



George Constantin și Lucia Mureșan

Din punctul de vedere al lui Grișa

Ce dă legitimitate unei viziuni regizorale? Desigur, adecvarea ei la obiect, dar și noutatea unghiului de vedere din care se face adecvarea. Poate și satisfac-

LIVADA DE VIȘINI de A. P. CEHOV
● TEATRUL „NOTTARA” ● Data
premierii: 12 martie 1988 ● Regia:
DOMINIC DEMBINSKI ● Scenografia:
CONSTANTIN CIUBOTARIU ● Dis-
tribuția: LUCIA MUREȘAN (Ranev-
skaia); TANIA FILIP (Ania); IOANA
CRĂCIUNESCU (Varia); GEORGE
CONSTANTIN (Gaev); ALEXANDRU
REPAN (Lopahin); MIRCEA JIDA
(Trofimov); PETRICA POPA (Simeon-
ov-Pișcic); RUXANDRA SIRETEA-
NU (Șarlotta Ivanovna); ION SIMI-
NIE (Epihodov); DIANA LUPESCU
(Duniașa); ȘTEFAN RADOF (Firs);
VALERIU PREDĂ, GEORGE ALE-
XANDRU (Iașa); ALEXANDRU NI-
CULESCU (Grișa).

cerea orizontului de așteptare al publicu-
lui; dar, cu siguranță, și depășirea ace-
stui orizont. Căci numai noutatea unghiului
de vedere poate să releve eventualele
fațete nebănuite ale textului, iar depăși-
rea orizontului de așteptare nu se limi-
tează și nu se confundă cu simpla șocare
a acestuia, ci presupune îmbogățirea lui
efectivă, prin propunerea unor revela-
toare căi de acces la substanțialitatea
operei. Viziunea sau concepția regizorală
își află deci argumentele în text, dar nu
se oprește la descifrarea (oricât de origi-
nală) a acestuia, ci are a răspunde de
întregul spectacolului, găsindu-și temeiu-
rile abia în organicitatea imaginii sceni-
ce. Iar „secretul” acestei organicități a
imaginii scenice stă în satisfacerea carac-
terului ei biunivoc, într-un raport în care
coerența logică și strălucirea expresiv-
ității nu se pot lipsi una de cealaltă.

Pe cit de elementare par toate acestea,
pe atât de des le vedem ignorate în ul-
tima vreme, de către regizori nu doar
tineri, ci și talentați. Și nu puține sînt
cazurile în care, paradoxal sau nu (avînd
în vedere treptata „despărțire” de influen-
ța mentorilor), primele spectacole, deloc
„cuminți”, sînt mult mai cu minte decît
cele care urmează, acestora rămînîndu-le
uneori doar apanajul violentei lor delimi-
tări de tradiționalism. Frecvența și răs-
pîndirea fenomenului în clipa de față nu
pot să nu dea de gîndit. Căci sub inci-

dența lui cad și montările unor regizori care ne convinseseră anterior nu numai de fantezia și inventivitatea gândului lor, ci și de profesionalitatea translării lui în spectacol, de știința lucrului cu actorii, de soliditatea și profunzimea investi-gării textului dramatic edificat scenic revelator, în spectacole cu valoare de referință. Să fi fost acele spectacole de început doar înșelătoare sau să fie cele din urmă doar întâmplătoare? Concluziile pripite, ca și grăbitele etichetări, riscă nu numai să fie false, ci și să facă mai mult rău decât bine. Rostul exercițiului critic e să urmărească atent evoluția fie-cărui creator autentic în parte, fără a-i retrage creditul moral pe care acesta și l-a câștigat, dar și fără inhibiția că orice descurajare a erorilor unui tânăr poate fi automat suspectată de îmbătrânire a propriului simț critic.

Iată de ce „insuccesul” spectacolului Livada de vișini de la Teatrul „Nottara” (dacă renunțăm la termenul „cădere” nu înseamnă că dispăre automat și fenomenul!) ni se pare pe cât de evident pe atât de puțin îngrijorător, totuși, în cazul particular al regizorului Dominic Dem-binski. Mai întâi, există câteva explicații ce merită a fi luate în considerație pentru a-l scoate din cauză, ci pentru a clarifica unele circumstanțe ale produ-cerii ei. Anterior angajării sale în acest colectiv, teatrul anunțase înscrierea pie-sei în repertoriu, fusese stabilită o distri-buție și începuseră repetițiile la piesă cu un alt regizor, cu o bogată experiență, dar care, din varii motive, a renunțat s-o mai pună în scenă. Alegerea piesei nu reprezintă așadar o opțiune a regi-zorului (lipsit încă de experiența necesară atacării unui asemenea pisc al dra-maturgiei universale), ci alegerea teatru-lui, și încă o alegea destul de nefericită. Căci, oricât de valoros ar fi colectivul și oricâte roluri din piesă li s-ar fi potrivit (sau poate chiar convenit) actorilor săi, e cel puțin o lipsă de tact să-ți propui să joci o piesă clasică de acest calibrul după ce ea cunoscuse, cu numai doi-trei ani în urmă, o extraordinară versiune scen-ică, datorată unui regizor de valoare europeană, ca regretatul Gheorghe Harag. Teatrul se face și simțind permanent pul-sul vieții teatrale, ceea ce bătrânii im-presari de odinioară (pe nedrept subesti-mată, meseria e azi aproape pe cale de dispariție) știau foarte bine. Harag însuși lăsase să treacă vreo douăzeci și ceva de ani între Livada sa, de la Tîrgu Mureș, și cea a lui Pintilie, de la „Bulandra”. Oricine ar fi pus spectacolul în clipa de față se expunea puținătății acelorași șanse.

