



Scenă din „Livada de vișini” — Teatrul Municipal

Horia Bratu

## CEHOV ȘI CEHOVISMUL\*

A găsi rezolvarea contemporană a punerii în scenă a dramaturgiei lui Cehov, fără a-i denatura specificul și originalitatea istorică, este o sarcină de o complexitate neobișnuită, în special pentru un teatru ca cel al nostru, care nu are propriu-zis o tradiție cehoviană. De aceea, faptul că în stagiunea actuală s-au pus în scenă la teatrele din Capitală două din cele mai reprezentative piese ale repertoriului cehovian semnifică prin el însuși nu numai un gest de îndrăzneală artistică, dar și un indice al maturizării artei teatrale românești.<sup>1</sup>

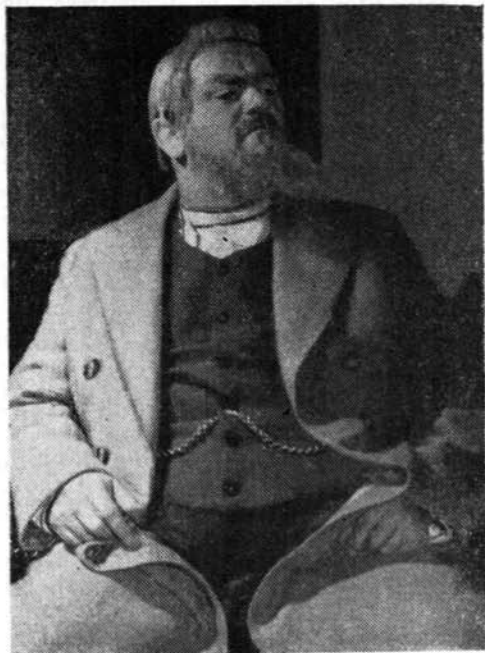
„Cehov este mai dificil de pus în scenă decât Shakespeare”. Nu știu în ce măsură este exactă această afirmație făcută de vremuri de George Pitoeff. În orice caz, nu au existat actori sau regizori serioși, care să nu-și fi dat seama că teatrul lui Cehov depășește caracterul „teatrului de cameră”, caracter pe care unii s-ar

\* Teatrul Național „I. L. Caragiale”: *Pescărușul* și Teatrul Municipal: *Livada de vișini* de A. P. Cehov.

<sup>1</sup> Trebuie remarcat faptul că prima noastră scenă are la activul său un succes mai vechi în montarea pieselor lui Cehov. Este vorba de *Trei surori*, care, în regia lui Moni Ghelester, a înregistrat un frumos succes pe scena Naționalului. Se pune întrebarea dacă reluarea acestei piese prin folosirea vechii experiențe și eventual a vechii echipe nu ar fi indicată? Ca să nu mai amintim de mai vechea înscenare a piesei *Unchiul Vanea*, la același teatru.

simți ispititși să i-l confere la prima aparență. Desigur că *Pescărușul* a găsit adesea amatori pentru a fi interpretat ca o melodramă, ca un lanț complicat de amori nefenice, ca o piesă consacrată nu faptei eroice, artei, ci numai dragostei. Însă universalitatea teatrului lui Cehov nu se datorează în mod hotărât unei asemenea interpretări, oricât ar fi ea de răspîndită. Ca orice operă mare, piesele lui Cehov se pretează unei multiplicități de semnificații și ele pot fi comentate sau interpretate din diferite puncte de vedere. Există interpretarea plată, superficială, „literală” a textului cehovian, pe care am arătat-o mai sus. Există însă apoi faimosul subtext, o adevărată mină de aur pentru regizori, interpreți, pentru critici. Evident, o punere în scenă reușită trebuie să scoată în evidență această multiplicitate de sensuri, să nu reducă textul cehovian la un singur plan, la un unic nivel al problematicii. Oricare ar fi însă această multiplicitate de sensuri, pe care un regizor este tentat și obligat să o descopere și să o pună în evidență, există două linii fundamentale în interpretarea teatrului lui Cehov, pe care nimeni nu le poate omite. Aceste două linii fundamentale se referă, îndeosebi, la înțelegerea ideologică a teatrului cehovian, a semnificației personajelor sale, atât a fiecăruia în parte, cît și a tuturor împreună.

Există în primul rînd, interpretarea originală care a impus piesele lui Cehov pe scenele din întreaga lume. Este vorba de tradiția M.H.A.T.-ului, care, sub conducerea lui Stanislavski și Nemirovici-Dancenko, a oferit un exemplu nemuritor al montării principalelor piese ale lui Cehov: *Pescărușul*, *Unchiul Vanea*, *Livada de vișini* etc. „Greșesc cei ce se încapăținează să joace, să reprezinte în piesele lui Cehov. În aceste drame trebuie să fii, adică să trăiești, urmărind o stare sufletească și un drum lăuntric adînc croit... Dacă realismul istoric ne-a adus către realismul exterior, tendința spre vibrație și sensibilizare ne-a adus către realismul interior”, scrie Stanislavski, expunîndu-și concepția asupra punerii în scenă a pieselor lui Cehov. Aceasta e o interpretare fundamental realistă, care a pus în mod excepțional în valoare particularitățile teatrului cehovian, creînd ceea ce s-a numit mult timp stilul cehovian. Această tradiție se îmbogățește astăzi într-un mod original prin înprospătarea echipelor M.H.A.T.-ului, care interpretează piesele lui



Ștefan Ciobotărașu (*Simeonov Pișcik*)  
în „*Livada de vișini*”.



Clody Bertola (*Varia*) în „*Livada de vișini*”.

Cehov (în special actori tineri), și mai ales printr-o viziune nouă, contemporană. Recentele discuții, care au avut loc în cercurile teatrale sovietice, în legătură cu noua montare de la M.H.A.T. a *Pescărușului*, a *Livezii de vișini* și a *Unchiului Vanea*, au adus o contribuție esențială pentru înțelegerea contemporană a dramaturgiei lui Cehov. În lumina acestei noi reprezentări, care a coincis — nu întâmplător — cu aniversarea jubiliară a M.H.A.T.-ului, unele comentarii „clasice” ale textelor lui Cehov (printre care și al criticului Ermilov) au fost completate și îmbogățite.

