

Trei surori, în regia lui Lucian Giurchescu și scenografia lui Ion Popescu-Udriște, se înscrie în rindul reprezentațiilor marcante din prima parte a acestei stagiuni și, în consecință, adăstăm asupra ei cu un „caiet de spectacol“ (al patrulea, primul din acest an). În sumarul lui publicăm gânduri din etapele de lucru, măturii ale unor interpreți, instantanee din perioada repetițiilor.

„Trei surori“

la Teatrul de Comedie

- **Concepția spectacolului**
- **Interpreți despre personaje**

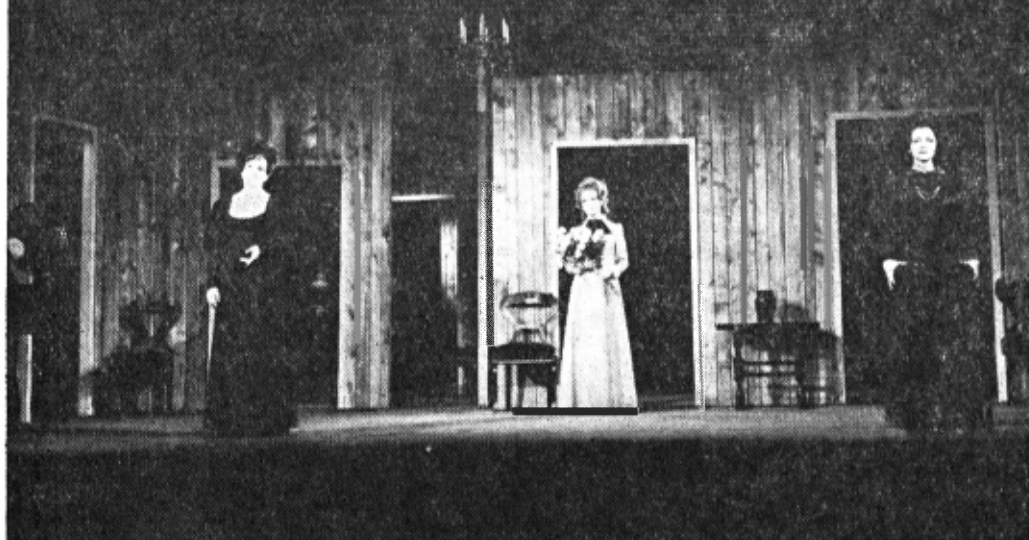
De la tradiționala „atmosferă“ cehoviană la un spectacol de acțiune

■ **ANDREI BĂLEANU**

Trei surori este o piesă „absurdă“. Nu numai în scena unde Cebutâkin afirmă că cehartma e carne iar Solionii îl contrazice, susținând că ceremșa e ceapă. Nu numai în faimoasa alocuțiune prin care Kulîghin își sfătuieste rudele și concetățenii să pună covoarele la naftalină. Nu numai când Andrei vorbește de năruirea visului său de a ajunge profesor universitar la Moscova, iar Ferapont îi răspunde că la Moscova niște negustori au mâncat clătite și au murit. De fapt, întreaga piesă constituie un dialog între surzi. Citind-o atent, îți dai seama că Ionescu, Beckett, Pinter n-au inventat nimic. Dimpotrivă, prin imitare, repetare, teoretizare inadecvată, unii reprezentanți ai curentului „absurd“ au transformat adesea în manieră ceea ce la Cehov era o realitate existențială. Autorul celor *Trei surori* descrie o existență absurdă, o lume care și-a pierdut rațiunea de a fi.

Stanislavski a creat, pentru *Trei surori*, un „model“ (ca să folosesc termenul brechti-

an), un model care — atât cât ne putem da seama azi — corespundea perfect epocii respective și stilului ei de teatru. În spectacolele compuse pe baza acestui „model“, scriitura absurdă era transpusă scenic printr-o anume „dezlinare“, prin lincezeala acestor oameni care beau (obligatoriu!) ceai și monologau sau dialogau, nu atât pentru a spune ceva celorlalți, cât pentru a-și exprima propriile stări interioare. Se realiza astfel o atmosferă de plictiseală, de exasperantă inutilitate. Personajele inspirau, în primul rînd, tristețe, regret pentru viețile și energiile consumate în zadar. Accentul cădea, bineînțeles, pe dramă, elementele de comedie fiind împinse pe un plan cu totul secundar, sau chiar ignorate. Dar ceea ce venea, inițial, în întâmpinarea mentalității și sensibilității unei epoci, cu timpul a devenit mimare, copie fără viață, rutină resimțită de public printr-o senzație de lungime și plictiseală (în sală, nu în lumea piesei). S-a răspîndit prejudecata că în piesele lui Cehov se vor-



O distanțare pe plan afectiv față de lumea celor trei surori

bește mult și nu se întâmplă nimic. Idee absolut falsă, dar care dovedește că spectatori de azi nu mai suportă vechiul stil, precum și că vechiul stil nu mai este adecvat publicului de azi.