Pe de altă parte, reușitele importante de pînă acum ale regizorului (între care Acești îngeri triști de D. R. Popescu la Teatrul Dramatic din Constanța și Proștii

sub clar de lună de Teodor Mazilu la Teatrul de Stat din Arad) avuseseră în vedere doar texte contemporane și actori tineri, aflați chiar în perioada lor de formare. Dar cîți dintre regizorii foarte buni, care s-au afirmat în ultimii două-zeci de ani, în teatrele din țară, concoti-ment cu lansarea unor actori tineri, au izbutit și la prima lor întîlnire cu mon-ștrii sacri ai scenelor bucureștene? Iată așadar încă o stare de fapt, ce nu poate fi ignorată, cu atât mai mult cu cît, în cazul dat, regizorul Dominic Dembinski a pornit la drum cu o distribuție în bună parte gata făcută, pe care nu avem motive a o crede printre cele mai docile. De aici încolo însă, vina îi aparține regi-zorului.

Asemenea acelor actori care nu merg ei la personaj, ci aduc personajul la ei, Dominic Dembinski a crezut că-l poate aduce pe Cehov la sine, la o anume moda-litate a sa de edificare a spectacolului, cvasiconstituită (și chiar prematur teore-tizată). Nelipsită de interes prin preemi-nența pe care o acordă muzicii spectaco-lului (nu numai ilustrației muzicale, ci sunetului interior, sufletesc, al reprezen-tației), prin leitmotivele pe care le descoperă în acest sens (uneori chiar în text), prin simbolurile unificatoare și ira-diante pe care le propune, ca și prin haloul intens poetic care le înconjoară, modalitatea ca atare (nu singura, dar cea preferată pînă acum de regizor) com-portă în sine riscul neadecvării, cîtă vreme e aplicată „mecanic”, oricărui text, adus la această modalitate. Eroarea e așadar de fond și de principiu, nu doar de formă sau intruchipare scenică.

Cît despre noutatea unghiului de ve-dere, ea poate atinge foarte ușor abso-lutul, mai ales dacă se plasează de la început alături de drum, în piesă se po-menește și de fiul pe care l-a avut Ranevskaia, Grișa, cel pe care-l medita studentul Trofimov și care s-a înecat în urmă cu ani. („Și fiul meu s-a înecat tot aici” — spune Ranevskaia, ceea ce ar putea să însemne și că „viitorul” pro-prietarilor liveziți a dispărut tot atunci.) Dar, de aici și pînă la a-l aduce în scenă pe micuțul Grișa, ce-i drept fără replică, însă investindu-l cu posibilitatea de a-și „imagina” scenele viitoare ale familiei, nu e doar un salt, ci un salt mortal, la figurat și la propriu. Ca să nu mai spu-nem că stranietatea făcută a spectacolu-lui nu se va putea sustrage total tentei morbide pe care o inculcă această aripă a morții, a unei morți petrecute cîndva, dar reiterate pe parcursul reprezentației.

Deci, nu atât aducerea în scenă a lui Grișa, fără replică, e deranjantă (ea vor-bind sugestiv și despre imposibilitatea regăsirii acelei purități specifice lumii co-pilăriei), cît disproporționata sarcină ar-tistică de a fi în continuare martorul

(poate și judecătorul) celor ce se petrec. Cu o asemenea „logică”, de ce nu l-am aduce în scenă pe tatăl lui Lopahin, de care oricum se vorbește mai des, și care ar avea, probabil, din unghiul lui de vedere, tot o perspectivă absolut originală asupra piesei! Lăsând gluma la o parte, regizorul a intuit just importanța extraordinară a fluxului memoriei în această piesă testamentară a lui Cehov, dar a încredințat-o umerilor mult prea fragili ai unei fantome, obligînd întreaga desfășurare a piesei să se supună unghiului ei de vedere. De aici, cu concursul substanțial, dar neinspirat (mai ales în costume!) al scenografului Constantin Ciubotariu, vom asista la adevărate momente de magie ale dulapului de o sută de ani, prin care intră și ies din scenă interpreții, pasămite reîntorcîndu-se în sau părăsind definitiv lumea copilăriei. Unele momente de spectacol sînt atât de forțate (vezi scena „nebuloaselor” halate cenușii în care apar personajele, Ranevskaia purtînd și ea un fel de capot negru, iar Lopahin, o lungă haină de piele, ce-i dă înfățișarea unui gestapovist), încît ar fi poate mai potrivit să vorbim nu de lumea, ci de naivitățile și teribilismele copilăriei, în care o dată cu regizorul și scenograful cad, firește, și cîțiva actori.