În al doilea rând, există interpretarea „occidentală” a teatrului cehovian, care s-a impus, în special, în perioada dintre cele două războaie mondiale. Propriu-zis — așa cum o demonstrează și afirmația citată anterior a lui Pitoeff — această interpretare nu se întemeiază pe nerecunoașterea valorii excepționale și a măreției teatrului cehovian. În schimb, ea corespunde pe deplin spiritului dominant în dramaturgia apuseană din ultimii 30—40 de ani. E vorba de încercarea de a privi personajele lui Cehov sub specia „eșecului iremediabil”, a „inevitabilei ratări”, care ar pîndi orice inițiativă umană. Teatrul lui Cehov ar simboliza astfel o „banrută colectivă” a umanității. De aici, încercarea silită de a-l apropia pe Cehov de un Eugen O'Neill, Robert Sherwood, Mauriac și chiar Sartre. Conform unei asemenea interpretări, în *Pescărușul* am avea de-a face cu o bandă de ratați sau indivizi pe cale de a se rata, care se împing unul pe altul din ce în ce mai adînc în mocirla falimentului moral. *Livada de vișini* ar reprezenta o patinodie pe tema „vechilor cuiburi de nobili”, o elegie a poeziei vieții vechi, acea poezie a „noptilor cu lună și a chipurilor albe cu trupuri mlădioase”, care a devenit de la o vreme atît de familiară teatrului occidental.

În realitate, Cehov nu a fost nici acel analist ultrasarcastic pe care-l caută unii în *Pescărușul*, nici acel Brătescu-Voineschi cu ajutorul căruia unii încearcă să transforme o satiră ca *Livada de vișini* într-o dramă elegiacă.

\*\*\*

Ceea ce izbește într-adevăr pe spectatorul celor două piese este sublinierea continuă de către Cehov a *tineretii* eroilor principali: „Ești încă un om tînăr”; „n-am încă 30 de ani, sînt tînăr”; „am numai 28 de ani”... Iată replici care se aud deseori în teatrul cehovian. Autorul *Livezii de vișini* ni se pare astfel preocupat, nu de a face o monografie vastă a modalităților ratării, ci dimpotrivă, de a ne da o analiză realistă a destinului tinerei generații a timpului său. În ciuda clișeului care transformă pe Ranevskaia și Gaev în eroi principali ai *Livezii de vișini*, și pe Trigonin în personajul numărul 1 al *Pescărușului*, mi se pare că se poate spune astăzi în toată liniștea că eroii principali ai celor două piese ale lui Cehov (ca și în *Trei surori*, de altfel, sau în *Unchiul Vanea*) nu au mai mult de 20—30 de ani, adică sînt oameni care au viața înaintea: Petea Trofimov, Ania, Nina Zarecinaia.

Cehov este însă un mare realist critic. El nu a vrut și nu a putut să înfrumusețeze artificial viața tinerilor săi eroi, nu a încercat să o elibereze artificial de constrîngerile de fier pe care i le impunea societatea timpului său, nu a vrut și nu a putut să facă idilism. În același timp, tot fiindcă el este fundamental un mare realist critic, el nu a văzut în mod concret perspectiva eliberării, căile nimicirii definitive a constrîngerilor de fier, de care am vorbit. Eroul lui Cehov nu este un luptător.

Cu alte cuvinte, cehovismul trebuie dezbărat în primul rînd de elementele anacronice, mic-burgeze, de care el a fost însoțit prin integrarea forțată în climatul pesimist al unei anume dramaturgii contemporane. În același timp, fără a merge pe linia unei actualizări forțate (ceea ce de altfel practic nu este posibil), sîntem de părere că se impune o interpretare *contemporană* a teatrului lui Cehov, care *îmbogățește* tradiția cehoviană, însă nu o *imită* și nici nu o *restaurează*. Este evident că perspectiva istorică de astăzi scoate în relief cu cea mai mare pregnanță în *Livada de vișini* pe Ania și Petea Trofimov, care se opun într-un fel sau altul oamenilor cercului Ranevski-Lopahin. Dacă în tradiția cehoviană conflictul principal al *Livezii de vișini* se concentra asupra „schimbului de substanțe”, transferul de proprietate se mărginea numai la pierderea de către Ranevskaia și frațele ei Gaev a moșiei, care urmează să fie vîndută la mezat în favoarea negustorului Lopahin, prieten al familiei, însă reprezentant al unei noi clase. Dacă spectatorul lui Cehov urmărea odinioară în primul rînd modul în care pe locurile



Mircea Șeptilici (Gaev) și Nelly Sterian (Ranevskaia) în „Livada de vișini”.



V. Florescu (Iașa) și Emilia Manta (Duniașa) în „Livada de vișini”.

acelea minunate, simbol al poeziei și frumuseții, năvălește proza vulgară a vieții burgheze, „proza care distruge orice frumusețe, care o taie de la rădăcini”, la propriu și la figurat, spectatorul de astăzi nu poate să nu fie într-un mod special emoționat de poezia cu totul nouă a lui Petea Trofimov și a Aniei, care pînă în cele din urmă se definesc a fi împotriva întregului „transfer”, atît împotriva celor care pierd livada (Ranevskaia și Gaev), cît și împotriva aceluia care o ia în stăpînire (Lopahin). Ei sînt singurii în piesă care nu privesc pierderea livezii, nici ca o catastrofă și nici ca o binefacere. „Gîndește-te numai, Ania (spune tînărul Petea Trofimov fetei, fiica Ranevskaiei, care își ia rămas bun cu un ris zglobiu și nepăsător de la frumusețea învechită a livezii de vișini, ce și-a pierdut orice conținut) — gîndește-te numai Ania — că bunicul dumitale, străbunicul și toți strămoșii dumitale au fost boieri, stăpîni peste robi, peste suflete vii. Nu simți cum sufletele astea te privesc din fiecare vișin din livadă, din fiecare frunză, din fiecare trunchi? Nu le auzi glasurile?... Ați fost stăpîni peste suflete vii — și asta v-a stricat într-atît pe toți cei care au trăit înainte și care trăiesc și acum, încît nici mama dumitale, nici unchiul dumitale, nu băgați de seamă că trăiți pe datorie, pe spînarea altora, pe socoteala acelor pe care nu-i lăsați măcar să vă intre în casă... Vezi, e atît de limpede că, pentru a începe să trăiești cu adevărat, trebuie mai întii să-ți răsumperi trecutul, să isprăvești cu el...”

