

Ion CAZABAN

## Cehov în viziumi regizorale

Cum au fost jucate prima oară pe scenele noastre textele dramatice cehoviene, comedii scurte, nu putem deduce decât din unele aprecieri foarte succinte ale cronicarilor vremii. Despre *Cererea în căsătorie*, prezentată la Teatrul Național din capitală în 1910, și despre *Ursul*, la Naționalul ieșean în 1913, citim, printre altele, opiniile lui Liviu Rebreanu (*Scena* nr.8–10, ianuarie 1911) și George Topârceanu (*Viața românească*, nr.10, 1913). Pentru Rebreanu, ceea ce a scris Cehov este un „giuvaier”, iar pentru Topârceanu, un minunat act comic. Interesul de atunci al actorilor noștri, orientat spre realismul psihologic, afla roluri de cu totul altă factură decât în piesele franțuzești sau germane, incluse frecvent în repertoriu. De la început s-a înțeles, atât de interpreți, cât și de critici, că montarea comedii lui Cehov nu se rezumă la expunerea unor întâmplări amuzante, nici la reluarea expertă a unor „cârlige” și ticuri comportamentale de succes. Jocul trebuie să aibă, desigur, „verva” necesară, dar și profunzime, obținute printr-o atentă „analiză sufletească” a rolului. Un singur act concentrează o viață de maximă densitate și autenticitate. Și nu oricum, ci în momente pătrunse de „ironie puternică și fină” care cere o pricepută dozare.

Problemele interpretării lui Cehov se conturează de la primele contacte cu opera sa dramatică, noutatea solicitării scenice implică dificultăți care țin, mai ales, de psihologia și vitalitatea personajelor, dar și de tonalitatea comică în care au fost văzute de autor. În anii '20, *Cererea în căsătorie* și *Ursul* vor intra și în repertoriul altor teatre din București, dar și la Cluj, Craiova sau Brăila. Din 1922, Cehov este reprezentat și cu marile piese: *Pescărușul* (sub titlul „Pescărelul”) este pus în scenă de Sică Alexandrescu, la Naționalul clujean. Doi ani mai târziu, Vasile Enescu regizează aceeași piesă la Teatrul Național din București, cu Maria Filotti (Arkadina), Dida Solomon (*Nina Zarecinaia*), N. Bălțățeanu (*Trigorin*)... În 1926, Soare Z. Soare va monta *Livada de vișini* la Compania Bulandra, el fiind întâiul nostru regizor care, din câte știm, și-a prefătat premiera cehoviană în presă. Modelul documentar al lui Soare Z. Soare este spectacolul lui Stanislavski (pe care avusese prilejul să-l cunoască), prin care se apropie întrucâtva de specificul etnic, fără a încerca, totuși, o identificare imposibilă a interpretării. Soare nu-l consideră pe Cehov „contemporanul” său, dar îl privește ca pe un „vizionar” al unui timp când răsturnările sociale vor declanșa emigrația rusă în țările Europei. Și Victor Ion Popa, pregătind pentru scenă *Unchiul Vanea*, va declara că nu va fi vorba de o identificare, de o redare a personajelor aparținând unei „sensibilități pur slave”, ci de o interpretare dintr-un unghi de înțelegere propriu nouă. Din acest unghi, regizorul va căuta ca spectacolul să conțină nu numai dramatismul unor vieți risipite, dar și „poezia unei fotografii vechi”...

După al doilea război mondial, Moni Ghelerter va realiza două montări de neuitat cu *Unchiul Vanea* și *Trei surori* la Naționalul din București. Pentru reușită, va fi recunoscător excelentei distribuții pe care a știut s-o alcătuiască și faptului că a studiat sistemul lui Stanislavski și modul cum au fost concepute spectacolele de la MHAT. Procesul de „reteatralizare”, cunoașterea ideilor brechtiene, impunerea unor preocupări specifice, de pildă, pentru tragicomicul absurd sau pentru poezia spectacolului, din perioada următoare, când concepțiile și modalitățile scenice se modifică și se diversifică, vor avea consecințe ușor de remarcat și în montarea pieselor lui Cehov. Lucian Pintilie se va despărți de modelul stanislavskian, propunând o schimbare de perspectivă regizorală asupra piesei *Livada de vișini*, perspectivă din care personajele să apară în alte relații și conexiuni, ajungându-se la o apropiere comparatistă de universul dramaturgiei lui Beckett.

În anii '60–'80, Cehov este pus în scenă de Radu Stanca, Alexa Visarion, Cătălina Buzoianu, Mircea Marin, Al. Colpacci, Aureliu Manea, Ioan Ieremia, Dominic Dembinski, Mircea Cornișteanu și, fără îndoială, de alții. Cel mai des, nu întâmplător, spectacolele lor vor să releve vitalitatea, frumusețea, calitățile umane ascunse, înăbușite, copleșite de banalitatea și cenușiul existenței cotidiene. „Răsturnarea în ridicol”, rupturile de ton nu-s decât procedee care evidențiază prin contrast. În *Pescărușul*, Aureliu Manea urmărea, dincolo de neputința dramatică, de aparențele și „deghizarea” personajelor, o „ferocitate” de profunzime. Cronicile consemnează, uneori, privirea „rece” a regizorului, ironia și înțelegerea sa pentru o lume lipsită de comunicare, egoistă și indiferentă, constată schimbări de accente și ritm față de montările anterioare, interferențe de comic și elegiac, grotesc și tragic, teatru epic și metaforă, vizualizări în alb și roșu...

G. Harag era unul care – după cum spunea – a fost convins de spectacolul lui Pintilie că se poate reprezenta *Livada de vișini* și altfel decât Stanislavski. Nu naturalist, nu păstrând acea tonalitate nostalgică a dialogului și acele tăceri „cehoviene”. Emoția tragicomică pe care o dorește va reflecta, pe alt plan, fluctuațiile de stare ale personajelor și continua lor neputință. În ultimul deceniu, nici pentru Andrei Șerban, care o montează la București, *Livada* nu este o piesă „de atmosferă”. Va merge la original, va confrunta traducerile, ca să se lămurească de ce autorul a socotit-o „comedie”. Concluzia regizorului pare a fi în favoarea „distanțării” în interpretarea actorilor, eliminând tentația sentimentală.

Amestecul de tragic și comic, din piesele lui Cehov, va duce pe unii regizori la o paralelă cu Shakespeare. Le va clarifica astfel, totodată, actualitatea subtilă. Când își gândește spectacolul *Pescărușul*, în versiunea 1993, ca „un recviem pentru toate generațiile pierdute”, Cătălina Buzoianu o face așa cum se cuvine, deopotrivă sensibil și lucid. Tot în acei ani, ceea ce-l emoționează îndeosebi pe Andrei Șerban, citindu-l pe Cehov, este „noblețea de spirit” pe care vrea s-o transmită, prin actori, spectatorilor.

În mica antologie de texte pe care o publicăm aici, să căutăm și această vibrație emoțională, creatoare, a regizorilor noștri la „noblețea de spirit” cehoviană, atât de necesară în oricare momente de teatru și de istorie.

## SOARE 2. SOARE

Cehov (**Livada de vișini**, Compania Bulandra, 1926)

„Piesa este interesantă prin valoarea ei literară și mai ales din alt punct de vedere. Din *Livada cu vișini* ca și din majoritatea pieselor lui Cehov, întrezărim pe vizionarul care cu 20 de ani înaintea războiului, a prevăzut ziua când slugile vor lua locul stăpânilor și stăpânii vor fi nevoiți să plece în lumea largă.

Și în *Livada cu vișini*, ca și în toate piesele sale, toate personagiile sunt bune, conflictul iese din temperamente și din împrejurări sociale. În *Livada cu vișini* vechilul care ia locul stăpânilor, e un om bun și muncitor. El cumpără livada numai în clipa când un străin era gata să o ia. Stăpânii, care pleacă, sunt și ei oameni buni, dar sunt ușuratici și inutili.

Am văzut piesa jucată de două ori de trupa lui Stanislavski; sunt și acum obsedat de reprezentarea aceasta, ca și de toate spectacolele «Teatrului de Artă» din Moscova. S-ar părea curios ca o piesă pe care rușii o repetă șase luni să fie jucată la noi cu trei săptămâni de studiu. Țin să lămuresc și acest lucru, deși lămurirea poate nu e tocmai în favoarea mea.

Am cunoscut la Berlin protagoniștii trupei lui Stanislavski și-mi spuneau cum în fiecare zi de repetiție fiecărui personaj i se adăuga un gest nou, un mic indiciu, până la definitiva lui completare. Cei care au văzut *Livada cu vișini*, după reprezentarea lui Stanislavski, au găsit totul de-a gata, tipurile erau formate. Nu cred că mi se poate face o vină din aceasta. Piesa e specific rusească, tipurile, așa cum le-a scris Cehov, sunt caracteristice rusești neaoșe. Personagiile lui, plasate în altă țară, în alt mediu, ar părea ridicule. Nu puteam, prin urmare, decât să mă documentez mai bine decât în trupa care prin excelență creează tipurile și atmosfera rusească. Să nu se creadă de aci că personagiile de la teatrul „Regina Maria” sunt aidoma fabricate după modelele lui Stanislavski. Personalitățile artistice ale doamnei Bulandra, a domnilor Bulandra, Storin, Manolescu, Maximilian sunt prea bine definite ca să poți decalca pe ele alte personalități. [...] Decorurile sunt simple și realiste așa cum le cere piesa.”

