



Dana Comnea și Sabin Făgărășanu în „Ursul”

TEATRUL GIULEȘTI

ÎNTÂMPĂRI MAI MULTE SAU MAI PUȚIN RIDICOLE spectacol Cehov

Data premierei : 9 decembrie 1975.
Regia : MIRCEA-MARIN. Scenografia : DIMITRIE SBIERA. Ilustrația muzicală : ing. LUCIAN IONESCU.

Distribuția : DANA COMNEA, TRAIAN DÂNCEANU, SABIN FĂGĂRĂȘANU, JORJ VOICU, MIRCEA DUMITRU.

Dacă Dostoievski ieșise — cu adevărat — „de sub mantaua lui Gogol”, iată o problemă care interesează prea puțin secolul nostru. Mai siguri sîntem astăzi că cele mai multe talente ale veacului 20 s-au dezvoltat proteic în umbra anxietăților dostoievskiene. Amploarea acestui proces depășește considerabil sfera „influențelor”. Dostoievski a deschis prima poartă a unui univers, redescoperit apoi de creatori din întreaga lume, care se înrudesc fără a se asemăna cu totul. Cehov, de pildă, este un anxios care-și refuză lamentația. Pătrunsă adine de tristețea unei epoci crepusculare, opera cehoviană își disciplinează prin ironie viziunea tragică, așezîndu-și imaginile

sfîșietoare în unghiul de lumină al unui suris nervos. Filația dostoievskiană apare mai clar în natura pioasă, pentru a nu spune miloasă, a investigații tipologice. Cehov nu este un moralist de școală clasică, ci — mai curînd — un comentator al suferințelor umanității. Necruțător — în numele adevărului — cu fauna dezumanizărilor (abulciei sau agresivii), el se simte solidar cu victimele unui mecanism social care macină cele mai frumoase speranțe. Cu timpul, apare mereu mai limpede că opera lui Cehov își fundează într-o mare măsură originalitatea pe pluriformitatea relației dintre nădejde și înfrîngere. Spre deosebire de terifiantele viziuni ale marelui său contemporan, Leonid Andreev, autorul *Unchiului Vania* elaborează descrieri lucide ale infernului, cu o programatică reprimare a sentimentalității. Dar poate că tocmai această luptă interioară între lirismul umanitarist și decizia obiectivării generează farmecul specific al elegiilor cehoviene, în epică și în dramă.

Oricum, nuvelistica și dramaturgia se dezvoltă la Cehov dintr-o rădăcină comună. Vizualitatea și dinamica dialectică mențin între proză și teatru nenumărate căi de comunicație. Vocația dramaturgică pare, totuși, a fi preponderentă. Teatralitatea creațiilor epice nu se rezumă la oralitatea pronunțată a expozeului epic. Ea rezidă, mai cu seamă, în nervura adine conflictuală a monologurilor și dialogurilor care dau consistență celor mai multe povestiri. Nimeni nu s-a gîndit, după cîte știm, să alcătuiască „mașini” teatrale din schițele normande ale lui Maupassant, în care observația se exprimă prin descripție, iar aceasta se compune prin selecția subiectivă a amănuntelor. Cehov și-a scris prozele cu dorința detașării de obiect. Distanțîndu-se, el își lasă personajele să se miște singure, provocîndu-le să se autodefinescă în replici și gesturi.

Este explicabil interesul teatrului pentru epica cehoviană. Scriitorul însuși și-a dramatizat cîteva schițe. Numeroasele „montaje” scenice iscate ulterior pleacă de la obiective variate, uneori chiar de la ambiții exegetice. Publicul nostru a avut prilejul, în urmă cu un deceniu, să ia contact cu spectacolul antologie al trupei lui Nikolai Akimov, prin care regretatul regizor sovietic pleda pentru valoarea grotescului cehovian, subliniindu-l printr-o plasticizare maximă a caricaturalului, potențialul vizual al schițelor fiind relevat cu deosebire. O relație tematică a caracterizat „piesa” lui Gabriel Arout (*Omul, acest animal ciudat*), reprezentată și la noi, colaj comico-sentimental de povestiri, în care textele lui Cehov devin confortabile prin estomparea tristeții lor răscolitoare.

