

CEHOV REDESCOPERIT ÎNTR-UN SPECTACOL EXEMPLAR

„Moartea vânătorului“ și-a numit, ironic, Gustav Mahler cea de a treia mișcare din Simfonia nr. 1 în re major după titlul unui vechi tablou anonim ce înfățișează viețuitoarele pădurii însoțind într-un solemn cortegiu, târă pe care zace trupul însingerat al călăului lor. Este acea mișcare ce se deschide cu prelucrarea arhicunoscutului cîntecel care ilustrează, la orele de muzică, lecția despre canon: „Frère Jacques, frère Jacques / Dormez-vous, dormez-

vous ?“ Această melodie răsună o dată cu ridicarea cortinei asupra scenei prin care se plimbă lin, ca în vis, siluete cenușii, umbre pe pinza vremii... Prima reacție, firească, e surpriza; asocierea lui Cehov cu Mahler pare nepotrivită, mai rău chiar, înlimplătoare. (De ce nu muzică de Ceaikovski, căruia scriitorul i-a și dedicat un volum de povestiri?) În realitate, alegerea e mai mult decît justificată. Compozitorul austriac și dramaturgul rus, născuți în același an (1860) și morți la numai șapte ani distanță (1904 — Cehov, 1911 — Mahler) au trăit același fin de siècle în care, din lupta romantismului crepuscular cu realismul victorios și cu naturalismul agresiv, se răspîndea în toată Europa același mal du siècle: disperarea, plictisul, dezamăgirea, dezorientarea. Începuse sfîrșitul unei lumi — decadente, bolnave, odioase uneori, de a cărei inoanștientă fericită nu vor mai avea însă parte vremurile următoare —, iar noua lume nu se lăsa întrevăzută decît în imagini fulgurante, scîldate în lumina trandafirică a idealurilor sortite să rămîină utopii. Anton Pavlovici Cehov și Gustav Mahler au reacționat la fel în

fața maladiei; același amar sarcasm travestit în umor senin, aceeași melancolie, suavă, aceeași neașteptate accente tragice definesc literatura unuia și muzica celuilalt, deși comentatorii n-au întîrziat să descopere, în opera amîndurora, optimismul vizionar atribuit de contemporani (adesea, și de urmași) artiștilor pe care sint obligați să-i recunoască drept geniali. Sau să-i recunoască pur și simplu.

Am început analiza spectacolului prin

Unchiul Vanea de A. P. Cehov ● Teatrul Național din Craiova ● Data premierei : 24 februarie 1989 ● Traducerea : Moni Gheleter și R. Teculescu ● Regia : Mircea Cornișteanu ● Scenografia : Ștefania Cenean ● Distribuția : Constantin Sassu (Serebreakov Alexandr Vladimirovici), Natașa Raab (Elena Andreevna), Diana Gheorghian (Sofia Alexandrovna — Sonia), Viorica Popescu-Mihail (Voinițkaia Maria Vasilevna), Valer Dellakeza (Voinițki Ivan Petrovici — Unchiul Vanea), Tudor Gheorghe (Astrov Mihail Lvovici), Lucian Albanezu (Teleghin Ili Ilici), Iosefina Stoia (Marina).

descrierea ilustrației muzicale pentru că aceasta vădește din partea regizorului Mircea Cornișteanu o intuiție culturală de mare finețe, precizînd totodată viziunea sa asupra universului cehovian. Muzica indică tonalitatea montării, una dintre foarte puținele din care am înțeles pe deplin insistența autorului în a-și numi piesele „comedii“, cînd nu de-a dreptul „vodeviluri“, și supărarea pe care i-o pricinuia interpretarea lor în chip de drame larmoaiante. E adevărat, la prima vedere nu numai evenimentele care se petrec pe scenă par a nu avea nimic amuzant, dar nici personajele, cu rare excepții, nu vorbesc despre lucruri vesele. „Că și viața e plicticoasă, idioată, murdară.“ (Astrov) : „Să ai în fiecare clipă nostalgia trecutului tău, să tot urmărești succesele altora, să-ți fie frică de moarte...“ (Serebreakov) : „Zi și noapte mă urmărește gîndul că viața mea e pierdută pentru totdeauna. Trecut nu am, mi l-am irosit prosteste pe fleacuri, iar prezentul e groaznic și stupid (unchiul Vanea) „De fapt (...) sint foarte, foarte nenorocită“ (Elena Andreevna). Toți nu fac altceva decît să se lamenteze, să-și jelească ratarea, plictisul, dragostea neîmpăr-