(„Rampa” nr. 2655, 2 septembrie 1926)

## VICTOR ION POPA

(**Unchiul Vanea**, Teatrul Național din Cernăuți, 1927)

„[...] Consider *Unchiul Vanea* ca o punte de întâlnire a sensibilității pur slave cu sufletul românesc. Asta fiindcă nu mă pot dezbăra de gândul că un artist, oricât s-ar ridica prin cultură și rafinare ca să poată privi și îmbrățișa întreaga artă, indiferent de naționalitate, rămâne fatal și permanent exponentul neamului lui.

[...] Vreau să arăt că atmosfera e un lucru relativ. Atmosfera nu e ceea ce e în adevăr, ci ceea ce spune. Pentru noi românii, atmosfera rusească trebuie dată prin mijloace prin care să ne fie evocată, chit că rezultatul n-ar fi exact acela pe care ar putea să-l pretindă un rus. Este deci la mijloc o interpretare și în legătură cu această interpretare trebuie judecata noastră. Aș zice că jucăm nu *Unchiul Vanea*, ci jucăm românește *Unchiul Vanea*. [...] Viața de țară rusească, care i-a fost lui Cehov un subiect foarte scump, plin de dedesubturi, de mari și inimoase înțelesuri în ce privește tragedia deposedatului, a dezrădăcinatului și a omului care-și trăiește viața în gol, îndepărtat de adevărata lui menire, este ruda foarte

apropiată cu o anumită viață «distrusă azi» sau mai exact «trecută la oraș», care exista în țările noastre înainte de război.[...]

Joc *Unchiul Vanea* în costumele de epocă. Ele vor ajuta, nădăduiesc, reliefarea poeziei distanțate de noi – oameni mult mai practici – poezia suferinței resemnate, lucruri desigur neînțelese azi.

E o poezie în totul, poezia unei fotografii vechi, care nu trăiește numai pe locurile tale, ci și pe alte locuri, plutește puțin... Sunt niște umbre scumpe, așa cum ne suntem noi față de noi înșine, când ne gândim la ce-am fost înainte de război.

După cum la *Învieră*, anul trecut, ținându-mă de ideologia și tendința lui Tolstoi, am pornit de la întunecimea păcatului inițial și am luminat act de act, paralel cu purificarea sufletească-căpătată prin suferința eroilor – până la albul de zăpadă al ultimului act, în *Unchiul Vanea* de la puțină speranță și puțină liniște a actului I, strâng și intuiesc treptat înfățișarea scenei până la clipa ultimă, când *Unchiul Vanea* și *Sonia*, resemnați să nu-și găsească liniște, odihnă și mulțumire decât dincolo de marginile vieții, plâng unul lângă altul: două suflete plutind în gol...

(Victor Ion Popa, *Scrieri despre teatru*, București, 1969)

## JENI ACTERIAN

Despre piesa **Trei surori**

„O văd ca spectacol și mi-ar plăcea jucată altfel decât rusește. Sunt de acord că ar fi poate cam neautentic, dar dacă pui spectacolul cu o viziune majoră, cred că ai dreptul să falsifici atmosfera. Și, până la urmă, nu cred că ar fi falsificare. Până la urmă, cred că asta e intenția lui Cehov. E ceva de casă de nebuni acolo care mă amuză nespus. Ar putea deveni o comedie piesa; o comedie puțin cam tragică, dar categoric, o comedie puțin în manieră americană. Și ar trebui jucată în manieră americană, simplu, sobru, fiecare pentru el. Coordonare sincopată. Să joci *Trei surori* cu tonul cu care trebuie jucată familia trăsniță.\*”

\* O familie trăsniță, comedie americană de S. Kaufmann și H. Moss, prezentată în capitală, în acei ani.

(din *Jurnal*, 21 iulie 1947)

## MONI GHELERTER

(*Unchiul Vanea*, 1946; *Trei surori*, 1950, ambele la Teatrul Național București)

„De fiecare dată când încep și citesc despre Cehov, trebuie să fac sondaje în amintire, în trecutul mai mult sau mai puțin apropiat, pentru că de Cehov este legată însăși pasiunea mea pentru teatru! Am dorit dintotdeauna să pun în scenă piesele lui Cehov. Dintotdeauna, înseamnă din clipa în care voiam să fac teatru, ceea ce e totuna. Doream nespus de mult să pun în scenă, visam la *Unchiul Vanea* pe care-l cunoscusem dintr-o broșurică ce cuprindea o tălmăcire modestă în lașul adolescenței. Pe această broșură mi-am făcut primele însemnări și chiar... distribuția care, parțial, avea să se realizeze mulți ani mai târziu.

[...] Am cerut să o pun în scenă. În două luni, spectacolul avea să fie gata; *Unchiul Vanea*: Costache Antoniu, *Sonia*: Aura Buzescu, *Astrov*: Emil Botta, *Doica*: Sonia Cluceru etc. Premiera: 30 aprilie 1946. Material documentar foarte puțin



1895

	Р	К
Перенос.	15	18 40
с друтв	1.	40
с шовного	—	12 —
мешаны 20 руб	2	20 —

# Дядя Ваня

сцены из деревенской  
жизни  
в 4-х действиях

Антон Чехов

Воскресенье, 26-го Декабря 1899 г.

(10-я представление).

## УЧАСТВУЮЩИЕ:

Серебряков, Александр Павлович,  
отставной профессор . . . . . Н. П. Дуцкий,  
Клима Андреевич, его жена . . . . . О. Л. Киперер,  
Сирин Александрович (Соня), его дочь  
отъезжающий брат . . . . . М. Н. Тихина,  
Войничка, Мария Павловна, жена  
отставного учителя, мать первой  
жены профессора . . . . . Е. М. Пискарев,  
Пейжицкий, Павел Петрович, его сын . . . . . А. Л. Вильямский,  
Александр, Михаил Дмитриевич, врач . . . . . К. С. Орловский,  
Тельников, Павел Павлович, бывший  
полицейский . . . . . А. Р. Арсенов,  
Марино, старая няня . . . . . М. А. Саварева,  
Посетитель . . . . . М. Г. Григорьев.  
Действия происходят в усадьбе Серебрякова.

Регистраторы: Н. С. Станиславский и Ва. И. Невирович-Даниченко.

Директор 1-го и 2-го отделов художника В. А. Сомов.

Начало в 7<sup>1</sup> час. веч., окончание в 11 час. вечера.

Главный режиссер Х. С. Станиславский.

Вед. режиссеры Ва. И. НЕВИРОВИЧ-ДАНИЧЕНКО.

26/18992.

(fragmente din *Viața mea în artă*, câteva ilustrații, reproduceri); în afară de acestea, a trebuit să refac esențial traducerea împreună cu Emil Botta, și totuși, în două luni am fost gata. Interpreții piesei s-au dedicat pătimaș spectacolului, era de fapt, o întâlnire fericită, o unitate perfectă în distribuție – atmosfera realizată pe scenă a fost sesizată excepțional de public. Lucram întâia oară cu textul unui mare scriitor al literaturii universale și colaborem cu unii dintre cei mai de frunte actori ai noștri. Nu pot să uit cu cât dramatism adânc și simplu întruchipa Aura Buzescu personajul Soniei și cu câtă emoție așteptam la fiecare repetiție, la fiecare spectacol, s-o aud spunând monologul final. Mă impresiona seriozitatea cu care Costache Antoniu își însușea trăsăturile sufletești ale lui Vanea. Intuiam pe atunci, cu toții ceea ce am găsit formulat clar mai târziu: că Cehov nu poate fi «jucat», nici «reprezentat»: în piesele lui trebuie să trăiești, să existe. Cât contur personal a știut să dea Emil Botta rolului complex al lui Astrov și cât de important a fost aportul mării și regretatei noastre actrițe Sonia Cluceru care interpreta rolul aparent neînsemnat al doicii, în crearea atmosferei piesei.[...]

*Trei surori* (ianuarie 1950) a avut parte de alte condiții artistice. Cadrele actricești ale Teatrului Național se îmbogățiseră, se legaseră. Aveam acum mai ales un material bogat la îndemână, aveam opera lui Stanislavski, aveam studiile lui Ermilov despre Cehov și *Trei surori*. [...] Repetițiile au durat mult, foarte mult. Pe parcurs, colectivul însă s-a sudat foarte strâns, fapt remarcat și în spectacole.[...]

Cehov era mijlocul cel mai bun de a face un salt spre un teatru calitativ superior, prin Stanislavski. Există aici o legătură indestructibilă: Stanislavski te îndeamnă firesc către teatrul lui Cehov, așa după cum teatrul lui Cehov cere neapărat și sistemul lui Stanislavski. Am constatat că atunci când regizorul și actorii posedă datele personale pentru a se apropia de Cehov, aplică uneori sistemul lui Stanislavski, așa cum Jourdain făcea proză. Deci, mi-a fost de la început limpede că nu se poate reprezenta Cehov fără sistemă, fără a avea cel de-al doilea plan, fără a umple tot ceea ce spui pe scenă cu subtext, deci nu jucându-l, ci trăindu-l. Totodată, ca actor nu-l poți juca pe Cehov fără a poseda etica pe care o avea Cehov, fără a «oficia» pe scenă, jucând nu pentru tine, ci pentru spectacol“.

( *Teatrul*, nr.1 / 1960)

## RADU STANCA

(**Unchiul Vanea**, Teatrul Național din Iași, 1960; Teatrul Național din Cluj-Napoca, 1962)

„Mărturisindu-și odată concepțiile sale despre teatru, Cehov spune: «[...]Trebuie ca viața să fie redată așa cum e și oamenii așa cum sunt în realitate, fără artificii“.

