

CRONICA DRAMATICĂ



Grupul celor trei surori; in plan secund, Andrei

În adîncimea scenei

La ridicarea cortinei ne întîmpină un tablou straniu. Ne e cu siguranță familiar, desi, pe de altă parte, am putea jura că-l vedem pentru întîia oară. Recunoaștem cite un detaliu, o anumită dispunere a mobilierului, sugestia unor arbori prelungindu-se în nesfîrșirea stepei rusești și a sufletului slav, dar *adîncimea* tabloului scenic e uimitoare și ea își taie parcă respirația. Întreg teatrul în care sîntem nu mai e decît rama acestui tablou în care ne vom putea privi pe noi înșine. Nu de la început. Nu dintr-o dată. Va trebui mai întîi să parcurgem un drum. Drumul celor trei surori. Sau al lui Tuzenbah. Sau al lui Versinin. Sau al lui Solionî. Ori chiar al lui Andrei. Un drum al înțelegerii. Nu al concesiilor, nu al abdicării, nu al abandonului, ci, pur și simplu, al înțelegerii condițiilor noastre umane, înțelegere care ne obliga la eroismul asumării acestora. La eroismul lui *trebuie să trăim*. Căci dacă trăirea

propriu-zisă n-are într-însa nimic eroic, cum nu poate fi nici comică sau dramatică, tragică sau vodevilescă, decît în funcție de unghiul din care o privim, de-abia faptul de a trăi *înțelegîndu-ți* condiția umană are în el ceva din flacăra sacră a eroismului prometeic, e o înțelegere austeră, refuzîndu-și orice retorism, tocmai pentru că își descoperă

TREI SURORI de A. P. CEHOV ● **TEATRUL NAȚIONAL** din **TIMIȘOARA** ● Data premierei: **8 IULIE 1988** ● **Regia:** **ALEXA VISARION**. **Scenografia:** **EMILIA JIVANOV** ● **Distribuția:** **MIRCEA BELU** (Andrei Prozorov); **LUMINIȚA STOIANOVICI** (Natalia Ivanovna); **IRENE FLAMANN CATALINA** (Olga); **LARISA STASE MUREȘAN** (Mașa); **MARGARETA AVRAM** (Irina); **MIRON NETEA** (Kulichin); **VLADIMIR JURĂSCU** (Versinin); **ROBERT LINZ** (Tuzenbah); **ION HAIDUC** (Solionî); **DANIEL PETRESCU** (Cebutikin); **CRISTIAN CORNEA** (Fedotik); **ROMEO BĂRBOSU** (Rode); **SANDU SIMIONICĂ** (Ferapont); **VICTORIA SZUKITS CODRICEL** (Anfisa).

adevărata mândrie în umilință, adevărata măreție în tăria de a lua totul, meritu, de la capăt. Poate fi vreo idee de spectacol mai percutantă decât această lapidară concluzie *trebuie să trăim?* Alexa Visarion nu ne-o impune, ci ne lasă să privim, cu justificată încredere în puterea noastră de a înțelege, de a ne înțelege pe noi înșine. Sigur că în acest punct și nu în altele e de văzut apartenența spectacolului la familia celorlalte creații regizorale ale sale — teatrale și cinematografice —, sigur că în acest punct și nu în altele îl vom redescoperi pe Alexa Visarion, poate mai puțin impetuos în cutezanță, dar cu siguranță mai concentrat și mai profund, poate chiar mai îndurerat, dar nu mai puțin stonic. Iar dacă tot ar fi să ne reîntoarcem la terminologia *viziunii regizorale* — desemnând corect vârful de lance al evoluției teatrului românesc în ultimele trei decenii, prin personalității regizorale între care a strălucit, în ultimii cincisprezece ani, și Alexa Visarion — sigur că am putea vorbi de o viziune ironică, dar și înțeleptă. S-ar părea că regizorul se privește pe sine și se vede — necruțător — în această lume a lui Cehov, în care „La Moscova! La Moscova!” devine echivalentul irealizabilului speranțelor noastre, despre care se crede îndobște că ne ajută totuși să trăim. Numai că se poate trăi și înțelegând irealizabilul acestor speranțe, distanța care le separă de ceea ce putem fi și utopia care le îndepărtează de ceea ce putem face, fără ca prin aceasta să ne lăsăm invadați de o milă neputincioasă sau de o duioasă dulceață. *Trei surori* poate fi deci și piesa uciderii unei speranțe, prin epuizarea tuturor argumentelor ei, după cum poate fi, și este, prin chiar acest fapt, piesa desprinderii de falsitatea speranțelor deșarte.