vous ?“ Această melodie răsună o dată cu ridicarea cortinei asupra scenei prin care se plimbă lin, ca în vis, siluete cenușii, umbre pe pinza vremii... Prima reacție, firească, e surpriza; asocierea lui Cehov cu Mahler pare nepotrivită, mai rău chiar, înlimplătoare. (De ce nu muzică de Ceaikovski, căruia scriitorul i-a și dedicat un volum de povestiri?) În realitate, alegerea e mai mult decît justificată. Compozitorul austriac și dramaturgul rus, născuți în același an (1860) și morți la numai șapte ani distanță (1904 — Cehov, 1911 — Mahler) au trăit același fin de siècle în care, din lupta romantismului crepuscular cu realismul victorios și cu naturalismul agresiv, se răspîndea în toată Europa același mal du siècle: disperarea, plictisul, dezamăgirea, dezorientarea. Începuse sfîrșitul unei lumi — decadente, bolnave, odioase uneori, de a cărei inoanștientă fericită nu vor mai avea însă parte vremurile următoare —, iar noua lume nu se lăsa întrevăzută decît în imagini fulgurante, scîldate în lumina trandafirică a idealurilor sortite să rămîină utopii. Anton Pavlovici Cehov și Gustav Mahler au reacționat la fel în

tășită, viața searbădă și inutilă. Dar, deși răul de care suferă e al tuturor, între ei nu există o comunicare — ca să nu mai vorbim de o comuniune — reală. Întocmai ca într-un **canon**, o voce începe discursul pe cînd cea dinainte încă nu l-a încheiat, fiecare glas închină, împreună cu altele și iremediabil singur, aceeași melodie. În spectacol, sentimentul lipsei de comunicare dintre erol are ceva definitiv și covârșește cu atît mai mult cu cît există clipe în care s-ar părea că limitele proprii nefericirii pot fi depășite, iar sufletele pot să se contopească. O clipă, între Astrov și Elena Andreevna pare să se nască dragostea în primele scene, cei doi se caută necontenit cu privirea, aerul dintre ei parcă vibrează de fluide tainice. Muzica e destrămată — nici măcar brutal, ci sarcastic. — nu atît în scena din actul III, cînd doctorul face propunerea „dezonorantă”, cît în aceea a ultimei lor întrevederi insistența descurajată cu care el pomeneste de „oculul silvic” (unde ar fi fost să se consume practic idila) sună și caraghios, și jalnic, anulînd, retroactiv, tot ceea ce fusese între ei, măcar ca „elan al simțurilor”, autentic, sincer.

Dar evidențierea singurătății (sau insingurării) fără scăpare a personajelor — sesizată, de altfel, de majoritatea exegezelor literare sau spectacologice — nu este, în reprezentația craioveană, decît



Diana Gheorghian (Sonia): o nețărîmurtă dăruire, de care nimeni nu are nevoie.

melodia însoțitoare, cum se spune în muzică. Tonica, dominantă o constituie reevaluarea piesei dintr-un unghi insolit, vizînd straturile de adîncime ale ideologiei cehoviene, acea **Weltanschauung** în care își are sorgintea **structura fundamental comică** a dramaturgiei scriitorului. În acest demers, regizorul a pornit de la pilonii de rezistență ai edificîului dramatic: personajele socotite de obicei pozitive, adică Sonia, Vanea și Astrov. Mai ales acesta din urmă e privit, îndeobște, cu simpatie critică — atunci cînd nu i se atribuie de-a dreptul funcția unui purtător de cuvînt al autorului — pentru că, pe de o parte, se presupune un atașament autobiografic al medicului Cehov față de „colegul” de profesiune (uitîndu-se, probabil, afecțiunea destul de moderată pe care le-o rezervă celorlalți doctori din piesele sale), și, pe de altă parte, pentru că „pozitivitatea” lui Astrov, spre deosebire de a lui Voinițki și de a Soniei, pare să aibă un caracter activ: el „vîndecă oameni și sădește păduri”, are în general, am zice astăzi, preocupări ecologiste. De fapt, în text, toate aceste haruri ale sale — altminteri copios **evocate** — apar ca țînînd de un alt timp, neprecizat, poate foarte recent; oricum, însă, nu de prezent. În prezentul scenic doctorul ni se înfățișează nu ca un om care **muncește și luptă**