Ideea care ne-a condus când am procedat la punerea în scenă a piesei *Unchiul Vanea* poate fi rezumată tocmai în aceste ultime cuvinte: «fără artificii». Am căutat să înfățișăm cât mai fidel teatrul marelui scriitor așa cum este, un teatru al «marilor lucruri mici», al «măruntului om mare rus» care exclamă, în toată literatura lui Cehov și mai cu seamă în teatrul său: «așa nu se mai poate trăi» – avertisment pe care scriitorul îl adresează epocii sale, epocă dominată de un

liberalism perfid, plin de aproximații, în care minciuna socială era atotputernică și în care numai tristețea era adevărată.

Teatrul lui Cehov nu e însă numai un teatru al problemelor sufletești sau de «atmosferă», în care un lirism ușor învăluie o nețărmuită oboseală de a trăi, ci un teatru al nădejzii într-o «necrezut de frumoasă și minunată viață, o viață sfântă, nobilă și fericită». [...]

Există un loc pe meleagurile pe care trăiesc oamenii din *Unchiul Vanea*, un loc minunat, cel mai frumos din toată regiunea: «ocolul silvic». Acolo îi cheamă Sonia pe «toți ai casei», acolo o invită Astrov pe Elena. E locul unde oamenii ar putea fi fericiți. Semnificația lui e aceea a Moscovei din *Trei surori*; el e simbolul descătușării din lanțurile urâtului, banalului, plictisitorului, al evadării spre frumusețe, spre adevăr – tema ocolului silvic la care, în cele din urmă, Elena renunță, pe care Astrov nu-l va mai vizita, unde Sonia nu se va mai duce niciodată, revine pe parcursul piesei, ca un leitmotiv al dorului de ceva mai deplin, mai înalt, mai încântător.

*Unchiul Vanea* se termină cu o notă aparentă de resemnare. Spun aparentă, pentru că există un subtext – și spectacolul nostru a încercat să scoată în evidență acest lucru-un elogiu adresat frumuseții sufletului omenesc care, chiar dacă pentru moment e înfrânt, cuprinde în el destule energii, ca să iasă într-o zi la lumină.

(*Frumusețea viitorului*, în *Tribuna*, nr.44, 2 noiembrie 1967)

## LUCIAN PINTILIE

(*Livada de vișini*, Teatrul Bulandra, 1967)

„Important, cred, pentru înțelegerea piesei, este că nu trebuie privită de la înălțimea personajelor, ci de la o altă altitudine. De la înălțimea personajelor, ea este ori dramă, ori comedie.

De la o altă altitudine, ea devine o piesă de o factură specială, în care există concentrate argumentele primordiale ale întregului teatru modern contemporan. Absolut toate temele și tehnicile contemporane se află aici. Este imens de vorbit despre această primă piesă antiteatru, piesă-laborator, piesă-manifest.

Mă mărginesc să rezum pricinile personale care fac ca această piesă să exercite o mare seducție asupra mea [...]

1. E cea mai frumoasă descriere pe care o cunosc a uneia din stările fundamentale omenești: inconștiența. De unde provin și spre ce aspiră actele noastre? Nu există cumva o cumplită iresponsabilitate a lor – o încântătoare și înfricoșătoare inconștiență nu planează asupra lor? Aceasta este de altfel și tema unui film mare – *Muriel*, al lui Resnais.

Consecințele inconștienței noastre, evident, nu pot fi privite strict comic, strict sentimental. Orice fanatism este exclus aici, tot aerul e plin cu consecințele inconștiențelor noastre. Mergem și lovim cu fruntea, pieptul, mâinile noastre aceste relicve, aceste spații dislocate de erori.

Într-o altă perspectivă, evident mult mai rece, mai analitică, trebuie reabilitată, deci, duioșia lui Stanislavski.

2. Este una dintre piesele care, cel mai puternic pentru mine, dezvăluie posibilitatea descoperirii unei realități de gradul II. Ce se află în spatele acestei sfâșietoare rupe de coardă din actul final? E o comedie foarte stranie această

ultimă piesă a lui Cehov. Cam așa o definește și Meyerhold, spre fericirea mea orgolioasă. (El spune chiar mai apăsător, într-un termen pe care, nu-i așa, nu-l împărtășesc pe deplin, comedie mistică)“

(Teatrul nr.10,1967)

„Titlul transparent al *Livezii de vișini* este, de fapt, «O, ce zile frumoase!»; este istoria, deci, a unei agonii lipsite de atrocitate, a unei agonii idilice, inconștiente și iresponsabile, este, mai precis, istoria unui mod de a muri, a unuia dintre modurile posibile. [...] Inconștiență-morfină este tema spectacolului meu. Liubov Andreevna se scufundă, în nisip, împrăștiind surâsuri, dar în ochii ei strălucește morfina. [...] Această inconștiență-morfină – ca o rație vitală, în timp de calamitate-se află egal distribuită la toate personajele (cu o singură excepție, a lui Lopahin, care-și plătește însă luciditatea cu cea mai amară înfrângere – victorie teatrală, fără gust, ca în poezia lui Ritsos, *Învingătorul*)

De fapt, toți delirează ideologic sau sentimental. Delirurile sunt liniștite sau violent fantastice. Delirurile lui Gaev sunt liniștite și senine, cele ale lui Trofimov, acest fanatic castrat, de o imensă bunătate paralizantă, sunt violente, agresive, dar flagelarea lui nu sfârteacă dureros, ci înfioară plăcut ca în anecdote.

[...] Ca în Beckett, toate personajele balansează între aceste două timpuri ireale, mitologice – trecutul și viitorul care prin contemplare prelungită se echivalează. Cehov nu judecă personajele piesei în perspectiva unor criterii care pot aparține unuia sau altuia dintre eroii dramei. Criteriile sunt undeva în afară. Inconștiența e generală și de toate nuanțele delirului, există în această isterie a agoniei, până la cele violente de vodevil [...]

Cehov a intitulat această piesă „comedie“ și cuvântul a început o viață a lui proprie, distrugătoare de sensuri, semănătoare de confuzii [...] Spectacolul inconștienței omenești este evident un spectacol comic – dar cine nu este însemnat de această inconștiență, cine dintre noi poate pretinde că nu a cerșit măcar o dată această morfină, ceață tandră care tulbură plăcut obiectele și sentimentele? [...] Comedia pe care o voi face în această piesă – și anunț pe această cale pe amatorii de spectacol bufon, ilariant, de cele de mai jos – este o comedie în care va exista tandrețe pentru această lentă înghițire a nisipului, sugestia unei solidarități. Peste orice agonie – atroce sau idilică – se înalță un același arc limpede și abstract al surâsului, iar sub acest arc îl aflăm împreună pe Cehov și Beckett. Cam așa suntem astăzi. Cu atât mai mult cu cât și pentru mine copilăria și viitorul sunt două timpuri perfect ireale, de tipul *O, ce zile frumoase!* Îmi doresc bineînțeles să rămân obiectiv și să găsesc exact măsura acestei comedii stranie, magice.“

(*Contemporanul*, nr.44, 3 noiembrie, 1967)

### **Pescărușul** – File din carnetul unui viitor spectacol

„Scopul adaptării mele este foarte simplu: de a da o expresie teatrală atât primului strat al realității, text și realitate psihologică-obiectivă, cât și celui de-al doilea, subteran, legat de memoria și imaginația celor doi eroi, Treplev și Nina, prin intermediul cărora vor recrea, într-o altă tonalitate complementară, o a doua existență posibilă a spectacolului, halou al primei realități psihologice, obiective; dedublare, dispersare de sensuri ca într-o prismă (care este vis și geometrie în același timp), dar niciodată contrazicere, anulare a primului start de realitate.

Realitatea va căpăta deci alternativ, când o formă vibrantă directă, a detaliilor și a psihologiilor ca în spectacolul meu *Livada cu vișini*, când, ca o consecință a



rarefierii ei, a filtrării de aparențe, o formă enunțiativă, caligrafică. Amândouă aceste forme, repet, fiind expresia aceleiași esențe de realitate.

Principala ambiție estetică a spectacolului e că această lunecare și integrare dintr-o realitate în alta, această trecere de la evenimentul obiectiv la cel interior să nu aibă nici un caracter provocator, ci să fie de un imens firesc – pentru simplul motiv că dialogul acestor realități nu e niciodată contradictoriu și el are în mod natural, un imens firesc. Cu cât va fi mai firesc acest balans permanent către comedia naturalistă, psihologică, și formele epurate, concentrate de realitate cu atât va fi mai nou acest spectacol.

Pentru mine spectacolul începe în noaptea poetică și ciudată în care se reîntâlnesc cei doi eroi și în care ei recompun tot trecutul, toată viața lor, toată piesa deci. Această recompunere este declanșată de amintirea traumatismului spectacolului ratat în fața Arkadinei (înaintea căruia se află vidul inocenței, preistoria copilăriei, paradisul lor pierdut). Față de acest paradis pierdut cei doi eroi au atitudini total diferite – unul acceptă cunoașterea ca un blestem, iar celălalt ca pe o tragică eliberare.

Plecând de la acest traumatism-cheie, spectacolul se va desfășura sub semnul unitar al unei Realități duble. Aceasta este explicația celor două scene repetate în spectacolul nostru (scena spectacolului ratat și scena Treplev – Nina din actul IV, cu care se începe și se sfârșește spectacolul), prima necesară prin caracterul ei obsesiv traumatizant, cealaltă prin caracterul ei cicatrizant, de închidere de ciclu.