Ce spațiu teatral ar fi fost propice semnificării unui atare mesaj? Fără îndoială, un spațiu cehovian, un spațiu în care se îmbină concretetea detaliului realist cu vastitatea sugestiilor metaforice, un spațiu concomitent al *închiderii* în sine și al *deschiderii* către sine, un spațiu în care la nevoie să te poți pierde, ca Tuzenbah, dar în care să te poți și regăsi cit de cit, ca Irina, Olga și Masa. Mult mai liberă, după *Piesă neterminată pentru pianină mecanică* de Nikita Mihalkov, căutarea spațiului cehovian e — independent de filmul amintit — o mai veche și constantă preocupare a regizorului Alexa Visarion. Formula la care a ajuns — prefigurată în unele detalii din *Unchiul Vanea*, de la Arad și Cluj-Napoca, statornicită apoi în spectacolele cu aceeași piesă, realizate la Teatrul actorilor din Louisville (scenografia Paul Owen) și la Teatrul „Bulandra” (scenografia Mihai Mădăscu) — „repetă” până la un punct și cu bună știință amplasamentul în



Masa—Verșinin : un cuplu care trăiește iluzia iubirii

cadru și acea osmotică relație de comunicare a interiorului cu exteriorul, aducându-le însă îmbogațiri atât la detaliu, cât și la substanță. Regizorul a beneficiat de astă dată, în realizarea practică a proiectului său scenografic, minuțios elaborat, de aportul discret dar sensibil și inspirat al Emiliei Jivunov. Grație efectului de perspectivă pe care îl dobîndește mișcarea actorilor în scenă, dar nu numai și nu atât datorită acestui „truc” tehnic, cât, mai ales, grație combustiei lăuntrice la care ajunge starea actorilor, punîndu-și în joc, parcă nu doar rolurile, ci însăși monica vieții lor, pînă la a-ți crea senzația că, de fapt, cu fiecare replică, se părăsesc cite puțin pe ei înșiși, spectacolul capătă un fior tragic. Fără ostentație, în schimb cu o desăvîrșită credință în text, în teatralitatea lui intrinsecă, dezvăluindu-se nu numai din replica luată ca atare, ci și din contrapunctul acesteia cu ceea ce fac, gîndesc și simt personajele, în momentul în care se ascultă vorbind. Nici o pauză nu va fi mai puțin grăitoare ca replica dinaintea ei, nici o tăcere nu va fi mai puțin încordată sau mai puțin semnificativă decît vorbele care au precedat-o sau care li urmează. Amintita adncime a cadrului scenic nu e estuși de puțin întimplătoare, ci devine astfel o cutie de rezonanță în care se aud tăcerile firești ale gîndului ce stă să se nască, tînguirile nelămurite ale sufletului. Rareori ne-a fost dat să asistăm la crearea unei mai fine și mai complexe polifonii teatrale, la crearea unor mai subtile relații de complementaritate între jocul actorilor și schimbătoare sugestivitate metaforică a cadrului plastic. El ne propune, la rîndu-i, o serie de personaje ce nu apar ca atare în distribuție : pianul, leagănul Irinei, bătrînul balansoar, măsua salonului și, parcă mai mult bănuită, în grădină, părăsita scenă de vară, amintindu-ne, desigur neîntimplător, de *Pescărușul*. Sînt personaje