Întreaga tiradă a lui Trofimov adresată Aniei este străbătută de un leit-motiv — *hotărăște-te!* Și nu numai că el este conștient de cotitura care se va ivi în viața ei, dar o și pregătește, participă la ea. Întreaga sa tiradă înflăcărată despre muncă — arată criticul sovietic M. Stroeva — Trofimov o pronunță nu de dragul viitorului îndepărtat, nu în numele generațiilor viitoare, ci tocmai pentru a o determina pe Ania să plece din casă, să înceapă o nouă viață. Și ea se hotărăște. Temătoare și încă înfricoșată, literalmente aruncîndu-se în necunoscut, ea pronunță totuși: „Voi pleca îți dau cuvîntul!”

În acest fel, întîlnirea dintre Petea și Ania devine un moment crucial al piesei. Încercînd să scape de sub privirile triste ale Variei, cei doi tineri vor să rămînă singuri nu pentru a vorbi despre „viața în general”, nici chiar pentru a avea o explicație de dragoste, ci tocmai pentru a decide cum să trăiască mai

departe, ce drum să aleagă. Desigur, Petea Trofimov nu este — așa cum am arătat — un luptător; el mai păstrează încă destule trăsături „de neisprăvit“, trăsături ce caracterizează aproape pe toți eroii acestei piese; de asemenea, el este un „etern student“ și încă unul jigărit, confuz în privința perspectivei, ce se lasă în parte legănat de nebuloase visuri romantice. Dar, tot ce spune el Aniei este de o însemnătate hotărâtoare, și ceea ce este mai important: el nu pledează pentru o fericire îndepărtată, nu este nebulos în ceea ce privește destinul lor propriu. Trofimov nu „presimte“ ceva „îndepărtat“, nu este numai un visător; el indică concret Aniei — fericirea lor — *hic et nunc* — aici și acum. În aceasta constă *prospețimea* și *tinerețea* veșnică a temei lui Cehov în *Livada de vișini*. (O asemenea înțelegere a motivului „tinereții“ în teatrul lui Cehov nu se îndepărtează — așa cum pare la prima vedere — de interpretarea devenită clasică a istoricului literar V. Ermilov.)

Oricare ar fi obiecțiile și aprecierile pe care le-a suscitată punerea în scenă de la Teatrul Municipal, faptul că această temă a tinereții nu-și găsește locul cuvenit ne apare ca o deficiență fundamentală a punerii în scenă. În interpretarea lui Octavian Cottescu, Petea Trofimov apare mai mult cu trăsăturile de „neisprăvit“, de frondeur sfrijit, apare numai ca un tip ciudat și simpatic, apare numai cu slăbiciunile visătorului și nu cu elanurile lui. Și ceea ce este mai important, atît el cît și Ania apar doar ca personaje episodice. Întreaga punere în scenă conduce către aceasta. Regizoarea — Marietta Sadova — este tentată să scoată în primul rînd în evidență poezia *Livezii de vișini*. În montarea ei răsună mereu tristețea cehoviană pe care o deșteaptă decrepitudinea frumuseților naturii, poezia despărțirii, a dispariției livezii de vișini. Și aceasta este just. Tristețea aceasta este însă oarecum întunecată, are un aer iremediabil, este în bună parte lipsită de acea contrapondere a ei, poezia și bucuria întîmpinării unei vieți noi. Adevăratul conflict al piesei, conflictul dintre Ranevskaia, Gaev și Lopahin pe de o parte, și Ania și Trofimov pe de alta, nu este destul de bine scos în evidență. Într-un anume fel apare că marele și singurul personaj negativ al piesei este Lopahin, împotriva căruia au bancrutat toți, de la Ranevskaia și Varia pînă la Trofimov și Ania. Însă pentru Ania și Petea este vorba de o înfrîngere momentană. Iar din punct de vedere moral, de o victorie. Victoria desprinderii, fără regret, de mediu. Poezia *Livezii de vișini* trebuia să aibă o contrapondere. Și n-a avut-o.

Interpretarea sumbră, bancrutară, a tristeții cehoviene apare și în imaginea Variei (Clody Bertola). Și aici, din punct de vedere dramatic, realismul excepțional al lui Cehov trebuia pus pe primul plan și încrederea lui profundă în oameni, în femeia rusă. Dacă într-adevăr, forța acestui realism ar consta în dezvăluirea eșecului ideologic și moral chiar al eroilor săi pozitivi — așa cum reiese din linia pe care Marietta Sadova și Clody Bertola o imprimă rolului Variei — nu s-ar putea vedea de ce Cehov ne emoționează și astăzi, de ce este nemuritor. Într-adevăr Varia este o fată harnică, de o severă ținută morală, căreia un concurs nefericit de împrejurări îi deschide perspectiva de a deveni „fată bătrînă“. De fapt, acest concurs nefericit de împrejurări se datorește în primul rînd bătăriei lui Lopahin, care, adevărat om de afaceri, consideră că în acest „transfer de substanțe“ care se încheie prin achiziționarea moșiei Ranevskaiei, nu are nevoie să o mai păstreze și pe Varia, acest vlăstar al foștilor proprietari, cu care nu are ce face. El o aruncă pe Varia, așa cum taie livada de vișini. Însă aceasta este numai o latură a problematicii Variei. Varia reprezintă ceva mai mult. Este cu totul evident că această eroină cehoviană, în ciuda înfrîngerii ei exterioare, condiționată — am spune istoricește — (căci Lopahin o refuză în numele eticii burgheze, în numele apucăturilor de proprietar burghez), în ciuda prăbușirii speranțelor ei personale, ne este totuși apropiată, este interesantă tocmai prin fermitatea și caracterul neclintit al principiilor ei morale. E adevărat, ea apare tocmai în ciuda condițiilor specifice, mărginită, limitată la orizontul livezii de vișini, însă cu toate mărgininile ei, nu este chiar o „neisprăvită“ asemeni Ranevskaiei, lui Gaev, lui Lopahin, Charlottei sau lui Simeonov Pișcik. Căci la toți aceștia, în succesele au un caracter comic. Nenorocirile lor sînt fundamentale neserioase și, așa cum remarcă Ermilov, au o esență „de farsă“. Însă, pe de altă parte, Varia nu va deveni niciodată o „zdreanță omească“, o femeie sufletește sfărîmată, așa cum apare în finalul piesei la Teatrul Municipal. Punctul luminos și fermitatea intimă a personajului, modestia și puritatea sufletească, unită cu anume subtilitate a trăirilor (chiar dacă ea nu înțelege pe cei doi tineri — Trofimov și Ania), toate acestea nu pot face din Varia