Câteva detalii despre modul cum e împărțit și funcționează spațiul sunt obligatorii pentru intuirea tipului de adaptare pe care-l propun. Actorul trebuie să aibă-cât de cât-încă de la prima lectură, acasă la el, imaginea lunecării sale prin spațiu, dacă nu chiar semnificația, plenară prin ambiguitatea ei, semnificația spirituală a mișcării sale. Dar asta o vom rezolva cu toții în timpul repetițiilor.

Spațiul scenic trebuie să fie un spațiu imens, generos (de aceea folosesc scena Comediei împărțită în trei fragmente).

Primul plan – pe care-l vom numi, destul de formal, spațiul oglinzii – este spațiul de fund al scenei. Acest spațiu începe de la o linie imaginară, paralelă cu rampa, distanțată cam vreo patru metri de la rampă, până la orizontul teatrului, cuprinzând și buzunarele laterale ale scenei. În acest spațiu, vor fi plasate două practicabile compunând prin îmbinarea lor un amfiteatru. Spațiile dintre trepte vor da celor două corpuri geometrice ale amfiteatrului o transparență de jaluzele (când lamele sunt în echilibru orizontal). Vom încerca ca spațiul – de forma unui semicerc – cuprins între cele două amfiteatre, să aibă, printr-un strat de lac, o oglindire adâncă, grea, de lac eminescian.

Lumea piesei se va găsi, uneori – firește, numai uneori – oglindită în acest «lac», «Dublul» său. Dacă ideea are cea mai mică deplasare de la rigoarea geometriei spre frivolitatea revistei, se va renunța imediat la această idee.

Spațiul acesta al «oglinzii», ca și practicabilele amfiteatrului, vor avea uneori o funcție realistă directă – dar mai ales, vor avea funcția unui ecran, a unui ecran cu profunzime, pe care se va desfășura o lume imaginară, ori o lume a memoriei al cărei raport cu acțiunea de prim plan va fi uneori limpede, ilustrativ, alteori ambiguu-metaforic.

Al doilea plan – numit, și mai formal, planul «dezbaterii» rezervat în primul rând desfășurării obiective a piesei, cuprinde zona dintre rampă și acea linie paralelă depărtată cam la 3–4 m, de rampă. În această zonă, personajele vor acționa

strict realist, cu excepția celor două personaje, Treplev și Nina, care prin natura lor dublă, de personaj-cobai dar și personaje declanșatoare, pot intersecta, ori bloca, oricând, planul imediat al realului. Aceeași îngăduință o mai au celelalte personaje doar când Treplev și Nina le manipulează ca pe niște obiecte ale memoriei lor, fie mișcate după voința eroilor, fie înghețate în stop-cadru (spre exemplu: Trigorin în cazul monologului despre misterul creației, și în care el se identifică în mod ciudat cu Treplev, iar Treplev cu Trigorin) Este știut că Cehov se restrânge în amândouă aceste personaje, că dincolo de animozitatea lor directă și aparentă (psihologic vorbind – foarte, foarte justificată, în special în cazul lui Treplev), există o secretă și sfântă solidaritate. Trigorin și Treplev îmi sugerează, într-un mod cam abuziv, poate, și totuși acest lucru se va simți în spectacolul nostru – paradoxala situație a celor două personaje *din Cenușă și diamant* și tragica lor îmbrățișare finală. Pătruns în acest spațiu, monologul lui Trigorin va avea un caracter conceptual-caligrafic. Uneori, dincolo de privirile Ninei și ale lui Treplev, care vor îngheța materia memoriei, stărnită de ei înșiși – ca o solidaritate a celor doi traumatizați – va exista și un plan echivoc, intens, al privirilor Trigorin–Treplev – ca o solidaritate scriitoricească, solidaritate a unui alt mod demonic de a însufleți materia moartă.

În sfârșit, există un al treilea plan pe care eu, în cariera mea, după îndelungi tentații, îl voi întrebuița pentru prima oară. Este vorba de tradiționala punte a florilor, din teatrul japonez, care va străbate sala și pe care o voi întrebuița fără funcția intens-patetică atribuită ei de Ohlopkov. Va fi chiar o punte pe care se pășește dintr-o lume în alta. Dacă ar exista o punte între moarte, necunoscut, cele două experiențe limite ale lui Treplev și Nina, și cealaltă lume comună, atunci doar pe această punte s-ar păși dintr-o parte în alta.

Eliberată de orice semnificație dramatică și patetică, mai aproape, cred eu, de sensul original al acestei punți cu sens de cod, de intrare (și ieșire) într-un univers constituit, pe această punte nu vor păși decât Treplev și Nina. O singură excepție – la final, Dorn, când anunță moartea lui Treplev. Această îngăduință îi este acordată lui Dorn pentru că, într-adevăr, el a pătruns câteva secunde în lumea interzisă a lui Treplev.

Un alt element construit (în afară de practicabilul–amfiteatru) este micul podium pe care se joacă piesa ratată a lui Treplev. Acest embrion de scenă – ca element al șocului traumatizant – este prezent toată piesa în scenă. Fiind pivotant, va putea constitui o scenă îndreptată fie spre amfiteatrul din fund – cu culisele deschise publicului spectator din sală – fie invers, cu fața scenei îndreptată spre public. De asemenea, acest mic podium va putea luneca între «spațiul oglinzii» și cel al «dezbaterii». (Reglarea lui pe lungimea axului rampă-orizontal ca și pivotarea lui, se va efectua ținând seama în special de ipotezele real–memorie sau real–imaginație).

Desigur, câteva elemente, de mobilă, aranjate de actori la vedere, sau de mașiniști care sunt aceiași cu cei care aranjează mica scenă improvizată (aceeași pătrundere difuză a realului în imaginar), sunt strict necesare.

Ca structură, spectacolul are trei părți.

Prima parte e constituită din fragmente din actul IV și integral actul I. A doua e constituită din actele II și III, contopite. Această a doua parte a spectacolului va avea o curgere mai firească – solicitarea altor planuri în construcția spectacolului fiind mult mai moderată. Este și firesc. Prin depărtarea de centrele de radiație ale actului I și IV, acest segment (actul II plus III) fiind unul de pauză, de viziune mai

obiectivă. Compunerea în planuri dispersate (memorie, imaginație, realitate) – a nu se uita exemplul prisme – e mai intensă cu cât suntem mai aproape de cele două nuclee, cele două întâmplări electrice, provocatoare ale piesei: reîntâlnirea lor din actul IV, traumatismul din actul I.

Ultima parte va constitui din actul IV al piesei. Fragmentele din piesă, deja integrate în prima parte a spectacolului, vor fi descărcate de patima lor vitală, de imensa lor energie existențială, pur și simplu ca o baterie descărcată, și vor intra astfel în zona de enunț pur al unei realități caligrafice, a unei realități de semne.

Experiență ajunsă în al doilea cerc, realitate purificată, de suferință, cunoaștere și verificare prin memorie, spectacolul se termină pianissimo. Astfel se îndeplinește voința secretă a lui Cehov: «Spectacolul trebuie să înceapă puternic, violent și să se sfârșească pianissimo...»

(Teatrul Național din București, Caiet-program nr.15, stagiunea 1971–1972)

## AURELIU MANEA

(**Pescărușul**, Teatrul de Stat din Reșița, 1983; **Trei surori**, Teatrul Municipal „Toma Caragiu” din Ploiești, 1998)

„Iubesc mult teatrul lui Cehov și cred că Cehov este tot atât de mare dramaturg cât Shakespeare. Este un lucru fantastic de dificil să fii un pictor al nuanțelor cenușii, al culorilor gri.

[...]Cehov vorbește despre marile sentimente ale neputinței, în șoaptă, în taină, fără să strige. În teatrul lui Cehov informația primește un prag optim de impresie. Sunt obsedat de această metrică a senzației, de această liniște a neliniștilor. Mă simt copleșit de cei care nu ridică vocea pentru că este prea important ce au de spus. De fapt, teatrul a pierdut mult din relația cu publicul pentru că i-a lipsit *energiile mesajului*.

Am văzut multe spectacole de «teatru umil», dar care nu deveniseră conștiente de umilința lor. Sunt zeci de spectacole modeste care nu violentează clișeele, vorbele și acțiunile comune, care nu înțeleg haloul banalității. Cred într-o magie a banalului, a lucrului cel mai obișnuit. Este nevoie pentru asta de concentrare, de meșteșug, dar există un rod, există consecința frumoasă a fiecărui act obișnuit. De mult timp încerc să mă apropiu de arta dificilă în simplitatea ei, a lui Anton Pavlovici Cehov.

\* \* \*

Față de teatrul lui Cehov încerc o asemenea emoție încât, dacă nu aș fi fost invitat de Teatrul din Reșița să montez *Pescărușul*, eu n-aș fi îndrăznit să propun o asemenea încercare...

6. Tema *Pescărușului* este tocmai această mizerabilă intimitate, plină de suferință, a patru creatori: Treplev, Nina, Arkadina și Trigorin. În jurul lor se găsesc câteva personaje mediocre ce îi însoțesc pe drumul lor chinuitor [...]

9. S-ar părea că Cehov nu sfătuiește pe nimeni să se apropie de intimitatea unui creator. Spunând asta, mă gândesc, cu tristețe, la singurătatea chinuitoare și fără sens a lui Kafka.