fără replică, dar care vorbesc, și nu puțin, în spectacol. Vom fi astfel, de la început, și în casa celor trei surori, dar și într-un spațiu în care s-ar putea petrece crimă din *Pescărușul*, din *Unchiul Vanea* sau din *Livada de vișini*, din *Ivanov* sau din *Platonov*, un spațiu încăpător și reverberant pentru întreaga dramaturgie eboviană. Pe parcursul celor patru acte, nu atât prin adăugarea, cât prin modificarea și, mai ales, prin eliminarea unor detalii (piese de mobilier etc.), cadrul acesta va avea mereu o identitate precisă, parcurgând totodată un evident proces de esențializare, până ce va rămâne în prim-plan doar scîndura scenei, oferindu-se ca oglindă a lacrimii omenestei, pe care, o dată cu personajele piesei, zadarnic am încerca să ne-o mai ascundem. Acumularea de tensiune dramatică a celor trei acte premergătoare plecării militarilor lui Verșinin — care pare că iau cu el și tinerețea noastră, simțind că pleacă fără să se mai poată întoarce vreodată — se instalează treptat în fiecare personaj, ca și în fiecare spectator, descătușarea de stare, adusă abia de finalul actului IV, fiind resimțită în deplinătatea efectului ei cathartic. Până aproape de acest final ne-am dat seama de tot ceea ce se întîmplă pe scenă, am înțeles sau ni s-a părut că înțelegem „exact” care e partea de vină a tuturor și a flecăriuia, dar n-am realizat că, de fapt, tot timpul fusese vorba și despre noi, cei care ne putem privi în *Trei surori* ca într-o vîrstă trecută (sau trăită) a flecăriuia. O vîrstă care poate nu ne-a părăsit cu totul, de vreme ce, iată, înțelegerea ei ne ajută încă să ne înțelegem mai bine pe noi înșine.

Nu toată distribuția spectacolului e la înălțimea stării de grație, de necontrafacere „profesională” a solicitărilor regizorale. Și nu toate scenele au portanța spirituală scontată. Peste unele roluri secundare, ca bătrînul Ferapont și bătrîna Anfisa, s-a trecut prea ușor, regizorul nemaiavînd probabil răbdarea să-l conducă și pe interpretii acestora (Sandu Simionică și Victoria Szukits-Codricel) la re-descoperirea disponibilităților actoricești, pretinsă de factura unui asemenea spectacol. Nu se situează prea departe de acest nivel nici interpretarea dată lui Andrei Prozorov de către Mircea Belu, uctorul salvîndu-și totuși personajul în ultimul act. Sînt și scene inexplicabil rătăcite, precum cea a beției medicului Cebutiin. Dar acestea sînt nu numai foarte puține, ci și aproape insignifiante în raport cu desfătătoarele desfășurări de energii creatoare ale spectacolului, propunîndu-ne un tot armonios, din care s-ar putea desprinde totuși o suită de secvențe antologice. Să ne amintim, astfel, prima întîlnire dintre Mașa și Verșinin, în care ea e cea care îl va „atinge”

prima, parcă pentru a se convinge că nu visează, că biata și atît de scurta ei fericire e totuși acolo, posibilă, palpabilă, vie. Sau întîlnirea lor din actul III, cînd ceilalți dorm, iar el îi vorbește despre loc și fetițe și nevastă și cum va fi peste două sute de ani, căutînd-o în același timp cu o lumească înfrigurare; ori atît de cloventul joc cu perna, pe care Mașa o strînge la piept, în cursul aceluiași act. Contrapunctul dintre „ce plictisită sînt” al Mașei și „ce mulțumit sînt” al soțului ei, Kulighin, scena în care Andrei încearcă să se explice față de Olga și Irina (instalate după două paravane), astfel încît e obligat să vorbească în gol, sau cea în care se aud numai vocile din spatele acestor paravane, evidențîndu-se astfel ideea soliloquiilor paralele sau a singurătăților care-și vorbesc, pentru a nu mai aminti încă o dată cutremurătorul final al reprezentației, sînt momente de teatru mare, adevărat, meritînd a fi antologate ca atare.

Spuneam că nu toată distribuția e la înălțimea propunerilor regizorale. Dar trupa, în ansamblu, cunoaște un puternic reviriment artistic, care certifică rolul catalizator al regizorului și valoarea pedagogică a demersului său artistic.

