

trundă în visteria domnească. Un act întâmplător de curaj? Nu, o atitudine de mai adîncă semnificație. Calicii, organizați în breaslă, sînt în majoritatea lor veterani ai marilor bătălii purtate de moldoveni împotriva năvălitorilor, ei sînt, ceea ce am numi azi, mari mutilați de război, cărora peste veacuri, de la Petru Rareș, ba mai departe, de la Ștefan cel Mare, li se acordau drepturi în cetate și ajutoare bănești. Ei nu sînt nicîdecum drojdia cetății, ci năpăstuiți ai soartei, dar croi în fond, și atitudinea lor reflectă o conștiință patriotică însuflețitoare.

Piesa nu are o construcție dramatică riguroasă. Răsfirate pe mai multe tablouri, întâmplările se succed într-o dezordine nu numai aparentă, de unde curgerea lor greoaie în spectacol. Dar ceea ce izbuteste autorul sînt tipurile calicilor, de un cuceritor pitoresc: Pintilie Fulgeratu, interpretat cu simplitate și umor de Dionisie Vițeu, poate cel mai izbutit dintre toate, apoi Starosteile Prodan, interpretat cu vigoare de Teofil Văleu, cărora li se alătură Toader Ciuntu (Virgil Raiciu), Dumitrașcu Surdu (Virgiliu Costin), fiecare interpret găsind o notă de culoare personajului său. O frumoasă, caldă interpretare dă Sergiu Tudose personajului Rojniță, tipograful îndrăgostit de filele căr-

ților sale; un suflu tragic aduce Constantin Popa, interpretul nefericitului logodnic Miruță. Călaul țirgului, jefuitor și crud, e înfățișat cu robustețe, în linii decise, apăsate, de Papil Panduru. Bune interpretări au, în roluri mai puțin întinse, Rella Ghițescu, Li-ana Mărgineanu, Saul Taisler și George Macovei. Se impune atenției interpretarea minuțios exactă dată personajului Mehmet Achim de Florin Mircea.

Sorana Coroamă a insistat asupra conturării cit mai exacte a personajelor și a izbutit să îndrume interpretării pe direcția unor portreți-zări colorate. Ceea ce nu i-a izbutit regizoarei a fost atmosfera de țirg pîrjolit peste care filfiie amenințător aripa morții. Dar asta poate să fie și o urinare a decorurilor semnate de Florica Mălureanu, unele admirabile, cum sînt cele care alcătuiesc curtea domnească, altele deloc sugestive.

Spectacolul cu această piesă, chiar dacă nu atinge valori înalte de stil și unitate și chiar dacă nu reprezintă pentru Mircea Radu laeoban măsura întregă a talentului său, se înscrie, cu meritele sale evidente, printre momentele bune ale Naționalului ieșcan.

V. Munteanu

ALTE PREMIERE

TEATRUL DE COMEDIE

TREI SURORI

de A. P. Cehov

Data premierei: 11 decembrie 1975.

Regia: LUCIAN GIURCHESCU. Scenografia: ION POPESCU-UDRIȘTE. Ilustrația muzicală: MIRCEA CIORTEA. Versiunea românească: LUCIAN GIURCHESCU și ANDREI BĂLEANU.

Distribuția: CONSTANTIN BĂLTĂREȚU (Prozorov); VASILICA TASTAMAN (Natalia Ivanovna); LILIANA TICĂU (Olga); STELA POPESCU (Mașa); SANDA TOMA (Irina); ION LUCIAN (Kulighin); SILVIU STĂNCULESCU (Verșinin); VLADIMIR GĂITAN (Tuzenbah); DUMITRU RUCĂREANU (Solionii); CORNEL VULPE (Cebutiikin); THEO COJOCARU (Fedotik); GHEORGHE ȘIMONCA, EUGEN RACOȚI (Rode); AUREL GIURUMIA, CANDID STOICA (Fera-pont); DORINA DONE (Anfisa).

După o lungă așteptare, presărată cu rare satisfacții artistice, cu rezultate minore sau lipsite de semnificații, iată, Teatrul de Comedie se impune în prim-planul atenției cu un spectacol de valoare merit să îmbogățească exegeza clasicilor pe scenele noastre și să continue tradiția marilor spectacole marcate de creativitate regizorală. Noul Cebov al Teatrului de Comedie descinde din vechiul șir de reprezentații, faimoase pentru echipa constituită aici, și de referință pentru prestigiul teatrului românesc peste hotare. Un spectacol în care semnătura lui Lucian Giurchescu este vizibilă, recunoscîndu-se lesne creatorul unor viziuni comice cu subtext tragic, dar surprinzîndu-ne în ipostaza unui analist de mare profunzime.