Orice spectacol care pleacă de la resursele teatrale ale epicii cehoviene (combinînd

adeseori schițele cu dramatizarea de origine narativă semnate de marele scriitor) își constituie un „argument” propriu și — desigur — o „tramă” care să asigure nota de continuitate. La Teatrul Giulești, un regizor foarte tânăr (Mircea Marin), lucrând cu un grup de actori din generații diferite, a conceput o suită în patru seevențe. Începând cu titlul dat spectacolului (*Intimplări mai mult sau mai puțin ridicole*), s-a avut în vedere păstrarea unui echivoc definitoriu. Înainte de ridicarea cortinei, autorul spectacolului atrage, astfel, atenția publicului asupra adevărului care urmează a fi demonstrat: narațiile dramatice ale lui Cehov nu sînt atît de „ridicole” pe cît par. Intenția de a sublinia puternic oscilația dintre tragic și comic a viziunilor cehoviene n-a provocat o alternare simetrică a celor două planuri. S-a urmărit, mai curînd, o trecere demonstrativă de la dezvăluirea bine dispusă a dezaordului dintre realitate și aparență la revelațiile discursului amar. Primele două „acte” (*Ursul și Tragedian fără voce*) cultivă intens efectele comice, cu o interpretare precumpănitor grotescă. *Bombonica*, intermediu, înconjură ridicolul personajului cu un „halo” nostalgic, în vreme ce ultimul episod (*Cîntecul lebedei*) dezvoltă acordurile grave ale unui „lamento” salvat de autor, prin ridicolul gesturilor cabotine, de primejdia melodramei.

Este adevărat că, din perspectiva armonizării dinamice a spectacolului, această alcătuire a lanțului spectacular devine deficicientă. Mișcarea susținută din prima seevență și cadența vie a dialogului din *Tragedian fără voce* este urmată de două bucăți monologale (al doilea personaj din *Cîntecul lebe-*

dei este destinat să îngine, ca un derizoriu ecou, tirada protagonistului). Direcția de scenă a dorit, însă, mai mult decît orice, să compună o „seară a vieții”. Ieșind din limitele povestirii sau scenetei care-i cuprinde, eroii se suprapun în două sau trei arhetipuri; tineri mai întîi, îmbătrînind apoi, rostindu-și, în cele din urmă, „cîntecul” tragic al ratării existențiale, odată cu bilanțul falimentar al actorului bețivan. Privit astfel, montajul imaginat de Mircea Marin capătă oarecare rotunjime, și — mai ales — creează grupului de cîțiva actori un mecanism funcțional al „jocului”, investind cu umbra unei semnificații trecerea lor prin roluri varii.

Disecția despre construcția literar-teatrală a spectacolului Cehov de la Teatrul Giulești poate continua, dîncolo de aceste cîteva observații. Este meritorie, astfel, transcrierea dramaturgică de către regizor a povestirii *Bombonica*, la un diapazon apropiat manierei celorlalte dramatizări din „lanț”, datorate lui Cehov însuși. În schimb, introducerea în spectacol a piesei *Ursul*, compoziție acut teatrală, din care semnele epice lipsesc, nu ni se pare a veni în sprijinul unității de ton a montajului.

Esențială rămîne însă chestiunea *timbrului cehovian* al acestei *temerare întreprinderi*. Or, dîncolo de unele discontinuități, textul autorului capătă relief, nu este sacrificat tentațiilor alunecării în umoristic. Direcția de scenă a restrîns considerabil efectele ilariante de gest, alternînd cu atenție registrele comicului. În *Ursul* este relevată satira ipocriziei conformiste, printr-o filare ironică a replicilor, dar, nu mai puțin, prin urmărirea surizătoare, în mișcări sacadate, a dru-

Sabin Făgărășanu, Jorj Voicu și Traian Dănceanu în „Tragedian fără voce”



mului pe care-l parcurge vitalitatea, pină la înfringerea succesivă a cinismului ostentativ al bărbatului și a prefăcătoriei pioase a femeii. Acest episod ne prilejuește relevarea talentului cert al unui actor prea puțin slujit de destin. Sabin Făgărășanu ne face să înțelegem mai bine, prin interpretarea nuanțată a rolului său (Grigori Stepanovici Smirnov), împletirea de curaj și slăbiciune care conduce, în piesa lui Cehov, accesul de oisepare al moșierului amenințat de ruină la soluția neașteptată a evadării în vilvătăile dragostei.

Folkaciiov, cinovnicul exasperat din *Tragedian fără voie*, capătă, în interpretarea lui Voicu Jorj, o excelență alură clovnească. Răstîgnit între plietiseala cumplită de la slujbă și oboseala „serviciorilor” pe care trebuie să le facă amicilor, ca „vilegiaturist” navetist, acest tipic erou cehovian este îngenucheat total de sclavia convențiilor filistine. Sursele derizorii ale tragediei dau contur comic unei disperări dureroase. Actorul principal al acestei „farse” menține fără oprire rolul pe muchia de cuțit dintre tragic și burlesc, cu o remarcabilă diversitate de mijloace.