Îmbinînd un răsfăț niciodată uitat cu o continuă nemulțumire de sine și de tot ceea ce a ajuns să o înconjoare, Mașa nu e propriu-zis o frivolă ci, pur și simplu, un om viu. E o altă ipostază a Elenei Andreevna, din *Unchiul Vanea*, pe care Larisa Stase Mureșan a interpretat-o cîndva, la Arad, în regia aceluiași Alexa Visarion, și „amintirea” Elenei Andreevna, departe de ai dăuna acum Mașei, o face poate puțin mai nostalgică, mai bogată în nuanțe, scoțînd-o de sub oporiu oricăror acuzații posibile. De la Nora lui Ibsen la Mașa lui Cehov, Larisa Stase Mureșan a parcurs o impresionantă gamă de roluri, convingîndu-ne că poate exista și un voluntarism feminin nelipsit de feminitate, după cum poate exista și în risipa tandreții descătușate o fermitate a deciziei, ce nu mai poate fi răstălmăcită de gura lumii. Verșinin e un accident. Mașa e o irepresibilă nevoie de dragoste, consonînd cu pămîntul, cu firea, cu cerul rusec și cu aleantul mestecenilor legăndu-se în inserări depărtate. „Îi iubesc pe Verșinin!” nu e numai un strigăt, ci și un cîntec de dragoste. Iar dacă e totuși un strigăt, atunci e în primul rînd un strigăt de biruință a ființei asupra nefiresțiilor încorsetări sociale, îndepărtînd-o de împlinirile vieții, totdeauna măcar presimțite. În tumultul bînuît al tăcerilor Mașei, în izbucnirile ei dornice să răscumpere într-o clipă o umilință de o viață, în privirea ei dăruiată iubirii sau pustiită de părăsirea iubirii, Larisa Stase Mureșan înțelege rostul scrutării în sine — care e cheia acestui

spectacol — și realizează o creație de nouitate. Iar dacă întâlnirea Mașei cu Verșinin îi poate umple această viață, de ce n-am crede că și întâlnirea cu Mașa, într-un asemenea spectacol, poate umple viața unei actrițe?

O altă fericită întâlnire este aceea a Margarettei Avram cu rolul Irina, Deopotrivă zburdănică și visătoare, Irina nu mai e totuși o copilă neștiutoare, ci o natură puternică, poate mai asemănătoare cu aceea a Mașei decât cu aceea a Olgăi, căci e dornică să trăiască și să-și descopere adevărata-i ființă, chiar și acceptând compromisul pe care-l reprezintă, pentru ea, dragostea lui Tuzenbah. Actrița are intuiția de a-i conferi personajului prezentimentul tragicului și al zădărnicii, dînd un gust amar tuturor entuziasmelor ei agățări de orice speranță, pînă la sfîșietoarea conștientizare a desertăciunii iluziilor, pe care i-o rezervă finalul. E, în jocul actriței, un amestec de bucurie tristă și de tristețe veselă, stări pe care acest personaj ehovian le îndreptăța ca nimeni altul, iar în finețea dozajului ca și în delicatul palpît al ființei Irinei meritele actriței sînt incontestabile. Ca, de altfel, și acelea ale îndrumării regizorale, conducînd la stabilirea unor exacte și firești raporturi între personaje, decurgînd nu dintr-o fantezie regizorală, ci dintr-o necesitate lăuntrică, a structurilor piesei, refuzîndu-se oricărui suprapunerii artificiale. O demonstrează, între altele, precizia, minuția și subtilitatea nuanțelor cu care e compus rolul Olgăi de către Irene Flamann-Catulina, ca și acela, nu mai puțin dificil, al Natașei, în care Luminița Stoianovici nu lasă nici o îndoială asupra bogatelor sale resurse dramatice, dublate de o remarcabilă intuiție artistică.