Lucian Giurchescu și-a propus să facă un spectacol de acțiune. La Teatrul de Comedie, *Trei surori* durează numai trei ore, ceea ce reprezintă un record pentru o piesă care depășește de obicei patru ore. Unele scene au fost inversate, interferate sau jucate în paralel, pentru ca succesiunea lor să poată căpăta un tempo cât mai rapid. Dar nu este vorba numai de durată, ci, mai ales, de ritmul și tensiunea care umplu această durată. Prima mare descoperire, încă din faza când se lucra la versiunea scenică a textului, a fost aceea că în *Trei surori* se petrec neînchipuit de multe lucruri, și încă din cele mai dramatice: amoruri, adultere, căsătorii, despărțiri, un incendiu, un duel cu sfârșitul fatal ș.a.m.d. Toate personajele participă sau sînt influențate, într-un fel sau altul, de aceste evenimente. De aceea, în spectacolul lui Giurchescu, fiecare personaj, în fiecare moment, urmărește ceva sau reacționează la ceva. Aci s-a manifestat în chip exemplar una din trăsăturile definitorii ale personalității regizorale a lui Lucian Giurchescu: logica scenică riguroasă, impecabilă. Nu numai fiecare replică, dar absolut fiecare exclamație, absolut fiecare gest, fiecare privire are la el o strictă justificare dramatică.

Dacă alte spectacole cehoviene abundau în meditații abstracte, generale, în montarea lui Giurchescu s-ar putea spune că nu există vorbă, că nu există silabă căreia să nu i se fi dat o semnificație direct legată de situația teatrală, de relația imediată dintre personaje. Dialogul devine astfel el însuși acțiune, în

permanență el dezvăluie sau ascunde pasiuni, dragoste, ură, disperare, indiferență, creează noi situații sau raporturi scenice. Verșinin vorbește despre viitor, dar privirile sale o caută insistent pe Mașa. Kulighin formulează maxime antice, dar simțurile sale sînt în alertă, urmărind relația soției sale cu colonelul. Solionii pare distant și nepăsător, dar simțim neîncetat cum crește gelozia sa împotriva lui Tuzenbab. Etc., etc. Nimeni nu vorbește „în general” — și chiar cînd cineva dă impresia că ar face-o, comportamentul său îl contrazice. Conversația, oricît ar părea de abstractă, e presărată cu aluzii, cu ironii, cu intenții indirect exprimate. O scenă aparent inofensivă, de exemplu, cum e aceea în care Cebutikin dăruiește Irinei un samovar, prilejuiește dezlănțuirea sarcasmului colectiv la adresa doctorului, continuînd și dezvoltînd, de fapt, violenta remarcă anterioară a lui Solionii: „Dumneata nu conțezi. Peste douăzeci și cinci de ani, nici n-ai să mai fii pe lume”.

S-a observat că spectacolul lui Giurchescu are un caracter „panoramic” și „polifonic”, replicile personajelor interferîndu-se și răspunzîndu-și adesea într-un mod neașteptat, de la un capăt la celălalt al spațiului scenic. Perorația lui Verșinin privind progresul civilizației pe cale evolutivă se interferează cu rețeta lui Cebutikin împotriva căderii părului; începutul idilei Mașa-Verșinin, cu primele disensiuni, încă mascate, în menajul Natașa-Andrei; discuția despre sensul sau lipsa de sens a vieții, din actul II, cu polemica absurdă ceremșa — cehartma. Substratul acestor interferări este elocvent. Giurchescu respinge retorica: în repetiții, el urmărea în permanență ca accentul să nu cadă pe cuvinte, pe fraze (cărora, dealtfel, de

cele mai multe ori, nici nu li se acordă credit), ci pe intențiile reale, pe fapte, pe acțiunile personajelor cehoviene. Revelația profundă este că toate aceste numeroase acțiuni nu duc nicăieri, nu rezolvă niciodată nimic.



