



Scenă din actul III

PROȘPEȚIMEA LUI CEHOV

Teatrul Național din Iași : *Unchiul Vania* de A. P. Cehov

Premiera : 22 ianuarie. Regia : Radu Stanca (Sibiu). Decoruri : Al. Olian. Distribuția : George Popovici (Serebriakov) ; Carmen Barbu (Elena) ; Adina Popa (Sonja) ; Anny Braeski (Voinițkai) ; Ion Schimbischi (Unchiul Vania) ; Aurel Vizitiu (Astrov) ; Neculai Veniaș (Teleghin) ; Marioara Davidoglu (Marina).

Cehov a fost rănit și jignit în adîncul omeniei lui de efectele orînduirii de violentă exploatare și opresiune socială din Rusia sfîrșitului de veac al XIX-lea. Ele i-au imprimat o mare și permanentă tristețe, care și-a lăsat pecetea pe întreaga lui activitate de scriitor. „Toate gîndurile — scrie Elsa Triolet — toate sentimentele, toată opera lui Cehov sînt ale unui om care ura reacțiunea, structura socială a timpului său, forța seculară care sechestra poporul rus, înfometat, copleșit de vodcă și de necazuri, care îl menținea în promiscuitate și ignoranță. El ura imensul lagăr de concentrare, care era Rusia țarului Alexandru III, cu nobilii săi privilegiați făcînd poliția unei mase sugrumate de

existența ei de prizonieră...” În fața acestei situații, scriitorul — deopotrivă cu alți intelectuali lucizi ai epocii — și-a pus mereu chinuitoarea întrebare cernișevskiană : ce-i de făcut ? Simțea că nu-i deajuns să constăți, că nu-i deajuns nici măcar să urăști, ci că important e să găsești soluții pentru a schimba, pentru a transforma existența. Mai mult decît în proză, Cehov a demonstrat această tendință în teatru, după cum observă și George Călinescu : „Scriitorul reia în teatru toate constatările sale asupra societății burgheze, teoria plictiselii, dar acum dă soluții pentru viitor, face operă de vizionar. *Teatrul său e al unui revoluționar curajos și abil*” (subl. n.). Într-adevăr, Cehov e curajos fiindcă —

pentru a ne limita doar la *Unchiul Vania* — transformă scena într-o tribună publică de pe care rostește adevăruri denunțatoare ale ordinii burghezo-moșierești, ca acestea : „...viața e plicticoasă, idioată, murdară... Trage la fund, viața asta !“ ; „Nu mai există raporturi directe, curate, libere, față de natură și de om !“ ; „...harta (a județului, desenată de Astrov — *n.n.*) arată o degenerare progresivă și neîndoieinică, căreia îi mai trebuie vreo zece-cincisprezece ani ca să fie completă (...) E o degenerare pricinuită de trîndăvie, ignoranță, inconștientă, cînd omul înghețat, flămînd, bolnav, pentru ca să-și păstreze rămășițele vieții și să-și scape copiii, se apucă instinctiv, necugetat, de orice, numai să-și potolească foamea și să se încălzească. Distruge totul, fără să se gîndească la ziua de mîine... Aproape totul s-a distrus. În schimb nu s-a creat încă nimic...“, ș.a.m.d. La vremea lor, datele îndrăznețe furnizate de Cehov trebuie să fi încheiat un tablou de o înfiorătoare actualitate. Ele rămîn chiar și pentru noi un document grăitor asupra unei stări de lucruri nespuse de dramatice, astăzi absolut depășită.

Pe de altă parte, Cehov s-a dovedit și abil, prin modalitatea estetică la care s-a oprit în teatrul său : „Trebuie ca viața să fie redată așa cum e, și oamenii așa cum sînt în realitate, fără artificii“. E aceasta o profesie de credință realistă a scriitorului ? Firește că da, însă poate fi și mai mult. Căci, cine ar putea afirma că dramaturgia cehoviană se reduce la „... o dramă în care oamenii vin și pleacă, plîng, vorbesc despre cum e vremea, joacă cărți...“ ? Dimpotrivă, adevărata semnificație, toată greutatea de idei stau tocmai dincolo de acest enunț. „Nu s-a întîmplat nimic“, păreau a spune „comedile“ și „scenele din viața de la țară“ (*Unchiul Vania*), iar oamenii — mai ales „căpătînile goale ale publicului“, cum scria Gorki — pleacă de la spectacol fără să-și dea seama că fuseseră „contaminați“ prin arta meșteșugită a doctorului Anton Pavlovič.

