

Răstălmăcindu-i pe clasici

Avem uneori prilejul să ne mărturisim neîncrederea în spectacolele de teatru care se confundă cu prestidigitatia, cu iluzia optică. În efortul lor de a inventa arta manevrând ideile, aruncându-le în aer, dându-le de-a dura și de pământ, strecurând pe mincă ceea ce se respinge cu capul, aceste montări au marea ambiție de a revela semnificații pe care textul (mal)tratat nu le-a avut nicicând.

Se indelecticesc cu descoperiri de toată mirarea regizori mai mult sau mai puțin tineri, netemători de vraștea stîrnită în mintea spectatorilor.

Loc special în prima linie reclamă Bogdan Ulmu, printr-un atac îndrăzneț, cu viziera ridicată, la centrul vital al piesei clasice.

Decizii cronate, dar statornice, setea de productivitate puțin obișnuită, aerul cam frivol al căutărilor îndreptate spre experiment, indiferent de nivel, definesc, pe moment, preaplinul activității sale.

A produs consternare în mase — public, critici, istorici de teatru, membri ai juriului la Gala „Arta comediei” — propria-i adaptare după *Căsătoria* de Gogol, relativ recent urcată pe scena din Bîrlad.

Travaliul teoretic desfășurat în programul de sală ne-a găsit, șansă una la mie, așezați!

Scrie Bogdan Ulmu: „Nu mă interesează niciodată o comedie clasică dacă nu-mi inspiră un final „tragic”. Deci nu văd așa de simplă soluționarea autorului rus. Nu văd de ce Podkolesin ar scăpa fugind pe fereastră”. Și tot așa, nevăzînd, adaptatorul desfigurează comedia printr-un pretext indoliat: „Fereastra (o spune chiar personajul) este teribil de înaltă, ipoteticul mire, deci, moare” — hotărăște același, omițînd continuarea replicii, care alungă eventualitatea defenestrării dintr-un zgîrie-nori (Podkolesin): „Ei, păi nu-i chiar așa de sus. E nănai temelja și-i joasă”), omițînd și tocmirea birjarului pe zece copeici după ce „sinucigașul” s-a văzut teafăr în stradă, dar neomițînd, dintr-o presăntă nevoie de suferință, planul de persecuții și de tristă pieire: „Mireasa înnebunește. Pețitorii devin triști. Mătușa leșină. Pretendenții pleacă dezamăgiți. Duniașă are un șoc nervos. Comedia bufă se transformă în mod surprinzător, dar nu illogic, într-o

tragedie. Și abia atunci încep să înțeleg de ce iubesc acest text”.

Confesiunea, indicînd o preagrăbită foiletare, ne-ar putea trimite la concluzia că Bogdan Ulmu nu iubește decît ce răstălmăcește. Mai grăitoare ca zicerea baladescă rimată îmi pare semnalarea condițiilor propice unui veritabil catharsis. Din încă tineri cum erau candidații la căsătorie, pe vremea lui Gogol — fata la 27 ani, pretendentul la ceva mai mult — Ulmu îi aduce în pragul pensiei, Natură imbelșugată, Agafia Tihonovna (Elena Petrican) dovedește, în compensație, viață psihică redusă și o îngrijorătoare incinație spre samovarul cu vodcă din care se cînstește sistematic. Lîngă ea, Podkolesin (Virgil Leahu) apare în postura unui vulnerat. Vocația de mijlocitoare a bătrînei mahalagioalce care se ocupă cu pețitul e trecută în seama unei domnișoare stilate (Gela Căcevschi). Și aici încap dezlegările. Într-un rechizitoriu la adresa însurătorilor tîrzii, coautorul spulberii fondul de tipicuri și prejudecăți statornicit în acel timp: „Cuplul central al Căsătoriei e măcinat de esecuri, patologic, marionetic, incredibil. Pețitorii sînt tineri, ei fac reclamă căsătoriei, ei cheltuie energie, ei stimulează «clienții», ei au putere de convingere. Deci, avem de-a face cu o răsturnare de forțe, de situații, de atitudini”.