Cu *Bombonica*, directorul de scenă Mircea Marin realizează o interesantă trecere în teatru a unei proze în care dialogul joacă un rol secundar. Atras, probabil, de valoarea caracterologică a schiței, o povestire concentrată a destinului unei femei din mica burghezie „tihnită”, de o simplitate psihică vecină cu absența eului propriu, regizorul-dramatizator a adoptat o soluție potrivită înscenării. El a redactat, utilizînd frazele lui Cehov, un monolog confesiv, în care viața Olenkai este derulată invers, episoadele fiind rememorate într-o strînsă legătură cu obiectele-suvenir care procură interpretei un joc animat, cu schimbări precipitate ale tonului recitativ. Dana Comnea se dovedește, în acest monolog dificil, o actriță de o subtilă cerebralitate. Departe de a-și simplifica sarcina, abandonîndu-se unei trăiri „naturale” a rolului, interpreta ni-l explică într-o manieră care, păstrînd o distanță critică față de personaj, nu-i refuză acestuia o sugestivitate convingătoare.

Ultimul capitol al *Intimplărilor...* ne aduce în ambianța culiselor, adeseori evocată de Cehov, poate pentru că lumea „paiațelor” oferă un cadru simbolic „vieții ca teatru”. Titlul dat „scenetei dramatice” *Cintecul lebedei*, trasă de autor din nuela *Calhas*, i se părea lui Cehov „cam lung și siropos”. Trezînd peste modestia marelui dramaturg și — totodată — de la titlu spre text, pericolul unei interpretări înduioșate pîndește dinlăuntru acestui discurs depresiv. Urmîndu-și, în planul tonalității scenice, „scara” sa parabolică, regia a coborît, în mod firesc, pînă la notele cele mai grave ale gamei teatrale, fără a evita total alunecarea în sentimentalism. În rolul actorului Svetlovidov, a jucat, cu prestigiul experienței sale, Traian Dănceanu. El a realizat o creație de o certă virtuozitate, renunțînd însă — din păcate — la

„ridicolul” personajului, la conturul autoironic al „cîntecului”.

Orice altă observație critică nu poate năru-i impresia de ansamblu, pozitivă, sentimentul cehovizării convingătoare a spectacolului. Se simte, în întreaga structură a montajului, un punct de vedere clar al regiei și o activizare inteligentă a grupului de actori, o angajare pasională a tuturor factorilor participanți. Scenografia lui Dimitrie Sbiera găsește rezolvări de o ingeniozitate calmă, lipsită de ostentație, unei viziuni regizorale în care *textul* ocupă locul principal și lucrul cu *actorii* devine decisiv. Actorii amintiți mai sus, cărora li se adaugă participarea discretă a lui Mircea Dumitru (mai ales în rolul suflerului din ultimul episod), comunică publicului, prin aparițiile lor într-o succesiune de roluri variate, impresia unei trupe de entuziaști, fermecați de fraza lui Cehov. Tineretea regizorului, dar — desigur — și perpetua prospețime a textelor cehoviene, acordă acestui spectacol o vie neliniște juvenilă.

V. Mîndra

TEATRUL „ION VASILESCU”

BUNICA SE MĂRITĂ

de V. Mhitarian

Data premierei : 27 noiembrie 1975.

Regia : HARRY NEGRIN. Scenografia : arh. TRAIAN NIȚESCU.

Distribuția : VICTORIA MIERLESCU (Elisaveta Vasiliievna) ; DOINA TAMAS (Nina Sergheevna) ; BORIS OLINCESCU (Andrei Stepanovici) ; DANIEL TOMESCU (Valeri) ; SORIN POSTELNICU (Boris) ; MARIUS MARI NESCU (Serghei Platonovici) ; ADINA POPESCU (Natașa).

Iată o premieră bucareșteană absolută care a trecut aproape neobservată de critici. Hazlia lucrare a lui V. Mhitarian se adresează unei anumite categorii de public, care se lasă atras la teatru, pe calea spectacolului ușor, de divertisment, care recurge la mijloace artistice cît mai simple și cît mai accesibile.

Neîndoios, această categorie de spectatori, vizată de Teatrul „Ion Vasilescu”, se va lăsa profund înduioșată de soarta blîndeii și romanticei bunicuțe Elisaveta Vasiliievna