

pentru actori, iar absența totală a elementelor de recuzită și mimarea unor acțiuni scenice, ca într-un exercițiu de conservator, au fost supărătoare. Din această cauză, în unele secvențe din planul reconstituirilor, înfruntările dintre personaje n-au avut tensiunea dramatică cuvenită.

În ce privește compunerea personajelor, s-a întrevăzut, și de astă dată, o muncă cu actorul foarte aplicată din partea regizorului, ale cărei rezultate au fost în cele mai multe cazuri demne de luat în seamă.

Laturile contradictorii ale caracterului doctorului Ulmu au fost prezentate de Ion Manta cu o precizie și largă cuprindere a rolului. Lipsa de înțelegere, brutală aproape, pe care doctorul Ulmu o arată fiului său a apărut, în interpretarea lui Ion Manta, nu ca o consecință a unui temperament dificil de stăpinit, ci izvorind din reminiscențele unei învechite concepții de educație, pe care acesta și-o va supune în cursul dezbaterilor unui aspru examen critic. Foarte firesc s-a înscris în contextul spectacolului — ca urmare a răbufnirii concepțiilor de viață învechite ale doctorului Ulmu — începutul destrămării suflotești a fiului său Mihai, a cărui evoluție Ion Gh. Arcudeanu a urmărit-o într-o interpretare ce se distinge înainte de toate prin sinceritate. Alături de el, prin tot ceea ce face, dar parcă totuși nu destul de apropiată suflotește, a fost Liliana, în interpretarea Doinei Șerban — un înger păzitor cam rigid și cu înclinații spre di-

dacticism. În rolurile reprezentanților justiției, care au cerut din partea interpreților eforturi de atenție și încordare deosebite (o prezență efectivă în scenă de-a lungul întregii desfășurări a procesului), Eugenia Eftimie (Judecătoarea) a condus cu autoritate dezbaterile, iar Ion Cosma (Acuzarea) a intervenit cu promptitudinea impusă de rol în momentele culminante ale piesei. Gheorghe Vrînceanu a realizat o studiată compoziție a unui avocat, cinstit în fond, ce-și apără clientul atîta vreme cît îl consideră nevinovat, schițînd o ușoară ironie în momentele cînd se admiră în oglinda perorațiilor sale. Emilia Manta a subliniat bunul-simț al Victoriei Pop, într-un rol de mică întindere.

De la omul aparent cinstit, care e gata să treacă drept o victimă a unei erori judiciare, de la calmul firesc pe care îl aduce eșafodajul, abil construit, al alibiului la agitația greu reținută și la bravada cinică din final, atunci cînd se vede descoperit, Constantin Codrescu (în dr. Costea) a cuprins o largă gamă interpretativă, descoperind treptat caracterul personajului. Actorul a armonizat bine cele două planuri ale rolului: acela al acuzatului din boxă și celălalt, al reconstituirilor; a știut să dea o notă de farmec care să justifice seducția pe care a exercitat-o asupra lui Mihai Ulmu și să arunce un vâl ușor asupra insinuărilor permanente pe care le face, evaziv și cu zeci de retractări și scuze.

Ilie Rusu

TEATRUL „C. I. NOTTARA“

„UNCHIUL VANIA“ de A. P. Cehov

Data premierii : 26 aprilie 1963. Regia : Ion Olteanu. Decoruri : Mircea Marosin. Costume : Olga Scorțeanu. Distribuția : Aurel Rogalski (Aleksandr Vladimirovici Serebriakov) ; Eugenia Bădulescu și Getta Cibolini (Elena Andreevna) ; Liliana Tomescu și Maria Gheorghiu-Săniutea (Sofia Aleksandrovna-Sonia) ; Angela Teodorescu (Maria Vasilievna Voinițkaia) ; George Constantin (Ivan Petrcvici Voinițki) ; Ludovic Antal și Mircea Angheliescu (Mihail Lvovici Astrov) ; Mihai Herovianu (Iliia Ilici Teleghin) ; Jeni Argeșanu și Tamara Vasilache (Marina) ; Ilie Traian (Argatul).

După *Trei surori* la Național și *Livada de vișini* pe scena fostului Teatru Municipal, publicul Capitalei noastre n-a avut, timp de cîțiva ani, prilejul să se întilnească cu înfruchiparea scenică a vreuneia dintre tulburătoarele opere cehoviene. Este deci explicabil interesul cu care a fost așteptată premiera *Unchiului Vania* la Teatrul „Not-

tara“ — cu atît mai mult cu cît această operă culminantă a creației cehoviene invită la elaborarea unui spectacol de idei profund actual, depășind nivelul simplei compuneri de atmosferă și caractere.