Într-adevăr, ca acțiune, pe scena cehoviană nu se întîmplă aproape nimic și de obicei totul continuă să decurgă așa cum a început, chiar dușă ultima cădere de cortină. Dar dacă nu s-a întîmplat nimic memorabil, s-a spus foarte mult, s-a trăit răscolorit, decisiv. Ca în *Unchiul Vania*, de pildă. Ar fi greșit să simplificăm și s-o considerăm doar „procesul intelectualului mediocre, tiran și egoist“ (G. Călinescu) ; piesa e o reflectare complexă și ascuțită a destrămării societății burghezo-moșierești ruse de la sfîrșitul secolului trecut, prin *descentrare*, prin *dezarmonizare* progresivă. Nici un personaj nu e în deplină

armonie cu sine însuși și nici cu mediul ; nici unul nu e pe deplin realizat. În fiecare există un profund contrast între aparență și esență, între realitate și aspirație, între posibilități și fapte. Vania ar fi „putut fi un Dostoievski sau un Schopenhauer“, cel puțin își simțise cîndva resurse de acest fel, dar nu e decît un înăcrît administrator de moșie, care vinde produse la țîrg, în rînd cu culacii ; Astrov e mai activ, chiar pe linia lui organică de dezvoltare, totuși — la 36 sau 37 de ani — e un sceptic, un amar ; Elena Andreevna e frumoasă pe dinafară, dar goală lăuntric ; Sonia, din contra, are multă frumusețe sufletească, dar e urfă la chip ; profesorul Serebriakov e un „balon de săpun“, a strălucit cîndva, dar fără nici o acoperire reală. Nici un om întreg, nici o viață pe care să n-o roadă viermele ratării, al tristeții sau al goliciunii spirituale. Iată, foarte sumar, cîteva din semnificațiile care se ascundeau sub faimosul „nu s-a întîmplat nimic“, cu care critica literară burgheză a preferat — conform intereselor ei — să-l eticheteze pe Cehov.

Teatrul lui Cehov nu e însă o perpetuă negare. Sînt personaje — ca Astrov, Sonia sau ca însuși Vania — străbătute de un dor aproape disperat de dreptate, de frumos, de armonie, aceasta în ciuda faptului că ele nu și-au putut dobîndi, în societatea în care trăiesc, echilibrul necesar. Puse în legătură cu un viitor nu prea îndepărtat, aspirațiile devin presimțiri, previziuni, nu numai în linii mari, ci și în arii circumscrise, cum ar fi campania de împădurire sau controlul cimei — astăzi realizate pe scară largă, în Uniunea Sovietică. Cît de actual răsună asemenea cuvinte : „...cînd trec pe lîngă pădurile țăranilor pe care le-am scăpat de la tăiere, sau cînd aud freamătul lăstărișului sădit cu mîinile mele, simt că și clima e oarecum în stăpînirea mea și că dacă (...) omul va fi fericit cît de cît, asta o să fie puțin și meritul meu...“ Ca pușini alții, Cehov a „văzut“ timpurile transformatoare ce se apropiau, și a comunicat în piesele sale ceva din esența lor, dobîndindu-și astfel dreptul cetățeniei de onoare în contemporaneitatea noastră.

Stanislavski scria că „piesele lui Cehov sînt pline de mișcare, nu însă din punct de vedere al desfășurării lor exterioare, ci al unui dinamism lăuntric, dedesubtul inactivității oamenilor prezenți și de el se ascund complicate acțiuni lăuntrice“. Iar ceva mai departe, adăuga : „Greșesc cei ce se încapăținează să joace, să reprezinte, în piesele lui Cehov. În aceste drame trebuie să fii, adică să trăiești“.