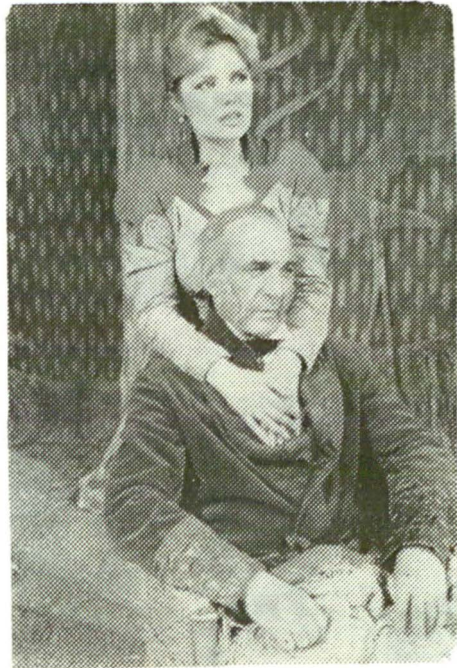


Valer Dellakeza (Unchiul Vanea): între ridicol și tragic, imaginea unei vieți irosite, ajunse la clipa lucidității.

pentru ideile sale, ci, numai, ca un **care vorbește despre** muncă, luptă, idei. Observația poate suna ridicol; doar nu era ca dramaturgul să-l arate sădind puieți ori tăind abcese, iar puțin înainte survenise și întâlnirea cu Elena Andreevna, care i-a „vrăjit pe toți”, făcându-i să-și lase lucrul. E adevărat; atita doar că, in sine, majoritatea replicilor lui Astrov reprezintă pure lamentații sau discursuri, sub ochii nostri doctorul fiind ocupat exclusiv să o seducă pe frumoasa Elena, să dea pe gît pahare de vodcă și să constate, cu o expresie aproape caragialiană („Destinul mă persecută implacabil“): „Soarta mă urmărește fără răgaz“! Astfel apare Astrov și în spectacolul lui Mircea Cornișteanu: un „om care a fost“, care a gîndit, a visat, a muncit, și care acum se îmbată (decent, totuși), flirtează și filozofează la nesfîrșit pe tema decăderii intelectualilor și a distrugerii florei și faunei. Semnificativ, în prima scenă din spectacol Astrov moțale într-un fotoliu: cu pălăria trasă pe ochi. Jocul lui Tudor Gheorghe e dezinvolt și nuanțat, actorul sugerează cu precizie preistoria eroului și e un **bon-viveur** care nu cade în vulgaritate; derizoriul personajului se conturează treptat. Nu altfel este descifrat regizoral Ivan Voinițki — unchiul Vanea, rol în care Valer Dellakeza atinge starea de grație a interpretului-creator, moment rar, dacă nu unic în cariera actorului. Îndrăgostit umil sau răzbunător furibund, cabotin ieftin sau filozofastru ironic, mahmur sau lucid, Valer Dellakeza intrupează un Vanea așa cum ni l-am închipuit unii, poate așa cum l-a vrut Cehov, cu siguranță așa cum l-a gîndit Cornișteanu, a cărui pricepere de a alcătui și conduce distribuții se confirmă, acum, din nou. Personajul acesta sintetizează, mai limpede însă mai puțin subtil decît Astrov, concepția despre comedie a lui Cehov, oare, probabil, a și dat piesei numele lui tocmai din dorința de a-și face mai inteligibilă ideea. **Aparent**, Voinițki nu are nimic dintr-un erou comic: și-a irosit jumătate din viață muncind „ca un rob“ pentru un „mizgălitor de hirtie“ pe a cărui nevastă — inaccessibilă — o dorește cu disperare; e amenințat să rămînă fără adăpost la bătrînețe; gestul lui justițiar eșuează lamentabil — iată date care, **aparent**, fac din Vanea un tipic personaj (de) (melo)dramă. La o lectură lipsită de prejudecăți se observă însă că teribila sa nefericire, declamată fără încetare, se rezumă la invidia și gelozia pe care le nutrește față de Serebriakov; abia după ce profesorul sosește la conac însoțit de tinăna și frumoasa lui soție descoperă Voinițki că „de douăzeci și cinci de ani

(...) omul acesta ține prelegeri și vorbește despre artă fără să înțeleagă o iotă!“ Aceleași sentimente alcătuiesc și resortul ascuns al izbucnirii de revoltă din actul III, încheiată cu tentativa de ucidere a lui Serebriakov, moment al cărui comic buf, de farsă curată, dezvăluie șocant, în spectacol, esența personajului și a întregii piese.