Caut să înțeleg de ce Gorki i-a scris lui Cehov că «Dumneata, Anton Pavlovici, ești mai rece ca diavolul». Adevărul este că Cehov nu are nici un fel de

George CUSTURĂ și Gabriela CUC în *Pescărușul*.



milă față de personaje. Cine a văzut vreodată cum se prăbușește o pasăre împușcată va înțelege că, în adâncurile sale, piesa lui Cehov este feroce.

La suprafață, în aparență, lumea aceasta desfășoară o anumită eleganță. Dar eleganța aceasta este a unui lepros gătit pentru o serată. Această deghizare ne interesează.

10. În spectacolul nostru vor exista două spații de joc. Unul redând banalitatea și mizeria vieții, a unei vieți lipsite de interes. Aceasta va fi scena principală. Pentru al doilea spațiu, scenograful a construit o cutie magică cu oglinzi și păpuși tradiționale rusești. Acesta va fi spațiul sacru, turnul de fildeș, scena în scenă.“

(*El, vizionarul Aureliu Manea, revista „Teatrul azi”, supliment, București, 2000*)

## GYÖRGY HARAG

(*Livada de vișini, Teatrul Național din Tg. Mureș, 1985*)

„Prin 1950, am avut ocazia să văd spectacole cu piesele lui Cehov la Moscova, în regia marelui Stanislavski. Ele mi-au întărit prima impresie, le-am simțit plictisitoare și neinteresante. Personajele mi s-au părut rupte de viață, niște marionete pe scenă, inundate de un lirism cu iz de melodramă, în spectacole în care cele trei surori aveau împreună, pe scenă, 180 de ani... Erau spectacole muzeale. Cam în aceeași perioadă, am văzut la București o montare frumoasă regizată de Moni Ghelerter. Distribuția era remarcabilă, cu actori de mare forță dramatică. Dar o anume stare de nostalgie, de autocompătimire a personajelor, pasajele lungi și inutile îmi dădeau un sentiment de insatisfacție estetică.

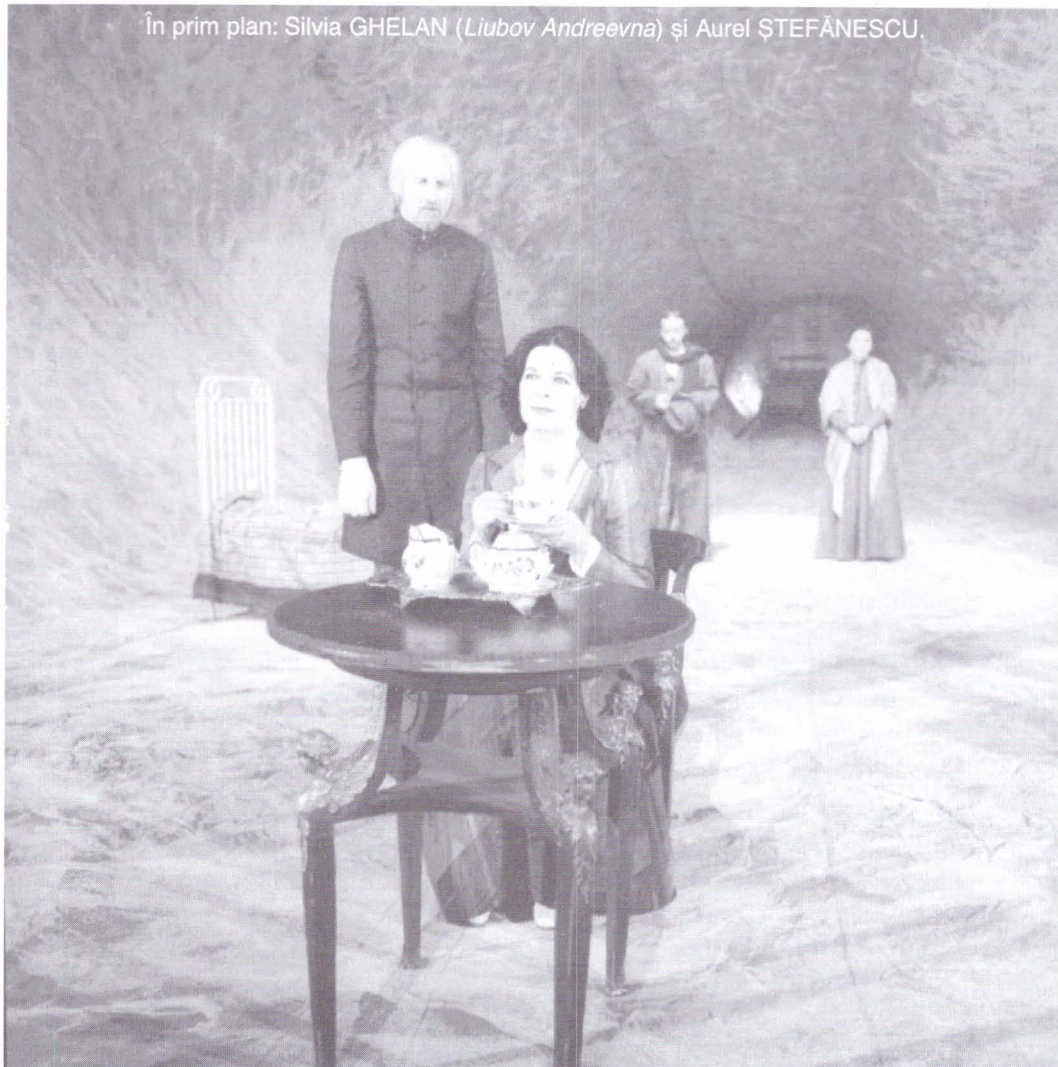
Abia mai târziu, prin 1967, când am văzut montarea lui Lucian Pintilie cu *Livada de vișini* de la Teatrul «Bulandra», am înțeles că aceste piese au și un alt aspect, că pot fi citite și tratate scenic și altfel, că există în scriitura lor și un subtext tragicomic care te emoționează. Am realizat că dramaturgia cehoviană cuprinde și altceva decât suferința unor personaje cu suflet frumos. [...]

Am pus în scenă întâi în Iugoslavia, *Unchiul Vanea, Trei surori, Pescărușul*. Spectacolele au stârnit interes, fiind gustate de public și de oameni de teatru din Europa. Acasă, însă, simțeam că un spectacol Cehov cere mult, că printr-o montare a unei piese de Cehov trebuie să arăt ceva nou. Cu acest gând m-am oprit la *Livada de vișini*. Atunci am descoperit (m-a ajutat în acest sens și o remarcă din corespondența lui Cehov), că personajele din *Livada de vișini* nu sunt bune de nimic, n-au nici un gând, nici o idee, nu vor nimic. Sunt oameni inutili – cum scria Cehov. Ei plâng, râd, se joacă cu viața, fac comedie din existența lor. Numai Lopahin, țăranul care a devenit bogat, și parvenitul lacheu lașa sunt tari, moderni, agresivi, fără scrupule. Ceilalți plutesc în lume fără nici un scop, fără nici un sens și, culmea, spun tot timpul locuri comune. Sentimentele sunt trecătoare, existența închisă, opacă la lumea realului.

M-am gândit mult dacă această ipostază a personajelor este doar comică sau grotescă. M-am întrebat cum se poate, din această formă de viață, să scot vodevilul dorit de Cehov? Se poate acest lucru? Aș răspunde prin «Da» și «Nu». Afirmatia e susținută de momentele de comedie ale piesei, iar negația, de propria mea formație, cenzura intelectuală sau de tradiție. Mă captiva de multe ori poezia care există în text și nu puteam rezista la sublinierea acestor momente. E o