Răsturnarea de forțe merge pînă la a-i da mătușii Arina Pateleimonovna, ca interpretă, un interpret (Ștefan Tivodaru). El aduce în rol glasul, prin firea lucrurilor, bărbătesc și o bonetă, amintind travestirea lupului din poveste în bunica Scufitei Roșii.

Ridicol de insistent în dorința de a-i vedea și pe alții însurați, parcă mai mult de dragul ospățului arvunit, Kocicariov (Teodor Corban) devine, prin machiaj și mimică, un veritabil Mefisto, prevăzut cu cătușele de care, o vreme, își ține prietenul legat, sub vigilent control. Cei alți pretendenți — funcționari și ofițeri —, interesați de zestre și de ceva franțuzească, deși ei nu posedă idiomul, trăiesc în pură comedie, nu cochetează cu Pompei funebre. Așteptînd fără vreo umbră de patetism meditativ răspunsul favorabil. Omletov sparge ceapă cu puterea pumnului și se hrănește, un gest

cu totul în afara seputeralului. Lipsa de protocol cu care funcționează reflexele, cu care se administrează sudalme, șuturi, scatoalce oricât de grele, vizează arsenalul bufonadei și mai deloc asasinatul tragic din final. Ardoarea nimicirii te lovește când veritabilul mire, regretându-și pripeala, o rupe la fugă, din starea de arest, pe unde poate. E măreacă acum slujnica Dunișa (Tamara Constantinescu), făptura cel mai puțin expusă șocului nervos, dacă ținem cont de resortul interior care o trimite în calva musafirilor ca pe o animatoare competentă, cu cîntec, joc și voie-bună. Ea face să răsunе sala și să albească tot neprevenitul, printr-un tipăt de tragedie antică, semn că omul a înflnit destinul. E clipa cînd comedia cedează elanului de modificare. Mirele moare pe trotuar, conform intervenției în text, mireasa e flancată pe drumul anevoios, cu spatele, către ospiciu. Un prapur negru cu mască mortuară țîșnit spre înalt, un reflector puternic țîșnit în ochii privitorilor aduc izbăvitorul final. Pe urma celor ce părăsesc locul cu milă și groază, potopiți de regrete eterne, tună același program porta-voce: „Cred în colaborării mei la Căsătoria, cred în succesul acestui spectacol și mai cred în publicul căruia i se adresează. Cred în teatru, în inimaginabila lui forță de a ne entuziasma mereu, de a ne obliga să trecem optimiști prin viața reală, spre viața scenică, spre viața fără de moarte a capodoperei“...

Luat pe sus de beatitudinea nonsensului, mai încrezător cum nici că se poate în predispoziția de lunatic a publicului, Bogdan Ulmu a expus efortul său de compromițătoare denaturări zîmbetului unanim, în care nu am citit incuviințarea...

Pentru prima dată în 33 de ani, Teatrul „Victor Ion Popa“ din Birlad include în repertoriu o piesă de Cehov: **Unchiul Vanea**.

Am asistat la reprezentație cu teamă superstițioasă și totodată cu speranța într-o pilduitoare revanșă a lui Bogdan Ulmu.

Regizorul a răzbit pe scenă în mai puțin de șase săptămîni. Amănuntul nu e de natură să cîștige toată încrederea, dar nici să stimuleze, pînă la căderea cortinei, păreri preconcepute.