un personaj complet ratat, definitiv învins. Ea mai are o șansă. Șansa de a-și duce bărbătește crucea, cum va spune Nina Zarecinaia în *Pescărușul*. Punind în evidență trăsăturile personajului, Clody Bertola a considerat necesar pînă la sfîrșit să-i comprime complet această șansă, să anuleze energia personajului, să-i anticipeze o „dispariție pe tacute”. În realitate, după cum am văzut, lucrurile nu stau așa. Teama actriței Clody Bertola de a nu repeta aidoma pe eroina din *Omul care aduce ploaie*, cu care acest personaj feminin al lui Cehov are afinități de structură, în primul rînd prin energia sa, s-a dovedit nejustificată, ca și încercările actriței de a crea un tip diferit, cînd în realitate există asemănări esențiale.

În sfîrșit, s-ar fi impus accentuarea elementelor de comedie, chiar de farsă. În parte, pe această linie au mers în mod just Mircea Șeptilici (Gaev), Boris Ciornei (Lopahin) și mai ales Ștefan Ciobotărașu (Simeonov Pișciuk), apoi Paul Sava (Epihodov). O dată mai mult s-a dovedit clasa excelentă a actorilor Municipalului, capacitatea de a face o comedie de înalt nivel. Amestecul de stiluri însă, și dorința de a dramatiza în mod nejustificat (totuși piesa este în fond o comedie) s-au vădit în interpretarea Ranevskaiei (unde s-a amestecat comedia cu accente de patetism) și mai ales în ritmul și mișcarea generală a piesei. Paseismul acoperă satira. Într-o atmosferă de mare dramă cu aura elegiacă a decrepitudinii pe care regizoarea a imprimat-o spectacolului, pe de o parte, și risul nestăpînit, pe care ar trebui să-l provoace vederea acestei lumi de nimic, „fantomatică”, a lui Gaev și Ranevskaia, pe de altă parte, există o incompatibilitate de structură. În viața Ranevskaiei, a lui Gaev nu există nimic tragic; suferințele și lacrimile lor sînt absurde, superficiale: „Iat-o pe plîngăreața Ranevskaia și iată și pe ceilalți foști proprietari ai *Livezii de vișini* — scria Gorki — egoiști ca niște copii și vlăguiți ca niște bătrîni. N-au murit la timp și acum scîncesc nevăzînd nimic în jurul lor, neînțelegînd nimic”. Ceva din această idee — și trebuie să recunoaștem aceasta — a existat în montarea de la Municipal. De ce însă alături de ea, s-a insistat cu atîta putere pe poezia melancolică și sumbră a dispariției fostei străluciri aristocratice? De ce *foți* au fost încununați cu un nimb de melancolie? Urmărind inițial să demonstreze că melancolia Ranevskaiei și a lui Gaev n-are nimic comun cu poezia autentică a *Livezii de vișini*, Marietta Sadovă s-a oprit la jumătate de drum și nu s-a putut stăpîni să poetizeze peste măsură vodevilul, să-l împingă spre dramă. De aici, o anumită nedumerire a spectatorului, care „scapă” unele momente și semnificații esențiale ale piesei. La urma urmei, comedia *Livada de vișini* putea fi interpretată cu „brio-ul” specific farsei, cu patos comic, fără să piardă din „subtext”, din ritmul accelerat, fără să i se piardă semnificațiile.

Cea ce a lipsit însă aici reprezentării de la Municipal a fost *grotescul* prăbușirii. Căci personajele sînt în mare măsură grotești: „Fericită e Charlotta, cîntă din toată ființa ei” remarcă pe bună dreptate Gaev; „nu văd nimic” exclamă jalnic și sincer Ranevskaia, închipuindu-se întruparea unui fragil principiu spiritual și a unei noblețe sibilince călcată în picioare de practicismlul îngust. Grotescul poate fi interpretat în multe feluri, însă el nu este de esența liricului, ci de esența comicului. A. Tarasova, în rolul Ranevskaiei la M.H.A.T., desigur „nu este cea comediantă prin excelență de care vorbea Cehov cînd cerea pentru acest rol o interpretă dintre „bătrînele comice”. Însă în nici un caz nu este o soprănă lirică.

În limitele generale ale spectacolului, Boris Ciornei a interpretat multumitor pe Lopahin. El a înțeles că Lopahin nu este un negustoraș oarecare, ci un om de afaceri de proporțiile unui Egor Buliciov, fără conștiința bolnavă a acestuia. Poate ar fi trebuit mai mult scos în evidență modul în care în noul stăpîn se ascunde un tîlhar capitalist, uneori disimulat, alteori triumfător, întotdeauna însă rob al afacerilor și arginților.

\*\*\*

Trecînd de la *Livada de vișini* la *Pescărușul*, perspectiva se schimbă. În primul rînd fiindcă alta este semnificația, alta structura, în sfîrșit deosebită este și tendința de interpretare a spectacolului. În această piesă apare, cu toată forța, multilateralitatea planurilor cehoviene. *Pescărușul* are pe de o parte simplitatea capodoperelor și pe de altă parte cea complexitate a semnificațiilor care o face mult mai bogată decît tema propriu-zisă. Intriga piesei, a cărei dramă sînt avaturile tînarului Constantin Treplev, scriitor debutant și fără noroc în profesie și dragoste, are o claritate de cristal. Treplev începe prin a scrie piese și prin a

se îndrăgosti de o vecină, de Nina Zarecinaia, continuă prin a scrie nuvele și a păstra „întactă“ în fundul sufletului dragostea pentru Nina Zarecinaia și sfârșește prin a se sinucide în momentul în care descoperă că n-are talent și nu este iubit. „Multe discuții despre literatură, puțină acțiune, cinci puduri de dragoste“ : astfel și-a caracterizat A. P. Cehov piesa. Pe această intrigă simplă se construiește una din cele mai puternice drame din literatura mondială.