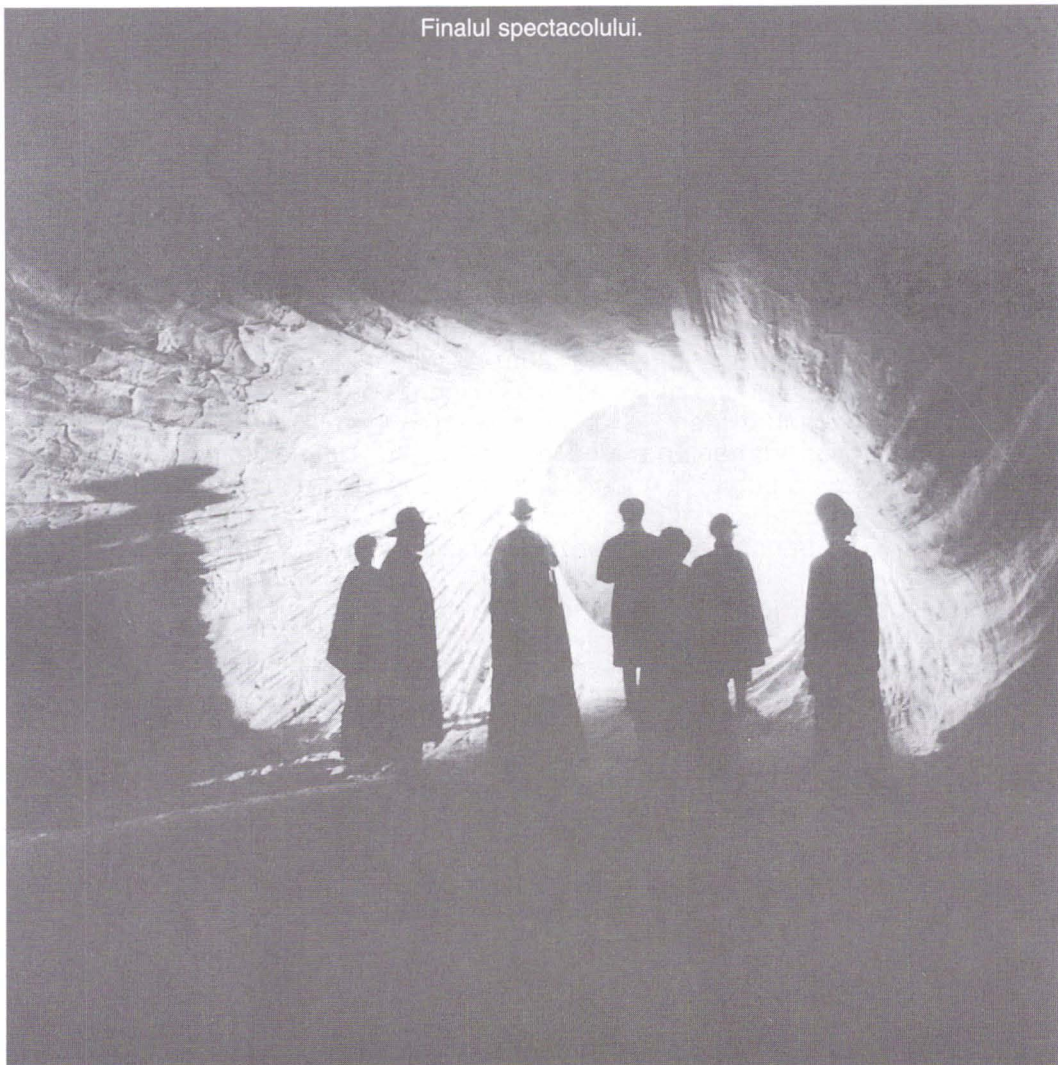


În prim plan: Silvia GHELAN (*Liubov Andreevna*) și Aurel ȘTEFĂNESCU.



permanentă dedublare a situațiilor, o trecere de la un tragism aproape elin – care se epuizează în trei minute – la farsă. Aici găesc explicația de ce aceste personaje ale piesei nu au nici un sentiment constant, de ce trec cu ușurință de la râs la plâns, de la petrecere la tristețe. Liubovei Andreevna i se năzare de câteva ori că trebuie să plece, dar renunță la fel de repede, lăsând totul la voia întâmplării. Eroii duc o viață ușuratică, sunt superficiali, deși totul apare încadrat într-o ambianță foarte frumoasă. *Livada de vișini* are o anume poezie. Eroii sunt oameni eleganți, unii au acces la cultură, deși și acest lucru e superficial. Gaev trăiește fără să facă nimic, jucând biliard. Studentul Trofimov vorbește despre viitor, despre sensul umanității și despre filosofie, spune că trebuie să muncim și să mergem înainte, dar el nu muncește și nu întreprinde nimic. Singurele personaje care urmăresc un scop sunt cinicul lașa și Lopahin, care nu au nici o legătură cu poezia livezii cu vișini. Reprezentația e un punct de vedere cu un unghi nou față de

Finalul spectacolului.



montările anterioare. Nu sunt sigur că e un spectacol desăvârșit și nu pot spune că e în exclusivitate cehovian. Poate un alt regizor va citi piesa mai bine, într-un mod mai inspirat. Simt însă că am reușit ceva deosebit, parcă nu-mi pot explica precis ce anume...cred că această plutire a eroilor, învăluți într-o muzică ciudată, rupți de realitate nu în sens pozitiv, ci tragic și grotesc, în timp ce Ilașa și Lopahin trăiesc pe pământ și fac ce vor din ei...

[...] Sunt convins că, lucrat după vechile tipare, spectacolul ar cădea. Nimeni nu ar înțelege despre ce e vorba. Am încercat să aduc mai aproape de public această viață ciudată din dramaturgia lui Cehov. Spectatorii sunt obișnuiți cu piesele care au intrigă și conflicte clare. În *Livada de vișini*, totul e ca-n vis, dar am urmărit ca, prin imagini, prin unele interpretări de text, reprezentația să devină captivantă și pentru publicul larg."

(„Teatrul“ nr.7–8, 1986)

„Cred că undeva aici este cheia spectacolului. Citind eseurile lui Strehler, putem realiza cât de larg este domeniul de interpretare al textului în teatrul modern. Strehler însuși nu este adeptul slugarnic al textului și e de părere că atunci când dialoghează doi interpreți pe scenă, scena nu trebuie să fie neapărat pustie. Dimpotrivă, este momentul în care trebuie ocolite capcanele textului, o singură întrebare sau un singur răspuns poate încătușa logica evenimentelor scenice.

Trebuie să găsim acea rezolvare care face posibilă evoluția spectacolului din acțiuni scenice de alt gen. Brook, de exemplu, în spectacolul parizian al *Livezii de vișini* a compus cu deosebită grijă cadrul vizual al jocului – în spatele eleganței liniștitoare a lăsat să se întrevadă cum încolțesc și îmbobocesc «mugurii putregaiului». Aici este, după mine, ascuns un lucru deosebit de important pe care trebuie să-l scoatem în evidență și să-l rezolvăm. [...]

Legile teatrului contemporan nu mai sunt atât de rigide, de multe ori ai senzația că pe scenă poți face orice... Dar merită făcut numai ce are rost. Nu pot îndemna pe Charlotta să bată toba: ea, de fapt, nici nu are pașaport... Toate acestea trebuie să transpară din sistemul de comunicare aparent ascuns al lumii. [...]

Simte omul structura psihofizică a textului, dar trebuie să-i găsească rezolvarea corespunzătoare. Să nu uităm nici faptul că atunci când Cehov a scris *Livada de vișini* încă funcționau anumite «reguli de scenă», mișcarea, muzica, vorbirea, erau strict separate una de cealaltă. Pe neașteptate, Cehov, totuși, a transpus în proză și incredibil de poetic – a vrăjit scena. Ceea ce pare atât de prozaic la el, în realitate nu este altceva decât o conciziune incredibilă, metaforă scriitoricească [...] Prieteni, lucrul pe care-l consider ca fiind cel mai important este să găsim modalitatea regăsirii realismului psihologic convențional în direcția unor forme noi de teatralitate. Trebuie să smulgem spectacolul din lumea naturalismului cu miros de tehnic, [...] esențialul rămâne ca acțiunea pe scenă să nu vibreze corzi învechite. Să ne gândim, de pildă, la specia vodevilului. Cehov și-a ascuns tristețea nostalgică pentru dezintegrarea unui anumit tip social, în culisele umorești ale *commediei dell'arte*. Și dacă personajele *Livezii de vișini* pot părea simple păpuși mecanice, răspunderea este numai a lor. În aceasta vede Cehov secretul destinului lor și în cursul spectacolului tocmai acest secret trebuie noi să-l dezvăluim în fața spectatorilor.“

(„Revista Teatrului Național din București“, nr. 1, 1993)

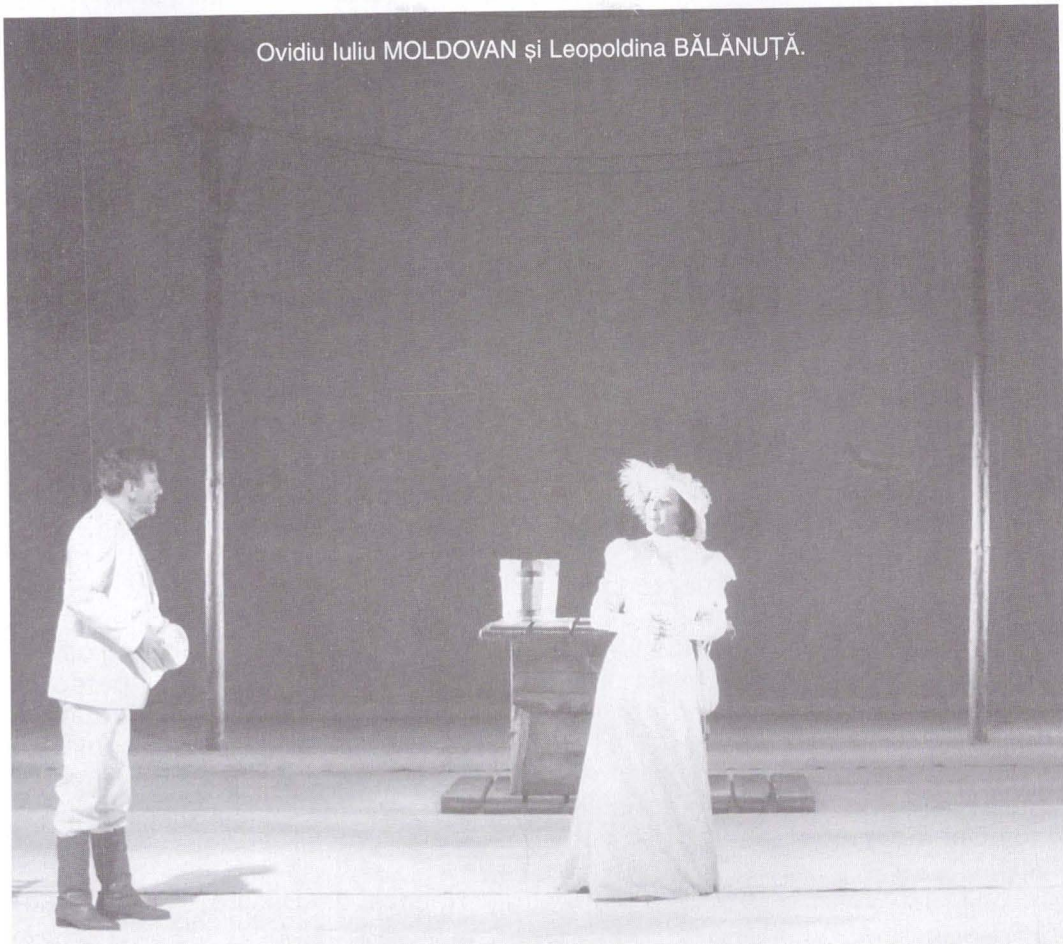
## ANDREI ȘERBAN

(*Livada de vișini*, Teatrul Național din București, 1992)