Intenționata punere în discuție a realului, în numele spectralului, al „pre-realității” reprezentate de Grișa (ce nu vine dinspre trecut în prezent, în real, ci privește din „prezentul” sau „realul” său de odinioară a viitor posibil, ce este cel al prezentului piesei), ni-l arată pe regizor mai preocupat de reversibilitatea timpului decît de vremea în care se desfășoară acțiunea piesei, cu sensurile ei imanente. Posibilă în plan teoretic, speculativ, această abordare (aflată poate și sub influența unor creații bergmaniene) se dovedește excesiv restrictivă și fără temel pentru ceea ce avea propriu-zis de făcut regizorul, pentru restituirea creatoare a universului piesei unei sensibilități și gândiri contemporane. Să fie doar vina noastră că încă nu putem confunda (și echivala) libertățile unui film de autor după o operă cehoviană cu libertățile regizorului unui spectacol de teatru, ce nu se poate totuși „despărți” de necesitatea înțeleasă, dacă nu a „respectării” piesei, măcar a respectului datorat ei? Demonstrația lui Dominic Dembinski e lipsită în fapt de argumente puternice și rămîne rece, neconvîngătoare, în general străină de emoția artistică.

Nu o dată, deci, personajele sînt scoase din raporturile lor scenice firești, replicile urmînd să-și dezvăluie rostul într-un halou monologal, ca și cum ar fi rostite „de o străină gură”. Se ajunge la un fel de golire de substanță a personajelor (intenționată, după cum aveam să aflăm

din caietul-program), devitalizarea acesteia, falsă, dar presupusă a fi a lumii din piesă, răsfrîngîndu-se însă și asupra reprezentăției ca atare. Puține lucruri vor fi demne să ne rețină totuși atenția, precum cea coloratură freudiană a relației dintre Lopahin și Ranevskaia, aptă să adauge încă o explicație pentru cum-părarea moșiei și pentru imposibilitatea acestuia de a stabili o comunicare profundă cu Varia. Ea e cel mai pregnant conturată în spectacol de Ioana Crăciunescu, fără nici o afectare retorică și fără nimic de prisos, actrița impunîndu-și personajul prin forță dramatică și densă expresivitate a jocului scenic, care sugerează mult mai mult decît afirmă. O surpriză o constituie și evoluția lui Alexandru Repan în Lopahin, actorul dezvoltîndu-ni-se în bună măsură altfel decît pînă acum, convingîndu-ne că are resursele necesare unei compoziții robuste, ce ar fi căpătat cu siguranță, și ea, o altă pondere și credibilitate, într-o altă „montură”. În Gaev, George Constantin amintește de strălucitele sale creații de odinioară, fără a le adăuga însă nimic semnificativ. Nici pentru Lucia Mureșan ispititorul rol al moșierii Ranevskaia nu conduce la o realizare care să depășească zodia posibilului și a eventualei corectitudinii. Sub acest arc de cerc se înscriu și evoluțiile lui Ștefan Radof (Firs) și Mircea Jida (Trofimov), ale Dianei Lupescu (Duniașa) și Taniei Filip (Ania), o învioreare de tonus artistic producîndu-se prin interpretarea Roxandrei Sireteanu (Șarlotta). Surprinzînd prin (impusa ?!) lipsă de vlagă și culoare actori prețuiți ai teatrului, ca Ion Siminie (Epihodov) și Petrică Popa (Simeonov-Pișcîk). Inexistent în rol, Valeriu Preda (Iașa).

Decorurile lui Constantin Ciubotariu — dincolo de performanțele „magice”, frumoase în sine, ale oglinzii dulapului — nu sînt doar artificioase, ci și nefuncționale, limitînd nepermis spațiul de joc al actorilor și obligînd la o schematizare a desenului mișcării în scenă, stînjinit și de prezența sufocantă a trei mari cufere de paie, în care, chipurile, dorm păpușile copilăriei de odinioară. S-ar putea însă ca și ele să aibă insomniile, din același unghi de vedere al lui Grișa, adoptat acum fără discernămint artistic de Dominic Dembinski.

Scena ultimă dintre Lopahin și Varia, poate cea mai izbutită din întregul spectacol, căci iese din procustienele unghiulații fantomatice de care aminteam, e și cea în care regăsim măsura adevăratelor posibilități ale regizorului. Ar fi păcat să nu și le încerce din nou, peste un număr de ani, cu aceeași piesă. Ca vremea, nici un dascăl mai bun!

Victor PARHON