Din punct de vedere al tehnicii dramatice, ceea ce aduce nou Cehov este reducerea considerabilă a momentelor cruciale. Nimic nu lasă să se prevadă în primu' act că reprezentarea piesei de debut a tinărului Treplev ar avea o însemnată oarecare. Băiatul gazdei pregătește un spectacol cîmpenesc în cinstea oaspeților. O tinără fată, vecină de moșie, se oferă grațios să interpreteze rolul principal. Oaspeții sosesc, totul se petrece într-o atmosferă mondenă, indiferentă și amabilă. La o replică oarecare, cineva rîde. Și deodată, pe neașteptate, își face loc tragedia. În această mișcare de început, există o trăsătură genială, o performanță care nu va mai fi de multe ori repetată în dramaturgia universală.

În continuare, tragedia vuieste în adînc, fără a lăsa aproape nimic să transpire în exterior. Cehov își concretizează de minune faimoasa sa teorie dramatică : „În viață“, spune el, nu se întîmplă ca „în fiecare clipă oamenii să se împuște, să se spînzure, să facă declarații de dragoste. Și nu în orice clipă vorbesc lucruri înțelepte. Mult mai des mînîncă, beau, umblă fără rost, vorbesc aiurea. Ei bine, asta trebuie arătat pe scenă! Trebuie scrisă o piesă în care oamenii să vină, să plece, să stea la masă, să discute despre vreme, să joace whist... Pe scenă toate să fie atît de complicate și totodată la fel de simple ca și în viață. Oamenii cînd stau la masă nu fac decît să mînînce, dar în acest timp fericirea lor se poate împlini, după cum se poate ca viața lor să fie zdrobită...“ Este de fapt inversul tehnicii dramatice, așa cum era cunoscută pînă la el. O nouă pagină revoluționară în istoria acestei tehnici.

În bună parte, regizoarea Marietta Sadova a înțeles acest element esențial. Oricare ar fi obiecțiile ce s-ar putea face spectacolului „Naționalului“, *Pescărușul* este un spectacol a cărui ambianță cehoviană există chiar dacă pe alocuri nu e ferit de șabloane și de concretizări superficiale, a ceea ce se înțelege prin stil cehovian. Actorii intră și ies din scenă pe nesimțite, conversația apare întii ca un murmur îndepărtat, confuz, de voci amestecate, apoi din ce în ce mai distinct, mai limpede, neatingînd niciodată fortissimele. Fiecare personaj este adînc împlîntat în viața sa, în condițiile sale specifice, se manifestă, într-adevăr, ca în viața de toate zilele, își urmează firesc calea ; nimic nu accelerează ritmul cotidian. O echipă remarcabilă de actori — una din cele mai bune de care dispunem în momentul de față — se adaptează cu virtuozitate unui stil unitar, în care apar nu puține din cele mai bune caracteristici ale stilului „Naționalului“ : jocul calm, reținut, interpretarea îngrijită a celor mai infime detalii, momente de retorică discretă, bine plasate în timp.

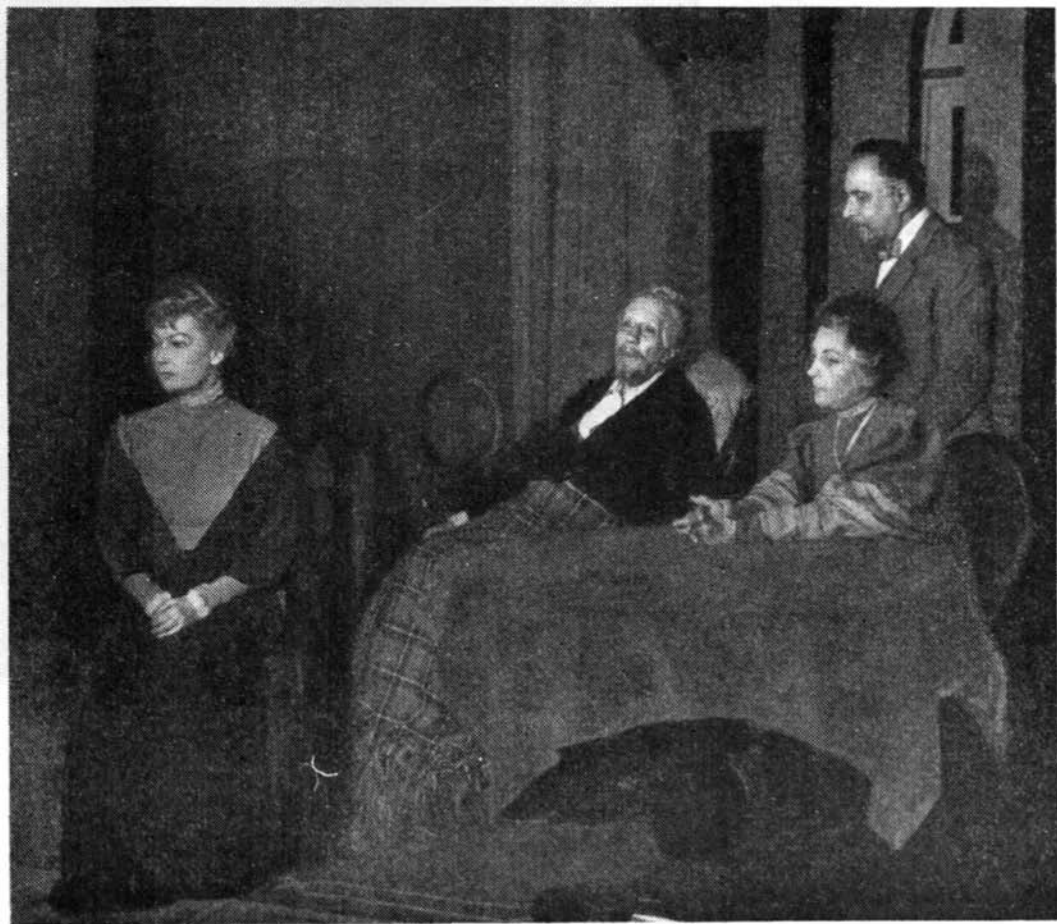
Din păcate, decorurile lui Marosin nu au contribuit în mod substanțial la realizarea acestei atmosfere. Și aici, ca și la spectacolul de la Teatrul Municipal, ezitățile și nesiguranta în privința alegerii stilului s-au făcut simțite în decoruri și scenografie. Dacă la Teatrul Municipal s-a practicat în general un amestec de naturalism de epocă și ușor symbolism, care nu a ținut seama de proporțiile scenei și de caracterul specific al piesei (rezultatul a fost că la premieră unii actori călcau din greșală în micul lac practicat în interiorul livezii de vișini), aici simbolismul cu nuanță expresionistă s-a făcut și mai simțit mai ales în ideea unor plaoane cu desene grotești: șerpi etc., repetate în diferitele acte, a unor cortine interioare plasate în plin decor realist și a unor sugestii simbolice plasate ca fundal la un prim plan naturalist (actul I). În sfîrșit, în ideea de a plasa în penultimul act, la un interior de epocă cu oglinzi demodate etc., de data aceasta în prim plan, pe latura deschisă a scenei, deci înspre spectatori, sugestii de oglinzi, tablouri etc., cu aceeași frămîntare simbolică, cu preinși dragoni în plafonul înclinat al scenei. Am semnalat mai pe larg aceste detalii tocmai fiindcă socotim necesar, ca mai ales în piesele marelui repertoriu clasic să ia sfîrșit pseudoînovația decorativă, îndrăznelile de suprafață, urmărindu-se cu mai multă perseverență o concepție unitară în materie de stil decorativ, mai realistă și mai adecvată cadrului acțiunii.