Trei surori este, după cum se știe, o piesă despre înstrăinare și încomunicare. Rar am văzut un decor care să sugereze cu ațita coșeșitoare pregnantă ideea spectacolului: acel spațiu vast și deșert, pe care prezența oamenilor nu reușește să-l încălzească, acel interior, conceput de Ion Popescu-Udriște, cu nenumărate uși, prin care se circula necontenit, și unde, totuși, cum spune Andrei, deși îi știi pe toți, te simți „străin și singur”. Dar eroii cehovieni se tem de singurătate, fug de ea. Până și scepticul Cebutikîn spune: „Singurătatea e groaznică, ce să mai vorbim...” De aceea, fiecare personaj, în loc să se retragă în cite un colț și să monologheze, a fost călăuzit cu obstinție să ia parte la existența comună, care e de fapt o sumă de singurătăți. De aci, voioșia de suprafață și disperarea din adinc. De la petrecerea aniversară din primul act, continuând cu petrecerea carnavalescă din actul II, până la despărțirea de militari, presărată cu glume căznite, mimate, și până la muzica obsesiv-veselă din final, comedia îmbracă drama ca un lîntoliu cu paiete aurii. Mai tîrziu, asistînd la reprezentații, am constatat că publicul rîde mult la acest spectacol și, din cînd în cînd, se înfioară...

Trbuie să împărtășesc aci o stare de spirit a tuturor celor care ne-am ocupat, sub o formă sau alta, de pregătirea și realizarea acestui spectacol. Un sentiment oarecum spontan, dar de care Giurghescu ne-a făcut conștienți (încă din faza în care lucram la noua versiune românească a textului) și pe care el a știut să-l transforme în adevăr scenic. Cu cît ne apropiam artisticeste de personaje, ne distanțam tot mai mult de ele pe plan afectiv. Creștea în noi dezaprobarea, sarcasmul, atitudinea amar-satirică. În acord cu această viziune, a fost necesară de la bun început o de-sentimentalizare a traducerii, trecerea la un stil mai abrupt, cu fraze mai scurte, mai tăioase, cu accente mai dure. Rostite de interpreții noștri, aceste replici și-au pierdut cu desăvîrșire tonalitatea idilică a vechii traducerii. Cu cît îi cunoșteam mai bine, eroii piesei ne apăreau goi, ridicoli, găunoși, răi, înveninați, ca și lumea în care trăiau. Simțeam că mai ales astăzi, după 70 de ani, nu mai putem avea pentru ei nici un fel de simpatie, respect sau compătimire — și spectacolul devenea din ce în ce mai mult, pentru noi, o tragică și crudă comedie. Incepam să înțelegem de ce afirma Cehov că a scris un... vodevil. Sfîșietoarea deznădejde, distilată în



...Eroii cehovieni se tem de singurătate...

tr-o comică inconștiență, a luat forma scenică a unui autentic vodevil al ireponsabilității, punctat de Cebutikîn, nu întîmplător, prin acea arie vodevilească a vremii: „Tarara-bumbia, ce bine e pe canapea”, pe care noi am tradus-o pentru prima oară integral și care a căpătat în spectacol multiple și subtile nuanțe.

Modul de existență comun personajelor e alcătuit din nepăsare și răutate reciprocă. Se adună laolaltă pentru a-și dezvălui unul altuia ratarea și nimicniția. Nu se iartă și nu se menajază. Nu pierd nici o ocazie să-și adreseze lovituri „sub centură”. Subalternii îl ironizează permanent pe colonel. Andrei și Kulighin sînt ținta batjocurii generale, dar nu ezită să-și arunce și între ei înțepături pline de fier. Ofițerii beau și mîncă în casa Prozorovilor, comentînd, în același timp, cu acidă ingrățitudine, toate slăbiciunile gazdelor. Vechiul prieten al familiei, Cebutikîn, azvîrle Mașei aluzii rău-tăcioase în clipa ei de supremă suferință, și i se răspunde cu aceeași monedă. Și așa mai departe, și așa mai departe. Pînă și surorile, între ele, se mușcă, se torturează, se persiflează. În puternica și cruciala lor scenă din actul III, sfîșierea reciprocă umbrește afecțiunea. Mașa aruncă sfidător în obrazul surorilor ei o dragoste pe care ele n-o pot înțelege; Olga o admonestează cu asprime, iar sfatul pe care i-l dă Irinei este inspirat de o areală personală, care stîrnește rîsul Mașei și consternarea mezinii.