Spectacolul, pus în scenă de Ion Olteanu, vădește intenția de a exprima conflictul de idei al piesei, neîmpiedi-

Eugenia Bădulescu (Elena) și Ludovic Antal (Astrov)



cîndu-se în înțelegerea ei superficială ca dramă „de interior“ — a sfărîmării unor idealuri individuale, a jălniceii eșuări a unor vieți; regia a izbutit să descifreze, dincolo de acestea, o lume și o epocă în care mărunții oameni cinstiți dar singuri, tînjind vag spre o țintă pe care nu știau să o atingă, nu puteau avea altă soartă. Este societatea întemeiată pe raptul de muncă, pe un lanț de robii, din care se pot des-cătușa cu atît mai puțin intelectualii, devitalizați de beția amăgitoarelor teoriilor idealiste, pe care și le servesc unul altuia în interminabile discuții. Pe acest fundal se conturează situații dramatice vizînd coordonate esențiale ale existenței umane: sensul pe care-l dai vieții, răspunderile pe care le accepți,

modul în care-ți împlinești menirea. Pe scenă se vorbește răsplat despre talent și despre muncă, despre incapacitate și despre mistificare, demascîndu-se morala leneșă și egoistă a intelectualității „de eprubetă“, ruptă de viață pînă și în suferințele ei reale. Există momente, pe parcursul reprezentației — în special cel al înfruntării deschise dintre Voinițki și Serebriakov —, cînd concluziile asupra cauzelor ratării umane ajung conturate la spectatori.

Totuși, ceva pare să fi împiedicat ridicarea acestui spectacol la nivelul unui autentic moment teatral Cehov; încercarea de valorificare în actualitate a bogăției de sensuri ideologice ale piesei n-a fost dusă pînă la capăt, pentru că nu s-a bizuit pe însăși substanța filo-

zofică și artistică a operei — pe marea forță emoțională a idealului cehovian, pe patosul profund cu care e proclamat acest ideal.

Desigur, într-un fel, *Unchiul Vania* este o clasică dramă a ratării: ființe de o mare valoare umană, dotate cu însușiri alese, se prăbușesc fără a-și putea utiliza în vreun fel însușirile, printr-un angrenaj care înăbușe orice revoltă, sufocate de atmosfera irespirabilă a unui mediu încremenit, mort. Dar Cehov nu a evocat cu atîta forță tragismul talentului irosit, al frumuseții pierdute, ca să celebreze un requiem în memoria celor înfrinți. Semnificația majoră a *Unchiului Vania* stă în conflictul deschis, central, declarat, între munca creatoare de valori și traiul parazitărilor, între frumusețea adevărată și frumusețea înșelătoare. Or, tocmai din acest punct de vedere, regia nu a izbutit să creeze sunetul plin, bogat, al afirmării pasionate a credinței în om, în frumusețe, în capacitatea sa creatoare. În fond, prin Astrov, Cehov pledează tocmai pentru această credință, pentru o atitudine cetățenească, patriotică, pentru respect față de talent și muncă, condamnă deschis lenea și filistinismul. În poeticul simbol al plantării pădurilor sînt închise înțelesuri cu rezonanțe adînci și azi: a te realiza ca om social, a-ți marca trecerea prin viață printr-o contribuție la fericirea „celor care vor trăi peste o mie de ani“.

Spectacolul este în primul rînd grav dezzechilibrat de foarte discutabila interpretare dată doctorului Astrov. Încă de la prima montare a piesei, realizată de Stanislavski (care a dat viață pentru înția oară chipului luminos al lui Astrov), doctorul s-a dovedit a fi de fapt personajul principal, prin aceea că este purtătorul principiului vital — ideea de muncă creatoare. Și dacă viața de trudă abrutizantă, închisă în limitele fără ieșire ale mizeriei și ignoranței, va sfîrși prin „a trage la fund“ pe acest om viu și puternic, el nu reprezintă mai puțin — prin personalitatea fermecătoare, prin efortul neînterupt, prin luciditatea inteligentă cu care urmărește tot timpul să creeze ceva, să se opună distrugerii, în numele viitorimii — orizontul de lumină cu care sînt confruntate celelalte personaje.