De data aceasta, în *Pescărușul*, regizoarea Marietta Sadova a pus un accent mai puternic pe leit-motivul tinereții. Leit-motivul era de altfel mai vizibil, fiindcă tradiția M.H.A.T.-ului, a cărui primă mare consacrare și reușită a constituit-o

în 1896 reprezentarea *Pescărușului*, a oferit dintr-un bun început și la noi un model de interpretare fidelă a piesei. O lectură mai atentă a excelentului capitol pe care Ermilov îl consacră *Pescărușului* în monografia sa, a ajutat de asemenea la plasarea pe prim plan a figurii Ninei Zarecinaia. Tema Ninei este specific cehoviană în cel mai bun sens al cuvîntului: tinerețea care prin durere și insucces își croiește drum, tinerețea care își răscumpără iluziile și greșelile printr-o experiență amară, însă rodnică, îmbogățindu-se sufletește și maturizându-se. În *Pescărușul*, Nina Zarecinaia și Constantin Treplev, reprezentanți ai aceleiași generații se manifestă printr-o clară opoziție. În contrast cu Zarecinaia, Treplev este un erou care nu se fortifică prin durere și insucces, ci sucombă. Treplev este din aceeași familie spirituală cu Ivanov, eroul unei piese mai puțin cunoscute a lui Cehov, care și el se sinucide în fața înfrîngerii iminente.

În rolul Ninei Zarecinaia, Marcela Rusu s-a străduit să scoată în relief factura specifică și evoluția acestui personaj. La început ne apare într-adevăr ca o tină ră crescută pe malul unui lac frumos, care visează și duce dorul teatrului, al gloriei. Trebuie menționat însă că — din punct de vedere fizic — Marcela Rusu apare prea matură pentru un asemenea rol, în prima parte, atunci cînd Nina Zarecinaia este încă o adolescentă naivă și copilăroasă. Actrița depune cele mai mari eforturi pentru a reda dăruirea necondiționată, generoasă a eroinei, auto-abandonarea în brațele scriitorului Trigorin pe care, un moment cel puțin, îl fărmeacă prin spontaneitatea ei tinerească. Ceea ce caută în primul rînd blazatul Tri-

Scenă din „Pescărușul” — Teatrul Național „I. L. Caragiale”





Marcela Rusu (Nina) și Geo Barton (Trigorin) în „Pescărușul”.



gorin în această aventură este *tinerețea*, ceea ce îl împinge spre Nina este dorința de a mușca dintr-un fruct tinăr, crud încă și proaspăt. De aceea, orice nepotrivire fizică între rol și actriță devine pregnantă. Elanurile Ninei apar uneori artificiale, exagerate.

În schimb însă, în ultimul act cînd Nina Zarecinaia, acum trecută prin dubla experiență amară a eșecului în teatru și în dragoste, apare maturizată, îmbogățită

sufletește, Marcela Rusu realizează un moment bun al interpretării ei. În fața noastră se ivește o ființă îndurerată, purtând o povară cumplită; o femeie în toată puterea cuvântului, pe care însă viața nu a înrăit-o, nu a făcut-o să se resemneze. Plină de mândrie, Zarecinaia — Marcela Rusu — alcătuiește bilanțul, prețul tuturor încercărilor și suferințelor, și exprimă cu forță crezul și voința ei, noua și mândra ei fericire: „Acum nu mai sînt ca atunci... Sînt o actriță adevărată; joc cu plăcere, cu entuziasm. Scena mă îmbată și simt că sînt frumoasă. Și, acum, de cînd sînt aici, am mers mult pe jos și, tot umblînd, m-am gîndit și am simțit cum, cu fiecare zi, cresc puterile sufletului meu...” Dintre toți reprezentanții artei și literaturii în această piesă, Nina Zarecinaia este cea mai autentică, mai apropiată de imaginea adevăratului artist. Spectatorul presimte aceasta și îi dorește triumful.