„Am constatat în cazul versiunilor românești cu piesele lui Cehov, un exces de vorbe datorate modului sentimentalist-romantic în care era privit scriitorul. Și dacă nu ne satisfac traducerile, ce facem? Suntem obligați, din decență, să deschidem textul original să vedem ce a scris omul acesta în limba lui. Și descoperim... bomba atomică! Vedem că el n-a scris așa cum a fost tradus. A scris cu totul altfel. Limba lui este simplă, austeră,



Ovidiu Iuliu MOLDOVAN și Leopoldina BĂLĂNUȚĂ.



asemănătoare cu cea a lui Beckett. Nu cunosc nici un alt scriitor care să-i semene lui Cehov, precursorul lui Beckett. Și nu mă refer aici doar la *Livada de vișini*, aceasta fiind piesa cea mai puțin realistă. În comparație cu *Trei surori*, de exemplu, *Livada de vișini* este scriitura unui om care compune muzică. [...] Sentimentalismul n-are nici o legătură cu *Livada*. Piesa este simplă, directă și adâncă. Nu este nici măcar o piesă de atmosferă... Am tradus textul, cu ajutorul celor care cunosc bine limba rusă și al actorilor, pentru a găsi rezolvările cele mai simple, cele mai juste, care să nu sune nici arhaic, dar nici ostentativ de contemporan. A fost foarte greu, dar până la urmă am reușit. [...]

Ceea ce ne-a interesat însă cu deosebire a fost atitudinea față de adevărul exprimat de dramaturg în subtitlul piesei: «*Livada de vișini*» – comedie, pe alocuri chiar o farsă. Cum poți scoate o comedie dintr-o piesă a cărei experiență macină îngrozitor? Cum poți face din ea o farsă, pe alocuri chiar un vodevil? ne-am întrebat în fiecare zi. Ce a văzut Cehov comic în piesă? Și ce înseamnă de fapt «comedie»? Înseamnă, mai întâi o distanțare pentru a vedea, a descoperi, a înțelege. Apoi, alta pentru a transmite. Dar ca să poți transmite trebuie să fii, și în același timp, să te

vezi. Să atingi – ceea ce e foarte greu – nivelul unei emoții autentice, străine de sentimentalism ori romantism; să te înalți la acel nivel superior, elevat, rafinat, nobil. Piesa aceasta poartă în ea o anumită noblete de spirit care trezește în actor o emoție înaltă și care se poate transmite publicului, înălțându-l de asemenea. Credem că am reușit, [...] emoția pe care am vrut s-o transmitem era de altă natură decât aceea ce ține de melodrama obișnuită. Cehov a văzut în *Livada de vișini* o comedie și s-a opus concepției lui Stanislavski tocmai pentru că acesta făcuse din piesă o dramă.

*Livada de vișini* nu este o dramă. Este o comedie tragică, un vodevil, o farsă a condiției umane. Tratarea individuală a personajelor a fost lucrul cel mai greu, pentru că am încercat, în cazul fiecărui actor, să insuflu o anumită notă distinctivă, departe de cabotinismul existent în fiecare dintre actori – chiar și la actori de geniu – într-o mai mare sau mai mică măsură. Aceste roluri sunt tot atât de adevărate ca și viața. Fiecare moment, fiecare secundă din piesă sunt străbătute de fiorul vieții. Și atunci am încercat să aducem ceva ce este propriu oamenilor care joacă rolurile și nu profesioniștilor, actorilor care prin jocul lor, «își pun marca», după cum se scrie în unele cronici.

[...] Trofimov a fost personajul despre care s-a scris cel mai mult în cronicile apărute. Astăzi nu putem să vedem piesa decât de pe poziția a ceea ce s-a întâmplat cu noi în ultimii ani. Este imposibil, imoral, absurd, odios, să ne prefacem că plouă, că nimic nu s-ar fi petrecut. Tratarea acestui personaj a fost pentru mine, ca și pentru interpret, extrem de grea. [...] Se râde de Trofimov. Și este firesc să se râdă. Pentru că *Livada de vișini* este o comedie. Dar eu n-am vrut să fac din ea altceva decât o comedie. Privind spre trecut și simțind că am o datorie de conștiință; să comunic exact ce s-a întâmplat... Dacă Cehov ar fi trăit astăzi, ar fi scris poate, altfel, piesa. Sau ar fi scris chiar altceva.“

(„Revista Teatrului Național din București“, nr.1, 1993)

## CĂTĂLINA BUZOIANU

(**Pescărușul**, Teatrul Național din Iași, 1969; Teatrul Mic.1993)

Nivelurile, arhetipale profunde ale *Pescărușul*-ui sunt *Orestia* și *Hamlet*.

Teatrul lui Cehov, a cărui lectură semantică oferă cheile surselor, stabilește primul reper arhetipal, cel al Agamemnon, aruncat parcă din întâmplare într-o scenă de dragoste ambiguă – care este în piesă al doilea eseu despre Creație (act II, scena Nina–Trigorin). Primul eseu este susținut în actul I de Treplev – omul revoltat.

*Hamlet* este reperul arhetipal declarat al *Pescărușului*; *Orestia* este cel ascuns.

În prologul spectacolului său – care începe printr-o revoluție și sfârșește printr-o catastrofă, *Treplev* este provocat la duel de mama lui, actrița *Arkadina*. Ea știe că această «cursă de șoareci» este montată contra ei. *Treplev* acuză: vinovați sunt cei care au degradat nobilul ideal al teatrului antic și al lui Shakespeare. Rechizitoriul moral este al fraților mitologici Oreste – Electra, căci *Nina* și *Treplev* sunt copiii paradisului pierdut, într-o lume crudă, supusă eroticii disperării ca remediu împotriva bătrâneții și a morții. Arhetipurile glisează de la un personaj la

altul ca spiritele rătăcitoare. Uneori se strigă «Nu te recunosc!». Căci *recunoașterea* în lumina solară antică este imposibilă în noaptea lunară, în «labirintul viselor și al imaginilor» acestui sfârșit de mileniu. Spațiul scenic al spectacolului lui *Treplev* este spațiul cosmic, sacralizat. Este spațiul interior, existențial, al căutării de sine.

Spiritul universal este prizonier în profunda fântână goală a umbrelor, ca în grotă lui Platon. Dar căutând Paradisul pierdut, se descoperă Infernul. Provoacă-și fiul, *Arkadina* provoacă destinul. Mutațiile genurilor țin de inexorabila deriziune – tragedie, tragicomedie, Cehov spune comedie. Echilibrul este fragil după Shakespeare și cu această stranie ambiguitate purtăm în noi înșine codul genetic minat al tragediei antice.

Umbrele străvechi ale arhetipurilor teatrale acționează cu forța magiei – căci apa, lacul vrăjit, este spațiul primordial al vieții și al morții. Trei acte de umor atroce și toate personajele vii, asistate de alte umbre ale «plantei Cehov», botezate în dragoste, ude, umede, fremătătoare. Un act de tragedie sub o ploaie reală, în noroi, în mlaștina putredă. *Treplev* se sinucide în timpul marelui dans macabru al bătrânilor. Ninge. Pasărea premonitoare este purtată în final, împăiată, obiect grotesc ca și fata de pe malul celălalt, care fusese manipulată, utilizată de cei doi scriitori. Dar, înainte de Pirandello, viața este mai puternică decât arta. *Nina* evadează din fișierul laboratorului experimental și transcende, prin suferință, simbolul. Piesa lui *Treplev*, profeție a dezastrului, este jucată încă o dată înaintea «Sfârșitului de partidă.» Dar este interpretată altfel, ca o revelație, fără iluzie și fără speranță. Ca și Oreste, ca și Hamlet, *Treplev* refuză compromisul.

Finalul *Pescărușul* -ui este un recviem pentru toate generațiile pierdute.

Conștiința omului contemporan devine din ce în ce mai vulnerabilă pe această planetă crepusculară. Această planetă unde e din ce în ce mai *frig*, unde e din ce în ce mai *deșert*, și unde e din ce în ce mai *înfricoșător*.

(din Caietul-program)

## IVAN HELMER

(Platonov, Teatrul Național din București, 1994)

„Platonov aduce cu piesele lui Shakespeare prin directetea cu care personajele spun ceea ce vor, prin felul în care se angrenează în conflict și prin bruschetea cu care Cehov amestecă tragicul cu comedia. În plus, piesa reflectă impresia pe care o anumită piesă a lui Shakespeare, *Hamlet*, a făcut-o asupra lui Cehov. Nu în sensul că eroul e ca Hamlet, ci că sunt numeroase false citate, referiri, replici în care sunt parodiate sau parafrazate, sau citate direct, replici din *Hamlet*. În momentul hotărâtor al piesei, eroul are propriul său «A fi sau a nu fi», chiar dacă altul este motivul dilemei sale.