Radu Stanca, regizorul *Unchiului Vania* la Iași (invitat de la Sibiu), și-a fixat modalitatea spectacolului în emblema cehoviană: „fără artificii”, și din acest punct de vedere a izbutit. De fapt, în spectacol n-a mijit nici o încercare de suprapunere regizorală în afara piesei, nu s-a recurs la nici un artificiu de montare, de comun acord cu scenograful Al. Olian.

Am asistat la o regie limpede, simplă, mereu atentă la valorile dialogului, care a organizat cu bună cumpănire scenică mișcarea, veghind tot timpul la unitatea de expresie a verbului și gestului. Dar nu tot din ceea ce a fost clar regizorului s-a transmis cu aceeași claritate și necesitate interpreților. Vrem să spunem că, în colaborarea dintre regizor și actori, nu s-a ajuns la o perfectă „centrare” a personajelor, fie dintr-o insuficiență analiză comună a rolurilor, fie din pricina limitelor înseși ale celor distribuiți. De fapt, aici pare să rezide și limita spectacolului: în caracterizarea incompletă, parțială, a eroilor. Vania a fost prea puțin meditativ și amar, prea violent și viguros; Elena a fost mai mult deșteaptă și mai puțin fascinantă; Astrov a fost luminos și bun, dar n-a avut grăunțele necesare de „nerușinare și cinism”; Serebriakov a apărut de-a dreptul cumsecade, străin de retorica și falsa strălucire ce trebuia să-l lumineze. Eroare de distribuție sau neîn-

destulătoare insistență în analiza rolurilor, e cert că spectacolul a rămas în parte datornic față de întreaga bogăție de semnificații a figurilor pe care e chemat să le pună în valoare. Reamintind formula lui Stanislavski, nu s-a „trăit” cu suficientă intensitate.

Lămitându-ne la ceea ce s-a realizat, trebuie să remarcăm — încă o dată — ținuta de „Național” a întregii reprezentații, limpezimea mișcării scenice și, în parte, a raporturilor dintre eroi. Spectacolul — așa cum l-am văzut — a avut o evoluție crescândă de la act la act: a început deslinat, fără o orientare precisă a replicilor, pentru a căpăta tot mai multă pregnanță, tot mai multă precizie de atmosferă, de acțiune, de dialog. Aurel Vizitiu (Astrov), care în primul act a apărut descumpănit, și-a echilibrat ulterior interpretarea, dându-i siguranță și uneori vigoare expresivă, ca în scenele cu Vania și cu Sonia din actul II, unde a avut „tristețea veselă” cehoviană, în dialogul cu Elena (III) și în final. Aproape aceeași evoluție a marcat și Ion Schimbischi (Vania), care s-a „întîlnit” efectiv cu personajul în finalul actului III, în scenele cu Serebriakov, unde toată amărăciunea acumulată în ani de zile și toată nervozitatea creată de prezența Elenei răbufnesc cu putere. Pentru Elena Andreevna, Carmen Barbu nu are

toate datele, dar a încercat să suplinească în mod inteligent pe cele absente și, în bună măsură, a izbutit. Lenea Elenei, golul ei sufletec, lipsa de orizont și de țință, sensul ei de figură episodică — acestea au fost mereu concretizate de interpretarea actriței. George Popovici (Serebreakov) și-a tratat personajul cu prea multă clemență. I-a dat o anumită distincție exterioară, dar s-a ferit să-i dezvăluie micimea de caracter, esența de parazit social și intelectual, care a distrus douăzeci și cinci de ani din viața lui Vania.

Am aderat în întregime la personajul întruchipat de Neculai Veniaș (Teleghin): actorul nu l-a stîrbit întru nimic, nici chiar în știința de a cînta la chitară. Foarte aproape de rol, Adina Popa (Sonia) a vorbit și s-a mișcat convingător, și-a dozat bine accentele de căldură sau de deznădejde, și doar în final i-a lipsit — după opinia noastră — doza necesară de ironie amară, în locul căreia s-a strecurat prea multă și nu suficient de candidă încredere în „viața luminoasă de dincolo de mormînt“. Discretă și elegantă, poate prea elegantă, prezența Annyei Braeski (Maria Voinițkaia), și nu destul de convinsă asupra rosturilor ei, aceea a Mariei Davidoglu (Marina).