Regizorul Marietta Sadova a intuit cu justețe că în *Pescărușul*, scena care nu numai că *dezlănțuie*, dar și *explicită* deznodămîntul este această ultimă întîlnire între Treplev și Zarecinaia. Treplev nu se sinucide numai fiindcă este părăsit de Nina, ci pentru că vede, cu o chinuitoare luciditate, că Nina l-a depășit, că este un ratat. Ermilov dixit. Conștiința ratării sale definitive i-o dă tocmai această întîlnire, prilej de a măsura în comparație cu starea de spirit a Ninei, abisul care-l desparte de adevărata artă, pustiul său sufleteș. Scena aceasta crucială este bine pregătită de regizoare: cînd înainte de venirea Ninei, Treplev îi povestește doctorului Dorn avatururile și insuccesele Ninei, în nuanța plină de regret și de amărăciune a lui Iulian Necșulescu distingem nu numai părerea de rău pentru calvarul Ninei, dar și sentimentul său că nenorocoasa actriță îi este tovarășă în înfrîngeri. Treplev ar dori să se reîntîlnească cu Nina pentru a-și uni amîndoi înfrîngerea și amărăciunea. Apariția Ninei și întrevederea cu ea îi spulberă și această ultimă iluzie. În ciuda nefînchipuibilei trivialități a lumii în care este silită

*Iulian Necșulescu (Treplev) și Elvira Godeanu (Arkadina) în „Pescărușul”.*

*Ion Fintășteanu (Doctorul Dorn) și Irina Răchișeanu-Șirianu (Polina Andreevna) în „Pescărușul”.*





★

*Marcela Rusu (Nina) și Iulian Necşulescu (Treplev) în „Pescărușul“.*

să trăiască, Nina nu este o învinsă. Și Treplev trage imediat consecințele: se sinucide. El și nu Nina este de fapt, Pescărușul.

Nu se poate spune că Iulian Necșulescu nu a interpretat cu o anumită fidelitate acest rol. El s-a străduit să scoată în evidență calvarul lipsit de grandaore al unui scriitor care, lipsit de curaj și de răbdare, nu izbuțește să se „exprime”, devenind o pradă ușoară a deznădejzii. Și faptul că în interpretarea lui Necșulescu, Treplev nu stărnește prea multă simpatie, nu trebuie să ne mire. Căderea lui nu are nimic grandios. Și totuși, pe undeva răzbate o undă de compătimire pentru un om cinstit și mic, care cu mai multă voință și cu o mai multă claritate a felului ar fi avut poate ceva de spus umanității. Ca și în remarcabila năvelă *O poveste plicticoasă*, scrisă de Cehov cu șase ani înainte, concluzia *Pescărușului* se înserează pe linia convingerilor fundamentale ale lui Cehov. Pentru Cehov, arta era o cauză sfântă, o cauză a afirmării adevărului și frumuseții. Pentru cel care nu are curaj sau țel, pentru cel care nu cunoaște viața, talentul devine o povară mortală. Însă, personajul nu este complet, definitiv șters, nu se agită atât de fantomatic, ca în interpretarea lui Necșulescu. Există o anumită involburare, un anumit zbucium interior al personajului pe care Necșulescu îl arată destul de exterior.

Sub alte aspecte aceeași problemă apare în figura lui Trigorin. Și aici de fapt Cehov a urmărit o opoziție. Cu toate păcatele lui și în ciuda unui ușor ridicol — care, așa cum s-a observat nu a apărut în interpretare — Trigorin are câteva trăsături ale adevăratului artist: „Eu nu sînt numai peisagist, ci și cetățean. Îmi iubesc țara, poporul, și simt că, dacă sînt scriitor, am datoria să vorbesc despre popor, despre suferințele lui, despre viitorul lui”. Trigorin este chinuit de problema răspunderii artistului și are despre vocație o viziune mai vastă, mai exigentă. „Am datoria să vorbesc despre știință, despre drepturile omului etc”, „privesc cum viața și știința merg mereu înainte, iar eu rămîn tot mai mult în urmă ca un țăran care a pierdut trenul”. Ca și Treplev, și Trigorin este chinuit de problema autoafirmării dar la un alt nivel, la nivelul adevăratei arte. Din păcate, interpretul lui Trigorin, Geo Barton, subliniind vanitatea, lipsa de voință, duplicitatea și caracterul aventurier al comportării scriitorului față de Nina Zarecinaia, nu a scos cu destulă forță în evidență problematica umană specifică a lui Trigorin, obsesiile lui de creator, care nu reprezintă o „poză”, ci de fapt tema esențială a frământărilor lui Trigorin. În acest fel, docilitatea lui în fața Arkadinei ar fi apărut în adevărata ei lumină: nu o docilitate de om slab, neisprăvit, ci nehotărîrea unui adevărat artist incapabil să unească într-un tot armonios viața sa obișnuită, omească, cu năzuințele sale profesionale, cu problemele sale de creator.

În rolul actriței Arkadina, mama lui Constantin Treplev și prietenă a lui Trigorin, Elvira Godeanu a oferit o pildă de fidelitate, de sobrietate și de stil. Actrița a rezistat ispitei dramafizării excesive, depășirii limitelor rolului. Ea a apărut exact pe linia rolului, o Ranevskaia în alte condiții, mamă egoistă și inconștientă, prietenă autoritară și superficială, femeie vanitoasă, cultivînd un hedonism meschin și cabotin. Bucata de bravură a rolului, scena dintre Arkadina și Trigorin, atunci cînd acesta din urmă este pe cale să se îndrăgostească de Zarecinaia, a fost executată cu toată strălucirea: Arkadina-Godeanu apare aici atât ca *femeie*, intrată în panică la perspectiva de a fi abandonată, dar și ca *actriță*, jucîndu-și scena de viață profesional, aruncîndu-se patetic la picioarele iubitului, sărutîndu-i mîna, pentru ca, odată victoria obținută, să jasă imediat din *rol*, ștergîndu-și discret lacrimile vărsate și revenind cu nepăsare la viața cotidiană; Elvira Godeanu a știut astfel să scoată în evidență și latura cabotină a Arkadinei.