Trei surori este, în primul rînd, o analiză, o prospectare amplă, serioasă, în structurile cele mai adînci ale textului dramatic, redat circuitului public cu un sunet nou și într-o lumină nouă. Am exagera spunînd că demersul regizoral — și, astfel, unghiul deschis asupra piesei cehoviene — este complet inedit; dimpotrivă, el se înscrie deliberat în încercările de reconsiderare operate asupra lui Cehov și a „cehovismului“, manifestate simultan, pe numeroase meridiane, atît în critică cît și în realizarea scenică. Spectacolul lui Giurchescu se situează pe linia unor montări recente, de anvergură, care au dat celor *Trei surori* dimensiuni și valorizări es-

letice noi ; în același timp, își trage vâdit rădăcinile din solul teatrului modern, prospectat, în anii trecuți, de regizor și de echipa Teatrului de Comedie, cu abilitate și competență.

„*Trei surori* nu este numai o piesă, este chiar o declarație despre piesă” — remarcă subtilă a unui avizat cercetător al teatrului lui Cehov capătă deosebită pregnanță în reprezentarea Teatrului de Comedie, care devine o „declarație” consistentă, un manifest așigat despre *Trei surori*. Prima operație a regiei pare a fi smulgerea piesei din vechea tradiție a „atmosferei locale”, a „lirismului”, a „trâncănelii în jurul paharului cu ceai”, urmărind cu precădere actele prin care personajele se definesc. Desfășurarea consecventă a acțiunii, a faptelor, a evenimentelor care împânzesc piesa într-o textură inextricabilă, dincolo de cuvinte sau chiar în pofida lor, este operația-motor a reprezentației. Se observă un decalaj deliberat, ba chiar o înfruntare, între stratul cuvintelor și cel al faptelor. Rezultatul se desenează revelator: acțiunile personajelor, și mai puțin spusa lor, cheamă nemijlocit concluziile noastre. Structura spectacolului țintește la o neîntreruptă demonstrație, însoțită, la fiecare argument, de concluzii.

Piesa unor întâmplări banale din viața unor provinciali cu pretenții intelectuale, progresiste și umaniste își pierde treptat contururile concrete, replicile se dislocă și ne trezim pe nesimțite pe un soi de ciudat iceberg. Blocul de gheață e scufundat pe trei sterturi



Vasilica Tastaman (Natașa), Dumitru Rucăreanu (Solionii) și Sanda Toma (Irina)

Lumea piesei : vieți irosite, înecate în mlaștina banalității cotidiene





Personajele vorbesc intr-una ; se extaziază în fața propriilor cuvinte.

intr-o cumplită și compactă trivialitate ; pe suprafața lui, oamenii vorbesc, vorbesc, spun mai ales vorbe frumoase, se extaziază în fața propriilor cuvinte, încearcă chiar să-și trăiască cuvintele, să-și ordoneze viața conform discursurilor și sentințelor pronunțate ; dar, încet-încet, descoperim aumiși câtă cruzime înconștientă ascund acțiunile lor, ce josiacă complicitate îi unește, și ne sufocăm în aerul respirabil al casei Prozorov.

În construirea spectacolului, Lucian Giurghescu a contopit organic procedeele teatrului epic, nu numai în modalitatea directă cu care se rezolvă startul spectacolului (de pildă, acel început brusc, iritant, declarativ, în care surorile intră în scenă cu detașare, își ocupă locurile „dinainte stabilite” și „încep piesa”, întretându-și replicile și confundându-și amintirile), ci și în atitudinea generală, în viziunea care ne depărtează continuu de această lume ; jonglind ușor cu comicul de situație și cu motivele farsei absurde, existențiale ; pedalând grotescul pină la marginea tragicului ; operînd analiza de caracter pină la stadiul disecției ; demontînd cu înverșunare toate mecanismele piesei, pentru a trage o concluzie răspicată, netă. O concluzie rece despre lumea acestor trei surori, univers iremediabil condamnat, în care niște oameni egoiști, fără orizont, își irosesc viețile mărunte, sfîșiindu-se cu indiferență, ucigîndu-se cu nepăsare și îndolență, înecîndu-se, în cele din urmă, în mlaștina banalității cotidiene. Întreaga reprezentație este scaldată în vidul acestor existențe, care se cheltuie în nenumărate acțiuni mărunte, se zbuiciumă în cuvinte mari, promițătoare, și dezertează de la răspundere, se abțin în fața deciziilor esențiale. În casa Prozorov, căreia excelențelor decor cinetic creat de Ion Popescu-Udriște îi conferă deopotrivă concret și inefabil, materialitate și irealitate, simplitate și mister, oamenii se mișcă fără