Ca personaj, Platonov, nu seamănă cu Hamlet, dar o altă paralelă, cu Don Juan, e inevitabilă. Și cuplul Platonov–Trilețki seamănă cu cuplul Don Juan–Sganarel. Platonov, ca și Don Juan, e un om cu principii, chit că unul dintre principiile lui e împotriva moralității obișnuite; Trilețki, aparent – sau în realitate – lipsit de principii, are, totuși, un bun simț natural și devine, asemenea lui Sganarel în celălalt cuplu, mai simpatic decât Platonov. Sigur însă că Platonov e un altfel de



Trupa și regizorul.

Don Juan – un Don Juan rus, care cucerește femeile prin apatia și nefericirea lui, și sinceră și cabotină.

În *Platonov*, Cehov nu evită întorsături ale acțiunii exagerat de spectaculoase – sinucideri, adultere, crime, amenințări cu omorul – de care avea să se ferească în piesele lui mari. Dar această piesă e infinit mai bună decât melodramele obișnuite sau serialele TV comune, pentru că are adevăr psihologic. Cehov reușește să justifice psihologic toate aceste acțiuni exagerate, puțin obișnuite în viață și pe care le găsim, de obicei, în piesele proaste. Cehov ne convinge că acestor personaje li se întâmplă exact ce trebuie să li se întâmple.“

(din caietul-program)

## VLAD MUȚUR

(*Livada de vișini*, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj-Napoca, 1998)

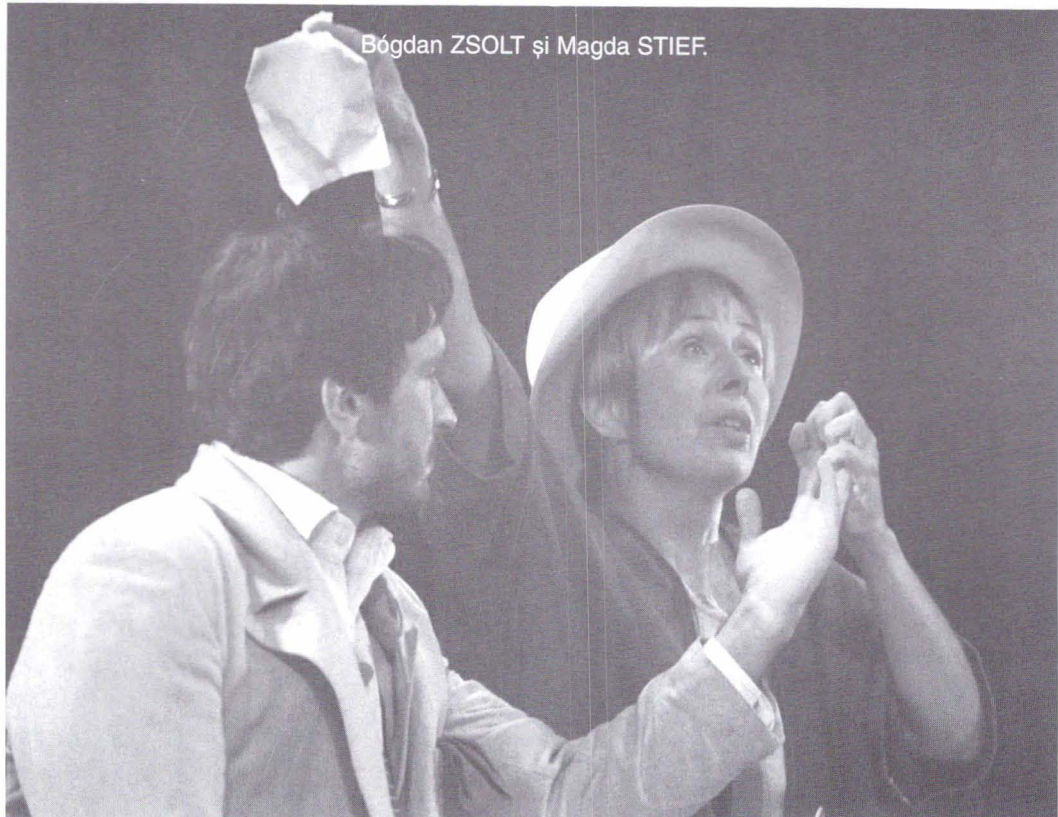
„...Când puneam *Livada de vișini* la Cluj, la Teatrul Maghiar, pe care eu, personal, îl socotesc unul dintre spectacolele importante pe care le-am făcut, sigur că, mie plăcându-mi foarte mult spectacolul lui Strehler, am pornit de la ideea să nu existe nici o fărămătură din acel spectacol. Era așa de personal și de poetic, încât eu trebuia să-i descopăr piesei o altă poezie și un alt umor și, tot stând și gândindu-mă la imaginea extraordinară pe care o realizase Strehler când peste noi în sală se strecurau vișini și ne umpleam de frunze, eu m-am decis să nu apară nici o frunză și nici un vișin. Și atunci, am pornit de la o imagine aparent formală, dar eu nu cred că a fost formală din moment



Magda STIEF.



Bógdan ZSOLT și Magda STIEF.



ce a provocat conținutul spectacolului. Am pornit de la ideea că această casă este importantă, nu livada, și am înlocuit frunzele de vișin cu pereții care cad. Atunci oamenii au o altă apropiere față de viața lor, pentru că viața lor devine această casă. O apropiere mai puternică, mai dură decât față de o grădină care înflorește... Era și o surprare, și o reflecție a vieții, a amintirilor... era și o idee a căderii acestei case la figurat, dar un efect nu trebuie subliniat de multe ori în teatru"

(Florica Ichim, *La vorbă cu Vlad Mugur*, supliment, revista „Teatrul azi“, București, 2000)

## ALEXANDRU COLPACCI

(**Pescărușul**, Teatrul de Stat din Oradea, 1972)

„Cehov ne înfățișează o lume cenușie, banală, ca o zi de provincie obișnuită, o lume la care nici măcar tragismul nu poate ajunge. Aici nu pătrunde decât regretul, zâmbetul, comicul, grotescul. Tragedie și farsă, o estetică a eterogenității. Cehov instaurează un climat al reflexelor stridente, pline de ironie, sarcasm și cruzime. Livezile lui Cehov nu înfloresc niciodată. Personajele sale îi anticipează pe protagoniștii pieselor lui Beckett sau Ionescu. Găsim aici, ca și în teatrul scris astăzi, probleme legate de dezintegrarea eului [...] renumitele «tăceri cehoviene» [...] trebuie



Scenă din *Pescărușul*.



neapărat să se integreze într-un ritm de spectacol, aş zice chiar că-l grăbesc, fiind punctul terminus al gândului, epuizarea dorinţei de comunicare.”

(din caietul-program)

## IOAN IEREMIA

(**Unchiul Vanea**, Teatrul Național din Timișoara, 1980)

„Înainte de Einstein, asemenea altor mari creatori, Cehov formulează, cu mijloacele artei sale, teoria relativității. Inefabilul poetic al relațiilor lumii sale mi se pare o teorie aplicată a relativității lumii. Toate personajele lui sunt înzestrate cu o autentică frumusețe și, în același timp, măcinate de egoism și toate malformările ratării. Existența lor este un pretext pentru dialog despre dragoste și ură, viață și moarte, despre succes și eșec. În acest dialog, purtat cu virtuozitate chiar, se destramă orice conflict capabil să le declanșeze acțiunea. Socotind fiecare personaj o oglindă care reflectă atâta dramă câtă luciditate i-a mai rămas, consider personajul Sonia oglinda cea mai puțin aburită, cu zone în care îi mai poți distinge chipul, la o anumită lumină. Dar ca să reziste, luciditatea scrâșnește dramatic și ridicol într-un sistem în care valorile umane sunt prăbușite. Sunt clipe când nimeni nu mai poate face deosebire între tandrețe și abjecție, între sublim și ridicol. Totul se descompune cu voluptate pentru că aici este posibil orice.

Trebuie să spargem minunatele aparențe, dantelate, dar numai după ce le-am obținut. Trebuie să apelăm la ruperi formale, de structură, prin care să divulgăm momentul anterior răsturnând totul în ridicol, în derizoriu. Logica interioară a spectacolului nostru se constituie din acest lanț de acumulări succesive a căror totalitate se adună într-o globală relativitate a întregului. Este vorba, de fapt, de acel «provizorat» funciar ce determină stilul fundamental al întregii opere cehoviene, dar pe care, de la Einstein încoace, nu-l putem numi altfel decât Relativitate.”

(din caietul-program)

## DOMINIC DEMBINSKI

(**Livada de vișini**, Teatrul „C.I. Nottara”, 1988)

„Personajele noastre, din motive diferite, dar cât de umane toate, pierd încet, ca într-un somn, contactul cu irealitatea tenace a mitologiei și atunci se pierd pe sine, devin văduvite de mult mai mult de atât, devin văduvite de existență. Trebuie mereu reinventate ca într-o liturghie a disperării. Poate toată zbaterea lor nu e decât un vis rău, un joc, un joc amar al unui copil, imaginat de cei pe care îi evocă, ca un fulg de nea între o sută de oglinzi. Văzut printr-un asemenea vitraliu, Cehov, redescoperitul imens comediodraf, îmi apare ca un metafizician ales și subțire. Un neliniștit, chinuindu-se să judece, să se judece până în rărunchii unor izvoare esențiale. Lumea aceea «condamnată de istorie să dispară» era lovită de o maladie continuă: putrezirea cumpenii acelor fântâni mitice care țin osiile sufletului omenesc”.

(din caietul-program)





1899