Pe linia autenticului, creînd fără sabloane o adevărată „stare de spirit cehoviană”, au mers Irina Răchițeanu (Polina) și Ion Finteșteanu (Doctorul Dorn). Ion Finteșteanu a știut să dea replicii sale acel ton de glumă ironică, dar nelipsită de o anumită compasiune, pe care o au aproape toate aceste personaje pozitive, care sînt medicii din dramele lui Cehov. Un pic „raisonneur”, cam prea sarcastic, doctorul Dorn-Finteșteanu este mai cinic decît doctorul Astrov din *Unchiul Vanea* și mai puțin generos ca doctorul Dimov din *Zoănăta*. Totuși, în momentele decisive (în scena finală), doctorul Dorn este la înălțime și modul în care Ion Finteșteanu pronunță cuvintele care preced căderea cortinei este cu totul remarcabil. (În paranteză fiind spus, finalul *Pescărușului* este excelent realizat din punct de vedere dramatic.)

Trebuie să remarcăm de asemenea realizarea unor reușite roluri de compoziție în ambele spectacole cehoviene, în acele faimoase roluri cehoviene, „fără

ață" cum spunea Stanislavski (adică, „croite dintr-o singură bucată fără nadă"). Tînărul actor Benedict Dabija a reușit la Teatrul Municipal să prezinte înaintea noastră un autentic bătrîn servitor (Firs), iar Ion Manu a prezentat la Teatrul Național o reușită și autentică imagine a „omului care a vrut", în rolul bătrînului Sorin. În roluri secundare, care dau o autentică culoare spectacolului cehovian, s-au remarcat N. Brancomir (Șamraev) și în discretă parte Marietta Deculescu (Mașa Șamraeva), care au completat în mod izbit în ansamblul *Pescărușului* la Teatrul Național.

Concluzia ?

În încercarea de a-l interpreta pe Cehov, de a-i reda spiritul pe scenele noastre, Marietta Sadova a dovedit importante însușiri regizorale. Ea a mers într-adevăr pe linia aceluia „ideal" regizor cehovian de care vorbea Stanislavski ; regizorul dezbărat de convenționalisme învechite, capabil să redea pe scenă starea de spirit a poetului și să releve — atît prin ajutorul punerii în scenă și al îndrumărilor date interpreților, cît și prin folosirea noilor rezultate cu privire la efectele de lumină și sunet — viața sufletului omenesc. Însă pe această linie, urmărind cît mai multe efecte, concepția regizorală a Mariettei Sadova stîrnește unele obiecții. În primul rînd, un anumit eclectism (mai vizibil în *Livada de vișini* unde amestecul de stiluri este destul de pregnant atît în conținutul, cît și în forma spectacolului dramatic). În spiritul M.H.A.T.-ului și al buneii tradiții cehoviene, regizoarea a urmărit filonul de aur al textului cehovian, căutînd să redea „subtextul", adică acel adevăr lăuntric ascuns pe al doilea plan în fiecare replică cehoviană. (Mai ales în *Pescărușul*). Ceea ce am reproșa însă regizoarei este că nu a scos întotdeauna în evidență sensurile contemporane ale teatrului cehovian, că în *Livada de vișini* a apărut o anumită subapreciere a ideilor esențiale ale acestei comedii : 1) leit-motivul tinereții și 2) caricatura cehoviană a aristocrației decăzute de la sfîrșitul secolului trecut, caricatura cehoviană a falsei și superficialei „melancolie" boierești. În montările Mariettei Sadova se simte mereu un rafinat gust artistic și o mare cultură, nu însă îndeajuns un spirit critic ascuțit, care să discearnă semnificația cea mai apropiată nouă, cea mai actuală, în fine care să renunțe la unele efecte în favoarea ideii principale sau unității de ansamblu, care să plivească stilul de anumite excrescențe (vizibile mai ales în decorurile ambelor spectacole, acceptate în mod necritic). Marietta Sadova nu este la primul ei spectacol cehovian. Prin 1946, ea a montat cu o echipă de teatru, în fosta sală „Odeon", *Pescărușul*, și trebuie spus că, în esență, cei 12—13 ani care au trecut nu au modificat considerabil viziunea regizoarei, nu au adus multe elemente noi.

Unde regizoarea s-a arătat mereu la înălțime a fost în tehnica intrărilor și ieșirilor din scenă. În *Pescărușul*, mișcarea a fost excelentă, stimuînd interesul spectatorului, avînd acel „dynamism lăuntric" de care vorbea Stanislavski și care este adevăratul dinamism cehovian disimulat de lenta desfășurare exterioară. Dacă montarea *Livezii de vișini* nu poate fi considerată un succes, *Pescărușul* în ciuda unor rezerve și obiecții (dintre care cea mai însemnată este aceea cu privire la complexul rol al lui Trigorin) a reprezentat o montare demnă de o piesă menită (după îndreptările de rigoare) să intre, alături de *Trei surori*, în repertoriul permanent al Naționalului.

\*\*\*

În legătură cu *Livada de vișini*, Ermilov amintea adagiul lui Marx, că : „omenirea se despante de trecutul ei rîzînd". Și *Pescărușul* amintește de o cunoscută teză marxistă privitoare la condițiile artistului în societatea capitalistă. În același timp, el reprezintă o viguroasă pledoanie pentru adevăr și mai ales pentru tinerețe. În zadar, anumiți exegeți occidentali vor încerca să facă din *Pescărușul* un elogiu al „minciunii utile" consolatoare. Am citit într-un supliment literar al unei reviste străine că secretul doctorului Dorn ar consta tocmai în distribuirea unor asemenea minciuni utile : el l-ar minți pe Treplev, încurajîndu-l și susținînd că are talent, ar minți-o pe Nina, ridicîndu-i nejustificat moralul, l-ar minți pe muribundul Sorin demonstrîndu-i că acesta în viață nu numai „a vrut", dar a și „făcut", mințind-o în sfîrșit pe Arkadina pînă și în momentul morții fiului ei (anunțînd-o că s-a spart o sticlă din trusa de medicamente). Iată deci, că cele două linii fundamentale în interpretarea lui Cehov și a cehovismului rămîn în picioare. De aceea, teatrul nostru trebuie să dezvăluie, cu fermitate și perseverență, în fiecare din spectacolele sale, adevăratul chip al lui Cehov, acest mare prieten al „marilor oameni mici".