oprire, unii chiar automatizîndu-se, ca Andrei Prozorov (Constantin Băltărețu) ; aici se intră și se iese, într-un neconștient du-te-vino (dar, de fapt, ieșirile sînt aparente, personajele n-au nici o ieșire), ca toată această mișcare să se pulverizeze, în finalul brutal. Moartea baronului, la care toți consimt tacit, este ultima faptă din lanțul de întîmplări cu caracter de fapt divers, care înnoadă, într-o singură verigă, cele trei mari direcții ale reprezentației. Duelul-erimă s-a încadrat perfect în legile necruțătoare ale *formeî*. „Esențialul pentru orice fel de viață este forma. Tot ce-și pierde forma încetează de a mai exista”. Replica-cheie a lui Kuligliun (Ion Lucian) devine în spectacol unul dintre vectori. Tuzenbah (Vladimir Găitan), demisionînd din armată, intenționînd să înceapă o viață de muncă, discutînd *sincer* cu Solionii (Dumitru Rucăreanu), a încălecat niște legi ale *formeî* și conveniențelor sociale, deci pierde. Dar, așa cum spune Cebutikin (Cornel Vulpe), „E tot-una, e totuna !... de fapt noi nu sîntem, nu existăm... ni se pare numai că trăim... Tarara-bumbia... tarara-bumbia”. Replica-cheie a doctorului, care nu mai știe nimic, este alt vector, marcînd indiferența, opacitatea și cruzimea acestor oameni-purtători de cuvinte. Disparația baronului, cel pe care nimeni nu l-a iubit, pe nimeni nu afectează, cel mult îngreuiază viitorul Irinei, oricum osîndit. Neputința ieșirii din „mlaștină”, scufundarea, îmbătrînirea, uitarea, deznădejdea împotmoliirii, disperarea pe care o denunță Irina (Sanda Toma) în actul III, în singurul ei moment de luciditate, este, în sfîrșit, cel de-al treilea vector, principalul. Coerența discursului regizoral transpare printr-o elaborată expresivitate teatrală. Firește, din teatrul lui Gheov nu pot fi eludate cuvintele ; ele pot fi însă folosite ca bumeranguri, deci ca instrumente de acțiune, în definirea personajelor și a temei.



Aurel Giurumia (Ferapont) și Constantin Băltărețu (Prozorov), într-un dialog al surzilor

Dialogul se compune, astfel, la Giurhescu, într-o polifonie dirijată, replicile se întretaie într-un savant contrapunct, cu rezultate inso-lite, frizând uneori absurdul; și zburlind peste clișeele conversației diurne, trecând ușor peste spațiile tragice, neoprit, dialogul țese o plasă fină, dar rezistentă ca o carapace, în jurul personajelor. Mai toți devin prizonierii vor-belor: surdul Ferapont (Aurel Giurumia), ce vorbește aiurea, și tanțoșul Verșinin (Silviu Stănculescu), ce debitează într-una vorbe mari, Irina, cu vorbele-vise, și Kulighin, cu aforismele plate, menite să mascheze realita-tea vieții sale conjugale. Efecte remarcabile se obțin din această orchestrare a vocilor și a cuvintelor în actul I și în actul III; ace-lași act III — noaptea incendiului — are o mișcare extrem de elocventă, cu surorile care, istovite, se tîrsc de pe o canapea pe alta, cu Tuzenbah, umbră împleticită a Irinei, cu ofi-țerul (Theo Cojocaru), care topăie pe mese, veselindu-se isteric (i-a ars totul), cu doica Anfisa (Dorina Done), prelingîndu-se, temă-toare, de-a lungul mobilelor răvășite, și cu plimbarea trufașă a Nataliei (Vasilica Tasta-man), cu aerul ei de proprietăreasă peste toți și peste toate.

