

Teatrul de Nord din Satu Mare —secția română—

TREI SURORI

de A. P. Cehov

Data premierei : 31 mai 1975.

Regia : MIRCEA MARIN. Scenografia : TEODOR CONSTANTINESCU. Muzica : ALEXANDRU BALAN.

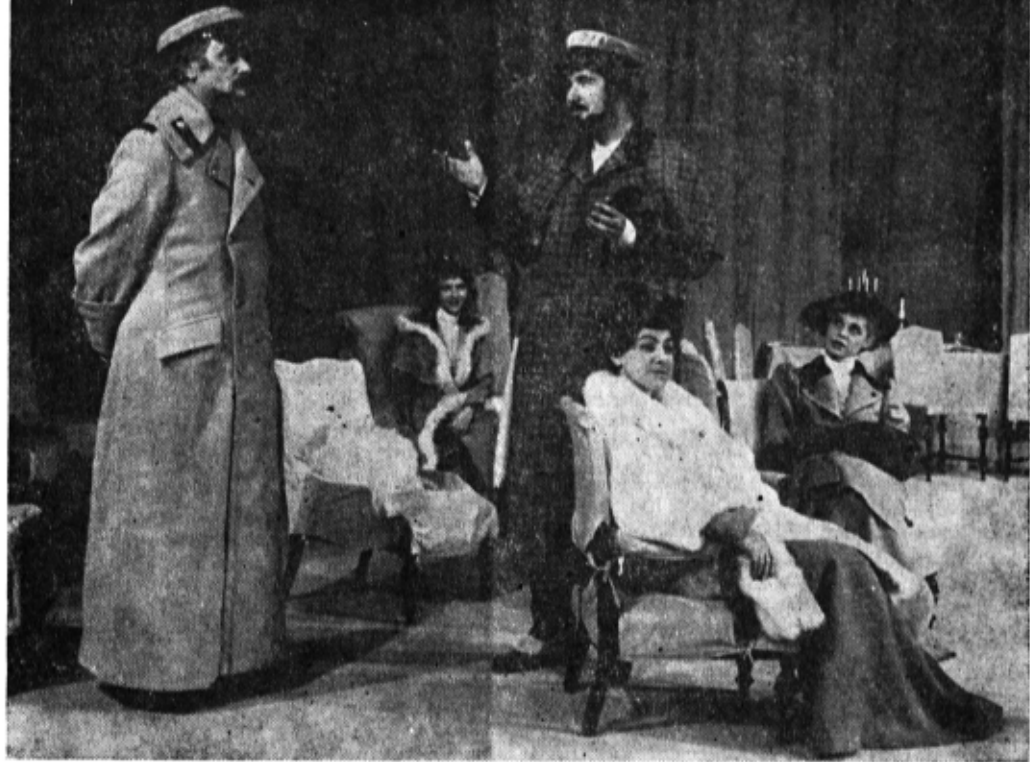
Distribuția : PETRE BĂCIOIU (Prozorov) ; VIOLETA BERBIUC (Natalia) ; COCA BLOOS (Olga) ; CARMEN PETRESCU (Mașa) ; MARIANA MÜLLER (Irina) ; VIRGIL MÜLLER (Kulighin) ; ION TIFOR (Verșinin) ; ALEXANDRU BALAN (Tuzenbach) ; MARCEL MIREA (Solionii) ; NAE NICOLAE (Cebutikin) ; CONSTANTIN DELICA (Fedotik) ; CORNEL FRIMU (Rode) ; SERGIU IVA (Ferapont) ; DEDA GRAUR (Anfisa) ; BADIU TOEA (Un soldat) ; PETRE PANAIT (Un cerșetor) ; DOINA PREDA (O cerșetoare).

Programul spectacolului este exprimat astfel (cităm dintr-un text ceva mai lung, și uneori confuz) de către tinărul său regizor : „Frapant în lumea piesei lui Cehov este refuzul categoric al celui de al doilea termen al triadei temporale trecut-prezent-viitor. Acest fapt se relevă ca o consecință a calității unei anumite spiritualități, incapabilă de a-și materializa idealurile. Bîntuită de un egoism care-i va fi fatal, ea se populează cu personajul care așteaptă totul de la viață, fără să dea nimic în schimb. Pendulînd în permanență între trecut și viitor, această lume își pierde dreptul de a avea o istorie, sau, cum am spune în termenii esteticii teatrale, se autoexilează în comedie”. Așadar Mircea Marin se înserie, ca intenție, între numeroșii comentatori recenți ai lui Cehov, seduși de mecanismul comic pe care piesele acestuia le demonstrează, echilibrîndu-se cumva din interior, ca efect al unei lucide și perfect controlate acțiuni de neutralizare a aparentei sentimental-dramatice. S-au scris câteva bune cărți pe tema aceasta — și erodem că lucrarea de doctorat a lui Leonida Teodorescu face parte din rîndul lor, vă-

dîndu-și actualitatea chiar și în spectacolul la care ne referim —, dar mai important este faptul că s-au realizat cîteva spectacole deosebite, care confirmă ipotezele estetice avansate.