Citim într-o scrisoare adresată de Cehov, în 1886, fratelui său, Nikolai „E! nu sînt flecari și nu ți se vîră în sullet cu destăinuirile lor, cînd nu-i întreabă nimeni... Nu se depreciază ca să provoace compătimirea altora... Nu spun «Nimeni nu mă înțelege» sau «Mă irosesc pe fleacuri», pentru că asta înseamnă a căuta efecte ieftine, pentru că e banal, învechit și fals...“ Acești „ei“ sînt oamenii adevărați, demni, pe care dramaturgul, cu oroarea sa funciară de gesturi și vorbe mari, îi numește, simplu, „oamenii binecrescuți“. Or, în **Unchiul Vanea** eroii nu fac altceva decît să se plîngă, să se destăinule, să se „deprecieze“ necontenit, pe scurt, să flecărească. Observația lui Mircea Iorgulescu din remarcabilul său „Eseu despre lumea lui Caragiale“ se aplică întocmai și lumii lui Cehov (contemporan, de altfel, cu dramaturgul român): „Ocupația cea mai



Natașa Raab (Elena Andreevna) și Constantin Săssu (Serebriakov): în lipsa dragostei, apropierea nu înseamnă comunicare.

răspândită (...) e statul de vorbă". Acest stat de vorbă, această „mare trâncăneală“ (cu o altă expresie a lui M. Iorgulescu) închide în sine, în ultimă analiză, un principiu clasic al comediei — contradicția dintre esență și aparență —, identificabil în teatrul ambilor autori. Diferența de tonalitate dintre comedia caragialiană și aceea cehoviană e, desigur, considerabilă, dar ea se întemeiază — dincolo de personalitatea și stilul creatorilor, ca și dincolo de „specificul național“ — pe faza istorică diferită în care se găseau cele două societăți supuse deriziunii; dacă mai marea sau mai mica burghezie a lui Caragiale era, la finele secolului trecut, în plină ascensiune politică și economică, nobilimea și marea burghezie ale lui Cehov erau, tot atunci, la perigeul traiectoriei lor, presimțindu-și, nelămurit, dar cu atât mai neliniștit, sfârșitul. Or, acest sfârșit, oit de firesc și meritat ar fi fost, emana totuși melancolia inefabilă, farmecul dureros și pătrunzător al oricărui amurg, la care artistul nu putea rămâne insensibil. De la naufragiul în ridicol, Cehov salvează parțial două personaje: Sonia și Elena Andreevna — bunătața și frumusețea. Salvarea e însă numai provizorie, căci este ineficientă pentru cei din jur. Și în această direcție, Mircea Cornișteanu a găsit soluții de subtilă expresivitate. În concepția lui, Sonia e o fată simplă, cam prostuță, deloc lipsită de energie, iar faimoasa ei gene-



Lucian Albanezu: disperata bunăvoință a lui Teleghin atinge tragismul derizoriului.

rozitate devine o bunăvoință generică, motivată mai mult umoral decât cerebral. Ca și Teleghin („De ce să trici buna-înțelegere?“), Sonia dorește pace și liniște dintr-un egoism inconștient și, până la urmă, crud. Diana Gheorghian, debutând cu autoritate în acest rol dificil, comunică pregnant datele astfel reconsiderate ale eroinei, cu deosebire în monologul final, care încheie coerent demonstrația regizorală; cuvintele Soniei, pe când ea îl ține îmbrățișat pe unchiul Vanea fără a-l privi însă o clipă, nu au nimic mingiilor pentru acesta, iar celebrul „Ne vom odihni!“, rostit aproape sfidător, decretează reinstaurarea situației vremelnice amenințate: nimic nu s-a întâmplat, vom continua să vegetăm, să mîncăm la ore fixe — „Ce să-i faci, trebuie să trăiești!“.

În ceea ce o privește pe Elena Andreevna, doza de compasiune pe care i-o acordă dramaturgul acestui „personaj episodic“, oum se caracterizează chiar ea, e amplificată de regizor datorită, fără îndoială, semnificației simbolice a eroinei. Elena Andreevna intruchipează frumusețea, mai mult, arta (a studiat pianul), care într-o asemenea lume nu poate aduce decât dezechilibrul — strict epidermic însă, pentru că ea însăși e superficială, pur decorativă și, în fond, inutilă, trăsături pe care Natașa Raab (de asemenea debutantă la Naționalul craiovean) le face sesizabile cu precizie și delicatețe. Oricum, este singurul personaj crușat de ridicol și căruia, mai mult, i se conde



Tudor Gheorghe (Astrov): oare ce e sortit să dănuie din tot entuziasmul de odinioară?

un moment de tulburătoare poezie, într-o secvență cu adevărat antologică. În finalul actului II, cînd Elena Andreevna așteaptă de la soțul ei învoirea de a cînta la pian — de a deveni, citeva clipe, utilă sieși, celorlalți —, scena e învăluită într-o suavă lumină albastră, parcă nepămînteană, și în unicele fraze muzicale dulci, lirice, din fragmentul mahlerian amintit. Vraja se spulberă brusc și definitiv o dată cu „Nu-i voie!”, singurul răspuns pe care Serebriakov, „omul în carapace”, și toată lumea lui îl pot da.