Remarcabilii actori ai Teatrului de Comedie și-au regăsit în acest spectacol vechea condi-ție de echipă; deși, în câteva cazuri, distri-buția ni se pare discutabilă, reprezentăția, în ansamblu, degajă o solidă omogenitate, și mai ales corespunde întru totul lecturii regizorale. Aria solistică, performanța individuală dispar, pentru a face loc unui nuanțat joc de rela-ție, unor interpretări lucrate pe principii „funcției dependente”. Surorile, interpretate de Liliانا Țicău (Olga), Stela Popescu (Mașa), Sanda Toma (Irina), devin un personaj co-lectiv, ale cărui trăsături dominante sînt mîr-ginirea, stupiditatea. O mărginire egoistă, o nemulțumire acră urîțesc chipul acestor fe-mei tinere și proaste. Pasională și vulgară, Mașa Stelei Popescu cochetează cu un Ver-șinin infatuaț și mediocru, dar idila lor ban-ală, mizerabil adulterină, se răscumpără prin finalul nemelodramatic; răscolitoarea divv-cimec.ro

rare a Mașei, în fața plecării ofițerilor, și justifică atunci existența, luminiînd-o prin suferință.

Sanda Toma traversează un amplu registru dramatic pentru a demonstra uluitoarea trans-formare a fetei vesele, răutăcioase, palpitînd de viață, vise și dorinți, în ființa rece, rea, acrită de oboseală, incapabilă de sentimente, lașă în fața destinului. Izbucnirea ei din ac-tul III marchează un mare moment al spec-tacolului, e o rară clipă de sinceritate țîșnită pe neașteptate dincolo de paravanul cuvînte-lor, și ea proiectează fundalul tragic al piesei.

Constantin Băltărețu creează un excelent Prozorov, marcat de trăsăturile familiei: sub aerul său blajin, sub bunătatea sa cuvîncioasă, se ascund aceeași mărginire egoistă, o lehamite neputincioasă, o altă iremediabilă lașitate. Portretul clanului Prozorov este în-tregit de jocul Vasilicăi Tastaman; în vizi-unea incisivă a lui Lucian Giurhescu, Nata-lia nu este dospită din alt aluat sufleteș de-cît cel al surorilor; deosebirea ține de edu-cație; cumnata are curajul să-și ducă trăi-rile, sentimentele și pornirile pînă la capăt, nu-și maschează egoismul, nu-și ascunde po-ftele, e doar mai prost crescută. Magistrală este interpretarea lui Ion Lucian în Kulighin. Purtătorul de cuvînt al teoriei „forme” ce guvernează existența se demască atunci cînd tace. Dacă, în replicile profesorului de latină, Ion Lucian nuanțează nenumărate detalii ale conformismului social, în tăcerile sale, în pri-virile, în imperceptibilele sale gesturi, se dezvăluie o peșteră a resentimentelor, ură, gelozie, răzbunare, răutate. Ceilalți, sateliții care se roteșc în jurul planetei constituite de familia Prozorovilor, alcătuiesc o galerie jal-nică; Cornel Vulpe, un Cebutikin cabotin, impostor în sentimente și în profesune; Vladimir Găitan, un Tuzenbah cu o neatînsă puritate în dragostea lui romanițioasă, singura făptură luminoasă din această lume, poate de aceea sortită morții; Dumitru Rucăreanu, un Solionii agresiv și antipatic, ros de com-plexe. Gheorghie Șimonca și Theo Cojocaru prefîgurează cu subtilitate alte ipostaze de „Verșinini”; modul în care ei anticepează tiradele acestuia, în actul I, picură un haz trist, scaldat în ironie; Silviu Stănculescu re-alizează cu exactitate personajul iubit de Mașa, este eroul ideal al garnizoanei de pro-vincie, un vis jalnic și caraghios. În jocul colorat al lui Aurel Giurumia, Ferapont um-ple scena, personajul, denumit realist, meta-forizează absurdul, el este mesagerul care impune în scenă coșeșitoarea prezență a in-vizibilului Protopopov.

Credincioși viziunii regizorale, actorii, cu foarte puține excepții, au intrat fără rezerve în buna formulă a tălmăcirii și în stilul spe-cial al acestui spectacol, stil marcat de distan-țare epică și de un realism metaforic; izbînda montării *Trei surori* se arată mai puțin ca oricînd individuală, ea este în pri-mul rînd colectivă.