Este deci evident că de concepția și de interpretarea dată lui Astrov poate depinde, în ultimă instanță, tonalitatea generală a spectacolului. Se pare că regia a considerat că înfățișarea plăcută

și vocea caldă, melodioasă, îi vor fi suficiente lui Ludovic Antal pentru a da viață, strălucitor, personajului. Antal n-a corespons însă complexului portret uman pe care Elena Andreevna și Sonia îl fac personajului, lipsindu-i forța coplesitoare a talentului, dimensiunea grandioasă a creatorului. Actorul n-a fost însuflețit de patosul convingerilor izvorîte dintr-o gîndire liberă și înaripată, n-a avut subtilitatea și ironia inteligentă care să creeze climatul spiritual justificînd condamnarea lui Serebriakov și a eticii sale. Discursivitatea și grandilocvența au caracterizat în cea mai mare parte a spectacolului jocul său; în scenele cu Elena Andreevna n-am simțit elanul pur de a face din femeia admirată părtașa gîndurilor celor mai intime și a visurilor celor mai curate, și nici modul cum acest elan neînțeles se transformă în atracție colorată de ușor dispreț, ci doar tonul ușuratic și infatuat al vulgarului seducător de periferie. De-a dreptul neplăcută este scena beției nocturne; aici, Antal strecoară accente triviale și coabază problematica gravă a întîlnirii sufletești cu Voinițka la nivelul unei spovedanii de circiumă.

Insistăm atît asupra acestei interpretări vulgarizatoare și pentru că se pare că ea a influențat, într-un fel, asupra jocului celorlalți actori. În această ambianță, Eugenia Bădulescu a găsit cel mai sigur un ton corect. Un joc lent, discret, impregnat de tristețe, distincție rece, o atitudine statuară au desprins-o pe Elena Andreevna de lumea materială înconjurătoare, sugerînd cu eleganță neputința ei de a voi, imensa „lene de a trăi“ care o caracterizează. Au lipsit însă în portretul acesta, creat la o temperatură scăzută, investigațiile spre profunzimile personalității acestei femei, într-un fel unic derutant și tulburătoare: elanuri de simțire, dor de viață, inteligență și sensibilitate, pe de o parte, amestec de comoditate sufletească, de calcul meschin și morală burgheză, anihilînd orice trăire autentică, pe de alta — din care rezultă caracterul de „personaj episodic“ în viață pe care și-l constată, cu amară — totuși! — cochetărie, anemia de ordin temperamental și moral pe care o acceptă cu blazare. Elena Andreevna este, într-adevăr, o pasăre închisă în colivie, dar o pasăre care și-a pierdut libertatea interioară, „s-a domesticit“, s-a integrat lumii parazitare a lui Serebriakov, însușindu-și principiile ei, și a devenit prin aceasta un pericol, pur-



Liliana Tomescu (Sonia), George Constantin (Unchiul Vania), Mihai Herovianu (Teleghin) și Angela Teodorescu (Voini(kaia))

tînd peste tot cu sine germenul destructiv al trîndăviei poleite („oriunde v-ați duce, dumneata și soțul dumitale, o să duceți prăpădul pretutindeni“, îi spune Astrov, după o ultimă încercare de a o smulge din comodul ei trai nostalgic). Acesta este un element pe care Eugenia Bădulescu îl ocolește însă intrucitva, înfrumusețindu-și personajul printr-o viziune, am spune, „à la Turgheniev“.

Talentul autentic al Liliane Tomescu i-a îngăduit să creeze o Sonie în general bine gîndită: sinceră, simplă, vibrînd, mai cu seamă în ultimul act, la o înaltă tensiune, conținută în gesturi puține, chiar dacă în primele două acte pare a nu-și controla încă suficient mijloacele de expresie, uneori scăpîn-

du-i tonuri melodramatice. În intruchiparea ei, Sonia inspiră admirație. Lupta lucidă a acesteia pentru salvarea „dragului ei unchi“, încercările de a o apropia de viața adevărată, făcută din eforturi și răspunderi, pe Elena Andreievna („Treabă e destulă, numai să vrei“... „nu-i voie să te plictisești, draga mea“), Liliana Tomescu le realizează cu participare sufletească, în care strecoară cu inteligență nuanțe de umor amar. Pasiunea constantă și arzătoare a Soniei pentru Astrov nu este însă la fel de vie (probabil și din pricină că relația scenică nu reușește să se închege), și asta a făcut ca în spectacol să lipsească atât de revelatoria contrapunere între alintata — și în fond egoista — dorință de a fi iubită a Ele-

nei Andreevna și iubirea adevărată a Soniei — capabilă să se înflăcăreze pentru idealurile omului iubit și să-l ajute perseverent să le înfăptuiască.

