea magistrală a lui B. Livanov. Lavrov și Tovstonogov au conceput rolul pe cu totul alte coordonate. Solionii este inteligent și lucid. „Călcatul în străchini“, frazele lui absurde și deplasate sînt manifestarea acestei teribile lucidități. De cîte ori cei din jur o „iau razna“, filozofînd, și începe îmbătarea cu visuri, Solionii îi readuce la realitate. Personajul devine astfel un fel de cor antic sui-generis, comentînd evenimentele cu un cinism absolut involuntar, crud. De aici, zeflemisitorul „pui,pui,pui“, subliniat de gestul corespunzător deasupra creștetului lui Tuzenbach, ale cărui nostalgii îi sînt lui Solionii cu deosebire nesuferite, fiindcă Tuzenbach îi este rival și toți ceilalți subliniază comuniunea sufletească a baronului cu Irina.

Complacerea în bizagerie și luciditatea afișată au și o altă explicație. Solionii imită singurătatea romantică a lui Lermontov. Actorul și-a compus și o mască excepțională, amintind, conform recomandării lui Cehov, pe poet. Aici, actorul dezvăluie și limita pozei adoptate de Solionii — masca rece și superioară. Solionii pare profund convins că se comportă analog excen-tricității protestatare a scriitorului. Dar între cei doi există o neconcordanță de valori și destine care-i devine fatală lui Solionii.

Tragic și comic în același timp este momentul în care Solionii îi mărturisește, în secret, lui Tuzenbach: „Și se spune că semăn puțin cu el“ (cu Lermontov). Lavrov rostește aceste cuvinte însoțindu-le cu un suris infatuat și imbecil care pune în evidență — pentru o singură clipă în decursul întregului spectacol, dar cu o forță de neuitat — întreaga neconcordanță dintre idealul livresc și personalitatea reală. Zîmbetul cu care îi răspunde Tuzenbach

il creiază, și Solionii se închide din nou în carapacea lui. Echilibrul lui Solionii e zdruncinat de faptul că el intuiește nepotrivirea, contrastul dintre el și Lermontov.

Momentul declarației din actul al doilea este răscolitor. Adresându-se Irinei în semiîntineric, de departe, aproape fără să se miște din loc, sincer și deschis pentru prima și singura oară în viață, cu o voce schimbată și aproape neomenească, Solionii își afirmă iubirea și încearcă să o mângâie pe Irina, știind totuși că dragostea lui e fără speranță (așa cum, de altfel, o știu toți ceilalți care îl tolerează din pricina asta, deși le e tuturor neplăcut). Din situația în care se află decurg reținerea și înrăirea lui. După acest moment de adevărată grandoare, Solionii începe să-l urmărească implacabil pe Tuzenbach. În atitudinea lui este ceva cu adevărat fatal, înrudit cu Lermontov.

Și Solionii înțelege falimentul vieții sale: faptul că este ireparabil mutilat sufletește, încercând în zadar să înfrângă mediocritatea vieții, printr-o poză care îl conduce numai la crimă banală. O frază pune asta în lumină din nou, cu o forță cutremurătoare: „Miros a cadavru miinile astea!” Dar chiar și în aceste cuvinte este o urmă, abia perceptibilă, de teatral.

* * *

Aceste note nu pot cuprinde, desigur, nici pe departe întreaga complexitate a spectacolului de la Teatrul Mare de Dramă din Leningrad.

Regia nu răpește piesei poezia. Dar e o altă poezie: aspirațiile nobile rămân, personajele inspiră compasiune și degajă un anumit farmec, dar ele sînt condamnate, și în primul rînd din propria lor vină. Spectatorul trebuie să înțeleagă asta. Nostalgia dispăre, făcînd loc unei emoții care obligă la acțiune.

Nu m-am oprit aici la complicata rezolvare scenografică a spectacolului. Reconstituind ambianța într-un ansamblu în care convenția joacă un rol hotărîtor, folosind culori tari pentru crearea atmosferei — de la galben, în primul act, la negru, în ultimul — pictorița (S. M. Iunovici) și regizorul folosesc culisantele și turnanta, ale căror mișcări aduc mereu în centru evenimentul cel mai important și creează posibilități bogate de compoziție dinamică.

Nu m-am oprit nici la partitura sonoră, a cărei precizie pare o revenire cu nuanță polemică la naturalismul ilustrației sonore de la M.H.A.T. De mare eficacitate este ideea regizorului de a folosi între acte muzica de cameră a lui Rahmaninov, ca o continuare a atmosferei spectacolului și ca un îndemn la reflecție (în cursul reprezentației, muzica nu apare decît acolo unde este indicată în text).

Spectacolului de la Teatrul Mare de Dramă din Leningrad îi este fără îndoială sortită o lungă existență. El se va șlefui neconținut, va dobîndi acea armonizare a ritmurilor, caracteristică celor mai bune realizări ale teatrului.

Montarea exprimă plenitudinea forțelor creatoare ale regizorului. G. A. Tovstonogov continuă opera începută cu punerea în scenă a *Barbarilor* lui Gorki și, mai tîrziu, cu redescoperirea comediei lui Griboedov, *Prea multă minte strică*. Îmbogățit de această experiență, teatrul deschide calea spre un Cehov actual, fără melancolie și spleen poetizat, fără clișee prăfuite „cehoviene”, militant, combativ și virulent.

Gheorghe Miletineanu

Leningrad, ianuarie 1965