Întîlnirea cu ceea ce Bogdan Ulmu numește „ne-comedie și ne-tragedie“ a făcut loc unor confesiuni de creație la fel de edificatoare: „Am scris destul de mult despre Cehov; și azi, cînd trebuie să încep repetițiile la **Unchiul Vanea**, constat că nu știu mai nimic despre autor, despre viitorul meu spectacol. Îmi propun să uit totul, sperînd să pot reinventa totul“. (?) Sau: (...) „Eroii din **Unchiul Vanea** nici

nu încep, nici nu termină munca aceea mult rîvnită; ei nu pot decît s-o continue“. (?) Sau „(...) La Cehov, de cele mai multe ori adevărul coincide cu nesiguranța; spre exemplu, poți spune liniștit: „Astrov e un bețiv“! sau „Astrov e un bețiv“? În altă pagină „Și ar mai fi în **Unchiul Vanea** o problemă neelucidată, dar frecvent comentată de ce nu-l nimereste Voinițki pe Serebrenkov atunci cînd trage în el cu revolverul? Aș propune o explicație: pentru că nu trage la comanda prezentului, ci a trecutului și a viitorului“ (?).

Înarmați cu aceste mesaje, intrăm în lumea cehoviană (în care alți comentatori au descoperit și teoretizat — cu valoare de întrebare ceva mai largă — plictisul, ratarea, irosirea tragică, poezia, comicul absurd, umorul macabru) prin intermediul unui decor care și-a căutat sprijin în elementele realului. Temător de convenționalizarea cadrului, de descrierea plată, regizorul a simțit nevoia unor sugestii în regim simbolic. Între mobile de salon, cu samovar și mască („sper că nu mai e nevoie să decodific“ — pretinde Ulmu), între pereții din draperii afumate, evocînd ruina, spînzură un enorm carton pictat, reprezentînd o picătură (de ceai, de apă, de vodcă?) aducînd și cu un cadran de ceas (semn al timpului care se scurge?). Altei picături, sonoră, dar invizibilă, i se pregătește un lighean autentic. Pe un soclu cu roțile vedem un fel de colivie-incubator. Acolo se înstrăinează de lume profesorul Serebrenkov, acru, ciufut, senil, impostor, libidinos, ipohondru, dar nu și claustrofob. Acolo excogitează, de acolo cere liniște, aruncă ghemotoace de hîrtie, ține un discurs scris de Cehov și un altul mai scurt, mai cațavencian, scris de Ulmu, acolo primește vizitele familiei în puterea nopții, cu colivie cu tot e împins spre ieșire, cînd pleacă la Harkov, din colivie se arată, cînd nu mai speră nimeni, supraveghînd vulturește corvoada neamurilor în folosul lui. (Actorul Simon Salcă se remarcă prin morgia caricaturală.)

În virtutea unui cod de manifestări și semnamente funcționează și celelalte personaje, structurate pe cîte o idee tipologică simplă. Doctorul Astrov are astenie somnolentă, e îmbătrînit prematur și, considerînd că ne ține cam mult de vorbă, regizorul îi plasează destul de des paharul în mînă. E Astrov un bețiv? Din prestația scenică a lui Constantin Petrican, din timbrul său vocal admirabil, din coerența în comunicare, nu se deduce, — o spunem liniștiți! Dar e atîta detașare în manifestările lui, încît dragostea de păduri, ca și dorința de a se preumbla la elesteu înlănțuit de tinere brațe nu mai au nici o acoperire.

Lui Teleghin (Gabriel Constantinescu) mintea i-a scăpătat pînă la neverosimil.

Fostul proprietar propriu-zis și trece zelos într-un carnel maxime latinești (unde am mai văzut procedeul ?).

Expresia feminității frustrate e purtată cu adevărat și distincție de Elena și Sonia (Lily Popa-Alexiu și Geta Căcevschi). Actrițele se sustrag abil schemei impuse (în general sint salvați actorii care cunosc principiul plutirii), au mai multă suplețe comportamentală, tonuri judici-oase, pînă la scena împăcării. Dintr-o singură indicație în text („beau și se sărută”), dintr-o bială sorbitură „Bruderschaft”, li se pregătește un adevărat chiolhan. Sonia apucă paharul, Elena sticla, beau și se confesează. Discuției lor despre fericire i se suprapun zgomote profanatoare — un horcăit lugubru dinspre colivie.