Miron Nețea, actor poate nu întotdeauna judicios distribuit și pertinent îndrumat, e una din revelațiile spectacolului, creația sa în profesorul de liceu Kulighin surprinzînd esența personajului: inautenticitatea, devenită a doua natură, e mai puternică decât prima, definitiv uitată și imposibil de regăsit, indiferent de porțiunile oricărui seism. Mereu pe dinafară, bătînd cîmpii pentru că nu e în stare de altceva, Kulighin reprezintă perfectă contrafacere a vieții, pe care nimic n-o mai poate clinti din mortificata și mortificanta ei siguranță de sine. În edificarea acestui monument de nonsens, de viață irosită fără umbra vreunui regret, actorul dovedește un înalt profesionalism, reușind — cu o salutară economie de mijloace — performanța de a face „autentică” această inautenticitate funciară a personajului. Căci cel „sincer” e Kulighin, nu Verșinin, Verșinin e cel care se minte, cel cărui îi place să se asculte vorbind. El nu are nici măcar capacitatea de a se îndrăgosti cu adevărat de Mașa, fiind în stare doar să-i accepte „favorurile”, atunci

cînd ea îi oferă, totuși, dragoste. Ca ipostază a speranței, a iluziei, Verșinin nu are mai multă acoperire decât plecarea la Moscova și nici legătura cu el nu poate avea, pentru Mașa, mai mulți sorți de izbîndă decât are, pentru Irina, proiectata căsătorie cu Tuzenbah. Lui Verșinin și inconsistenței lui omenеști îi dă un adecvat contur scenic, cu siguranță și o bine jucată dezinvoltură, Vladimir Jurăscu, excelent în scenele cu Mașa, din actul al III-lea. Sigur că el nu „justifică”, aproape prin nimic, dragostea Mașei, dar tocmai aceasta îl justifică pe el, ca personaj, într-o lume al cărei entuziasm idealist se caracterizează în primul rînd prin absența oricărei motivații raționale. Nici tentativa pragmatică a acestui entuziasm găunos nu mai pare posibilă, cel puțin în varianta Tuzenbah. Acesta e siluetat cu naturală distincție și real farmec de tînărul actor Robert Linz, care îi dă totodată un aer de neajutorare, specific plantelor de seră, astfel încît portretizarea sa e încă una dintre acelea de mare finețe ale spectacolului. Cît despre Solionii, el beneficiază de aceea implacabilă „tăietură” a rolului prin care Ion Haiduc și-a marcat, în ultimii ani, marile sale creații. Rareori tăcerile din jocul unui actor pot fi încercate cu atita tensiune și sînt încă și mai rari actorii care, spunîndu-și replica, te lasă să înțelegi că aceasta nu e decât ceea ce poate răzbate la suprafață dintr-un aisberg.

Cu excepția amintitei scene a beției, poate încă insuficient lucrată, Daniel Petrescu e și de astă dată la înălțim a rolului medicului militar Cebutikin, tonurile sale, excelente, configurînd o întregă biografie personajului și făcînd să vibreze un adevăr de suflet, premergător pustiirilor ultime. Romeo Bărbosu (Rode) și, mai ales, Cristian Cornea (Fedotik), au spontanitatea, farmecul și inconștiența vârstei atît de tinerilor sublocotenenți pe care-i interpretează.

Într-o perioadă în care remake-urile de tot soiul și transplanturile de viziune regizorală de la o scenă la alta, proflerînd pe aiurea (să zicem de la Londra la New York), riscă să devină o practică și în teatrul românesc (unde mișcarea poate avea loc dinspre Craiova spre Piatra Neamț sau Cluj-Napoca, ori dinspre Capitală spre provincie), insistența revenirii *creatoare* asupra universului aceleiași opere, aprofundîndu-i și actualizîndu-i semnificațiile, mărturisește caracterul obsesiv al opțiunii repertoriale, ca stare de care însuși regizorul nu se poate elibera decât ducînd-o, prin spectacol, la perfecțiune. Reprezentanța Teatrului Național din Timișoara nu ajunge la ea, dar tînde s-o facă, indicîndu-ne importanța aceluia drum care trece prin noi înșine.

Victor PARHON