Cu aceeași minuție sînt elaborate scenice personajele de plan secund. Preținșul savant, ipohondru, sicilitor, dar nu scutit de reala suferință a bătrîneții, are în Constantin Sassu un interpret atent, ce evită inspirat tentația — posibilă — a caricării; Telegin, proprietarul scăpătat dar mereu mulțumit de viață, îi oferă lui Luclan Albanezu prilejul unei evoluții în care abecentele de umor absurd marchează acut vidul existenței trăite prin procură. Falsa prestanță a văduvei de senator Voinițkaia, ramolismentul incipient manifestat în fixația ei afectivă pentru Serebriakov sînt răsfrînte de Viorica Popescu-Mihail, ajutată și de un machiaj impecabil, într-o compoziție simplă, epurată de gesturi de prisos. Bătrîna dădăcă Marina, a cărei înțelepciune „populară”, imperturbabilă, include o bună doză de indiferență față

de tot ceea ce lese din sfera traiului strict vegetativ, este întrupată de Iosefina Stoica cu naturalețe perfectă, îndărătul căreia ghicim un studiu de caracter temeinic, nuanțat.

Dar, dacă proiectul ideologic al regizorului și transpunerea lui scenică pot fi, măcar în parte, descrise și analizate, aproape imposibil de sugerat este atmosfera acestui spectacol, în care Mircea Cornișteanu a izbutit să redea sinteza rară dintre comicul enorm și lirismul vaporos al dramaturgului rus. Mult invocata atmosferă sau „stare de spirit cehoviană”, oum o numea Stanislavski, adăugînd (în volumul „Viața mea în artă”) că ea nu poate fi obținută decît „urmărînd o stare sufletească și un drum lăuntric adînc croit”, a fost creată de către regizor pornind tocmai de la acest principiu. Căci din disecarea lucidă a psihologiei personajelor și a relațiilor dintre ele devin palpabile, „reale”, zăpuzăala strivitoare a după-amiezii de vară, fulgerele săgetînd nervii exasperați de așteptarea furtunii, toropeala cu partum amărui a zilei ori căldura blîndă a serii de toamnă înfiorate de presimțirea iernii apăsătoare, mute. Nu mai puțin importantă este, în acest sens, dimensiunea plastică a spectacolului, desenată de Ștefania Cenean cu eleganță rafinată. Tot ceea ce vedem e frumos, de o frumusețe firească, mereu departe de calofilia. Decorul — alcătuit din draperii albe, dantelate, inchipuind crîngul de mesteceni sau pereții imaculați ai unei proprietăți care „nu e grevată de datorii și merge bine” — amintește oarecum de scenografia Livezilor cu vișini a lui Gheorghe Harag; constatarea nu vrea să fie un reproș, dimpotrivă: în artă, citatul, cînd este folosit creator (și aici este), demotă lipsa complexului, culturalmente provincial, al originalității cu tot dinadinsul și stabilește o continuitate de repere spirituale întotdeauna prețioasă. Costumele au farmec și personalitate; albul hainelor de vară, temperat de o difuză tentă violacee, culorile veștede, stînse, ale veșmintelor călduroase vorbesc pe măsura replicilor despre amiaza și amurgul lumii cehoviene. Ireproșabil pusă în valoare de către maestrul de lumini Vadim Levinschi, scenografia Ștefaniei Cenean la Unchitul Vanea reafirmă un talent autentic.

Exemplar prin rigurozitatea gîndirii regizorale cuprinse în imagini scenice de intensă forță poetică, prin armonizarea tuturor mijloacelor de expresie teatrală într-un registru stilistic unitar, spectacolul lui Mircea Cornișteanu și al Teatrului Național din Craiova ne ajută să-l regăsim pe Cehov.

Alice GEORGESCU



Natașa Raab (Elena Andreevna) și Valer Dellakeza (Unchitul Vanea): două singurătăți fără speranță.