Deși alcătuieste, mai toți, un fel de mare familie, puțin le pasă unora de ceilalți. Locul fiecăruia în acest „vodevil al irresponsabilității“ a determinat, firește, și alegerea distribuției. Kulighin, de pildă, nu este aici pur și simplu un prost și un încornorat ridicol. El are o filozofie a lui, un „modus vivendi“ exprimat prin maxima — „subliniată în spectacol — „Esențialul în viață e forma“. Kulighin își găsește o victorie sui-generis în acceptarea înfringerii. Era necesar, așadar, un actor de pondere, de echilibru. Cebutikin se află la antipod: nimic nu contează, nimic nu are importanță. Frecvenței imagini a bătrînului bonom, pitoresc, puțin ramolit, i-a luat locul o vivacitate răutăcioasă, agresivă, un spirit distructiv. Andrei nu are nici un fel de filozofie. E cel mai șters, cel mai cenușiu, cel mai neînsemnat, cel mai neputincios dintre toți. Tocmai de aceea a fost ales un interpret masiv și dinamic și i s-a acordat o prezență mult mai activă decît în alte spectacole cu *Trei surori* pe care le cunoaștem. Mereu intră și iese din scenă, are cele mai numeroase și mai zgomotoase izbucniri de mînie. Agitația lui, pe cît de izbitoră pe atît de inutilă, culminează cu acel du-te-vino, cu căruciorul, din actul IV, ilustrînd una din metaforele paradoxale ale spectacolului: maximum de dinamism scenic echivalează cu maximum de pasivitate spirituală și socială.

Nimeni nu este în stare să facă ceva pentru ceilalți. Se ceartă pentru fleacuri, dar nu intervin niciodată în lucruri serioase și grave. Singurele personaje care se dovedesc capabile să treacă la fapte, determinînd schimbări efective — dar în rău! — sînt Natașa și Solionii. Toți ceilalți se limitează la declarații, deseori mărinimoase, însă fără acoperire.

Ba nu! Mai există și Tuzenbah. Generosul Tuzenbah, care se încumetă să părăsească armata, să se aventureze în cumpărarea unei fabrici de cărămizi și s-o cheme și pe Irina spre această aventură. Tuzenbah, care încearcă mereu să se apropie de Solionii, de Irina — și e mereu respins. E unicul personaj care încearcă cu adevărat să se ridice deasupra acestei lumi — și poate de aceea a trebuit să moară în final. Dar înainte de a merge la o moarte sigură, de care erau avertizați toți cei din jurul său, Tuzenbah vine în fața femeii care a acceptat să devină soția lui și o imploră: „Spune-mi ceva!“ Iar Irina, „pura“ și „luminoasă“ Irina, nu-i poate spune nimic. Felul cum este jucată această scenă, de o cruzime fără apel, dă, cred, o cheie a întregului spectacol.

★

E una din interpretările posibile ale capodoperei lui Cehov. Ea există, în întregime, în *Trei surori*, alături de altele, trecute, prezente și viitoare. Noi n-am făcut decît să citim atent piesa. Cu ochii timpului nostru.



Voioșia e de suprafată, disperarea din adînc...

■ SANDA
TOMA

„Cenușul cotidian
alungă vise,
speranțe, nădejdi“

Cîndva, întrebînd „cum și-a creat rolul“, un mare actor român a răspuns: „Așa mi-a venit“. Mi se pare cel mai concis și, totodată, cel mai amplu interviu care s-a dat, sau luat, vreodată. Logic, explicația este consecința firească a neputinței de a te face înțeles. Deci, explic numai atunci cînd eu, actor, nu m-am făcut înțeles, adică atunci cînd nu mi-a „ieșit“ rolul.

Așadar, n-am să explic nimic, ci doar voi înșira cîteva din nenumăratele gînduri care mă frămîntă și cîte ceva din sentimentele care mă încearcă, ori de cîte ori lucrez la un rol.

Le voi înșira ...așa „cum o să-mi vină“...

★

Spre rușinea mea, din vechiul spectacol *Trei surori* de la Național, nu-mi mai aduc aminte mare lucru; finalul Olgăi (Aura