În creația lui George Constantin, munca asupra rolului Voinițki s-ar cuveni să marcheze un moment important. Se simte că actorul a gândit rolul; el realizează cu forță și demnitate momentele de revoltă ale omului conștient că și-a irosit viața „fără să lumineze pe nimeni”, adică fără să-și realizeze în nici un fel menirea de om de cultură, dar recade destul de repede la nivelul unei interpretări lipsite de relief. Tonul ironic pe care-l adoptă vădește că și-a conceput în spirit critic personajul, dar, depășind un hotar la care s-ar fi convenit să se oprească, ironia se transformă într-o persiflare nejustificată față de un destin în fond tragic. Astfel, actorul îl transformă pe cel ce „ar fi putut fi un Dostoievski sau un Schopenhauer” într-un simplu ratat mărunț, ușor senil, mai degrabă înăcrit de insuccesele personale decât chinuit de înțelegerea condiției sale umiltoare. George Constantin mai are de muncit pentru a construi scenic eroul care, într-un dureros spasm de revoltă, tinde spre o eliberare interioară nu lipsită de măreție. Tonul sugrumat, vorbirea gîfuită, din gît (pe care o dăruie cîndva, irspirat, drept particularitate scenică, altui personaj, căruia îi era cu mult mai utilă), nu pare să fie fericit aleasă pentru acest portret. Ca să nu mai spunem că, pentru un actor cu înșușirile de joc modern, intelectual, pe care i le cunoaștem, neglijențele de dicție (care merg pînă la rostirea indescifrabilă a unor fraze) sînt inadmisibile.

Serebriakov apare, în interpretarea lui Aurel Rogalski, prețios și emfatic, cu momente de isterică slăbiciune și accese de vană autoritate, din care se conturează un tip scenic destul de corect, justificînd repulsia omenească la care incită personajul. Mai puțin justificate de comportamentul actorului apar faima de savant care-l înconjoară și farmecul capabil să subjuge și să-i cîștige devotamente. Aurel Rogalski creează convingător pe micul tiran domestic cu pretenții intelectuale — o altă variantă de „om în găoace”, care circulă și va în pardesiu și gașoși, și-și chinuiește familia cu podagra și reumatismele. I-am cere însă să se ocupe și de cealaltă latură a personajului, reliefind pericolul social pe ca-

re-l prezintă acest pseudointelectual care maschează rumegarea pînă la tocire a ideilor altora cu ajutorul jongleriei verbale și al agitației demagogice.

Personajele de-al doilea plan ale piesei — Marina, Teleghin, Voinițkaia — au o sarcină scenică deosebit de însemnată în închegarea atmosferei. Din micile tabieturi și din umbletul mărunț al dădacei, din acordurile de gitară se ridică, ca un abur, o nostalgie pătrunzătoare a căminului, care reliefează cu atît mai acut, ca o bruscă sfîșiere de văluri, durerile și zbaterile ce se ascund dincolo de tihnă și nemișcare. Mihai Herovianu a înțeles adevărata greutate a tipului și a ieșit din cadrul rece pe care-l are în general spectacolul, creînd cu veridicitate un proprietar falit, depășit de vreme și sentimental, comod instalat în chenarul de tradiții care-i sînt familiare și sperîindu-se de orice schimbare, fie ea cît de mărunță. E ceea ce n-a reușit Jeni Argeșanu, care a avut un joc sărac în sensuri, monoton, incapabil să definească locul atît de poetic al dădacei în osatura vieții de conac rusești de la sfîrșitul secolului. Între puținele date indicate pentru Voinițkaia, Angela Teodorescu s-a mișcat cu stînjeneală, neizbutînd să-și imagineze un ansamblu de acțiuni fizice care să dea substanță și adevăr unei figuri atît de interesant conturate.

Decorul (Mircea Marosin), conceput probabil în intenția sugestiei generalizatoare, imprimă însă o notă de neutralitate rece, care inhibă trăirea actorului. Ideea rezolvării detaliilor de viață prin intermediul proiecțiilor este realizată confuz. (În finalul actului IV, o perdea trasă peste un perete pe care nu se pot discerne contururile unui obiect — să fie oare harta Africii? — derutează.) Finalul „închisorii de peredele” îndulcește cumva concluzia piesei.

Toate aceste neîmpliniri fac din spectacolul cu *Unchiul Vania* abia un moment pe parcursul elaborării adevăratului spectacol cehovian, și nu o lucrare scenică finită — moment care poate însă contribui la cristalizarea concepției colectivului asupra interpretării nuanțate a teatrului contemporan de idei.

Elena Popovici