Scenografia lui Alexandru Olian a se-

condat cu fidelitate linia simplă și firească a regiei: fiecare din cele patru decoruri a fost conceput pe un desen precis, deși nu viguros, potrivit cu conținutul piesei, însoțind cu discreție jocul actorilor. Ne întrebăm, totuși, dacă soluția aleasă — aceea de a crea, în perdele, spații vaste și mult aer — e cea mai potrivită specificului „închis“, „lăuntric“, al dialogului cehovian. Credem că nu. Efortul de a circumscrie mai ferm aria acțiunilor scenice ar fi dus la o sporită valorificare a sensurilor piesei. Așa cum au fost, decorurile n-au supărat ca linie și culoare, în schimb au lăsat impresia unei derogări de la stilistica cehoviană.

În încheiere, am mai adăuga că prin renunțarea la artificii, regia a înțeles să renunțe și la așa-zisul „cehovism“, adică la spectacolul văzut ca o expresie numai de atmosferă, de pauze, de plătis. S-a jucat, dimpotrivă, în ritm ascendent și la o intensitate remarcabilă în scenele dramatice, așa cum cere claritatea textului. Ceea ce, desigur, a contribuit la rezonanța destul de proaspătă și nu lipsită de multe ori de vigoare a textului cehovian, a cărui înțelegere regizorală a pornit de la o justă evaluare de semnificații.

Florian Potra

UN PORTRET MEMORABIL

Teatrul Municipal: *Mamouret* de Jean Sarment

Premiera: 23 ianuarie 1960. Regia: George Teodorescu. Decoruri: Gh. Ștefănescu — N. Savin. Costume: Elena Forțu. Distribuția: Lucia Sturdza Bulandra (Celine Mouret); Mircea Șeptilid (Esprit); Valy Voiculescu Pepino (Victorine); Zoe Anghel Stanca (Eloise); Ion Manta (Antoine); Emilia Manta (Armandine); Paul Sava (Ferdinand); V. Romea (Horace); V. Florescu (Alphonse); Sorin Gabor (Monsieur Mouret); Lucia Mara — Gilda Marinescu (Marie Joseph); Vasilica Tastaman (Estelle); Anca Verești (Giselle); Dan Damian (Laurent); Ion Teodorescu (Guillaume); Andrei Georgescu (Léonard); Lazăr Vrabie — D. Cumitrescu (Francœur); Flavia Buref (Grazielle); Octavian Côttescu (Preotul); Dumitru Dumitru (Jurnalistul); Emil Giuan (Prefectul); Virginica Popescu (Sora de caritate); Simion Hetea (Ofițerul); Mircea Blok (Fotograf); Traian Marinescu (Notarul); Nae Ștefănescu, Gh. Novac, Traian Petruț, Geo Dimitriu (Consilier).

În alte roluri: Puiu Hulubei, Aurora Șotropa, Gh. Iorgulescu, Ioana Cocea, Al. Martinescu, Cornelia Lazăr Turian, Ileana Mîndrîlă, Mircea Gogan, Jeanine Elefterescu, Robert Ulrich, Aura Rădulescu, Gh. Petreanu, Rodica Suciu, Emil Reisenauer, Cici Manoliu, Isabela Gabor, Paul Sbrîntea, Teodora Mitulescu.

Un han datînd din secolul 16, cu o firmă nevinovată, costume jumătate burgheze, jumătate țărănești, amintind epoca „regelui burghez“, dantele din sîpetele bunicii, panglici tricolore, pahare cu cidru... Toate aceste elemente pitorești, parfumate cu puțină istorie a Franței, slujesc de altfel la infierarea rapacității burgheze, a

moravurilor ipocrite care acoperă sub masca dragostei filiale și a altor onorabile sentimente — cupiditatea, interesele venale ale unui clan familial. Petrecerile de familie se sfîrșesc cu căsătoria obligatorie între veri pentru păstrarea neatînșă a capitalului, interesele bănești, socotelile, afacerile înecînd în apa calculului rece, egoist,