„Evoluția” lui Vanca arată că și reputațiile cele mai solide se pot clătina cînd se acordă personajelor o atenție agresivă, (cu totul nevinovat de situație, Virgil Leahu), care le deturneză și le degradează. Oscilînd între bravadă, deznădejde, incisivitate și expunere ostentativă la public, Vanca are conduita unui dezarticulat mintal. El își face apariția cu o plesnitoare de muște în mină, apoi cu un talger în care bate cu forță, urlînd, apoi ebricetat, cu sticla pe creștet, apoi cu un ceas deșteptător scos din buzunar, trece la un joc „de-a scoate masca, pune masca”, fără să obțină efectul scontat, vorbește de dragoste, iar de după un paravan luminat, ca să-l facă mai neom, se conturează silueta Elenei, pregătindu-se de culcare. (Cînd Sonia vorbește despre Astrov, apare și el în aceleași condiții de ecleraj, dar

îmbrăcat.) În lirismul său parodistic, Vanca are manifestări necontrolate: roade petalele trandafirilor culeși pentru Elena, zburdă ca Fifi-Inaripatul, îl imită pe profesor cu gesturi largi și grimase dezagrabile, conflictul lor, fără combustie, rămîne o ceartă între cumnați și toate acestea numai pentru că, în actul III, Astrov spune: „Starea normală a omului e să fie caraghios”, iar regizorul preia fără nuanțe.

Nu știu ce trebuia să uite autorul spectacolului ca să poată reinventa totul. Știu doar că încercarea nu i-a reușit. Prin acest „vizionarism” de copleșitoare ingenuitate, ea se situează în prelungirea unor improvizații derutante, păgubitoare pentru teatru și pentru spectatorul a cărui pretenție de a se instrui participînd la o reprezentație sobră mi se pare vrednică de respect.

Este subînțeleasă în această observație și îndatorirea Teatrului „V. I. Popa” din Bîrlad de a se implica mai profund, cu discernămint, cu autoritate, în fiecare dintre compartimentele activității ce pun în cauză însăși emblema instituției, spre a nu îngădui experimentelor paupere (sau chiar greșit orientate) să denatureze gustul publicului. Fără a îngrădi prin aceasta libertatea inspirației cu adevărat creatoare, trebuie combătut spiritul concesiv față de mediocritate, de pripeală, de platitudine, de enormitate. Pentru cei ce rezistă în aerul tare al sincerității, se recomandă altitudinea !

Julietta ȚINTEA

(continuare de la pagina 11)

a trupei de teatru a Institutului de la înființarea acesteia, adică din 1984. Debutul efectiv se produce în 1985, în spectacolul cu piesa **Jocul de-a încrederea** de Tudor Negoiță. Emoțiile pe care le-a avut atunci nu-i îngăduie să se pronunțe asupra reușitei rolului „Mai urcasem eu pe scenă, dar numai ca recitatoare în montajele pregătite de Casa de Cultură a sectorului I (îndrumător: Constantin Fugașin) sau la serbările Pomului de iarnă de la Institut”. Au urmat alte roluri în **Examenale** Luciei de Dumitru Solonon și **Mansarda** de Dan Tărchilă. „Din păcate, noi nu avem o sală de repetiții, vreau să spun un club care să ne rezerve o sală; astfel încît ne e foarte greu să

dobîndim o perspectivă asupra rolurilor pe care le pregătim. Datorită regizorului nostru, Mircea Cruceanu de la Teatrul Giulești, repetițiile finale și vizionările le putem face la sala Teatrului Giulești. Dar mergem acolo direct de la masa de lectură. De aceea, precum și din cauza emoțiilor (un concurs e totuși un concurs !) și a unor accidente de culise, spectacolul nostru (**Ziua Dochiei** de Mihail Sadoveanu n.n.) n-a ieșit așa cum am fi vrut, cum ne-am fi așteptat chiar. Jocul meu (ca să mă refer numai la asta) și-a pierdut niște aspecte gîndite în repetiții, și-a anihilat altele... Poate ieșirea cu acest spectacol și altundeva decît la concursul pentru care a fost pregătit ar ajuta la asimilarea mai simplă a unor mijloace de joc”.