Mircea Marin a avut maturitatea necesară descoperirii „mecanismului autoexilării personajelor în comedie”, dar și pe aceea de a nu dizolva în glumă sau șarjă de estradă această capodoperă dramatică. Elogiem aici deci nu numai unghiul îndrăzneț sub care s-a făcut interpretarea, ci și măsura care a guvernato-o. Fiește, pentru a putea judeca spectacolul în realitatea sa, nu este suficient să aderăm la programul regizoral — oricît de îndrăzneț ar fi acesta —, ci trebuie să vedem cîm anume a fost el transpus în spațiul scenic, unde încetează forța lui creatoare și unde (pentru că acesta este de fapt cazul), intervine cea a colectivului de interpreți, a celorlalți factori ai sintezei teatrale. O primă observație : alături de Mircea Marin s-a aflat acel scenograf de care ne este uneori dor, anume Teodor Constantinescu, inspirat artist al spațiului de joc, pe care-l structurează cu rafinament și cu o impresionantă discreție. În fine, după mult timp, vedem o scenă pe care se poate respira, ne aflăm într-o ambianță generos dedicată actorilor, spațiul scenic populat cu fotolii, scaune, un balansoar — toate îmbrăcate în huse alb-gălbui — întinzîndu-se pînă la fundalul de culoarea huselor. Iată deci o altă posibilă concretizare a celebrei atmosfere cehoviene, prea des înțeleasă doar ca o formulă (sau ca o imagine poetică în comentariul critic) sau, tot prea des, ca o invitație la o recuzită pe cît de încăleată (și căutat rusească) pe cît de inutilă. Spațiul acesta de alb-crème apasă : uniforme ofîțerești, cu mantale lungi în culoare stînsă, întrî în mișcarea de avantai pe care mizanscena o are. Treptat, scena se mai golește și poate că Teodor Constantinescu o vedea, în finalul ei, complet eliberată, așa cum se prezintă ea după ridicarea de cortină ce marcase finalul. Frumos final, de replici ce se întrețes, ce se repetă, ce se mișcă de la un personaj la altul... Cuvintele se eliberează treptat de cei care le-au rostit și încep parca o viață autonomă, în spațiul perfect echilibrat al semnificației pe care această scenă, jucată frontal, o are.

Un coleg cronicar făcea observația că „este riscantă încercarea de a monta un Cehov cu 17 interpreți dintre care doar 3 au peste 10 ani de teatru, 5 găsindu-se doar la trei ani de la absolvirea institutului, iar 8 fiind fără studii de specialitate” (Stelian Vasilescu, Familia, nr. 5/1975). Ea este întemeiată. Dar privește teatrul în ansamblul său, cum și capacitatea de a îmbina cerințele de principiu ale repertoriului, cu posibilitățile de fapt ale trupeii. Dacă Mircea Marin a găsit că-și poate permite o asemenea tentativă, bazat desigur pe cunoașterea echipei, înseamnă că a știut, cel puțin, că întrunește adoeziunea distribuției la ideea pe care o propune. Fapt evident pînă și în ce-i privește



O altă posibilă concretizare a celebrei atmosfere cehoviene

pe titularii unor roluri ce nu împlinesc, parțial sau total, cerințele sale. Nu poate face, de pildă, compoziția cerută un Sergiu Iva (Ferapont), nu pot prea multe nici Deda Graur, Petre Panait, Constantin Delica, dar faptul influențează prea puțin linia spectacolului. Surorile au înțeles ce anume le unește și ce anume le desparte; dintre ele, Mașa — interpretată de Carmen Petrescu — este poate cea mai tradițional reprezentată, dar, evident, și cel mai bine. Actrița investește, în definirea acestei surori ce-și trăiește criza, mijloace ce țin de repertoriul teatrului psihologic bun, găsind și modalitățile de a se detașa, de a intra în poza convențională (momentul despărțirii de Verșinin). Mariana Müller (Irina) are, cu excepția neinspiratei (și inutilei scene de vis) un firesc ce ajută la instalarea în registru comic, chiar când rostește acele replici pe care exegeza le-a definit ca reprezentând aspirația spre puritate și noblețe a spiritului. Ne-a plăcut și Alexandru Bălan, interpretul lui Tuzenbach — zgotos pe cât cere ridicolul necesar al rolului, capabil să realizeze efectul de neacoperire al replicilor, adică demagogia lor inerentă. Am adăuga aprecieri privind o anume delicatețe a jocului, care-l

ajută să evite accentele exagerate. Rolul său e construit pe momente, cu rupturi căutate, ce se potrivesc tipului reprezentat. Păcat că ceilalți militari nu constituie, în spectacol, acel element necesar de echilibru din care să fi reieșit caracterul de evadare pe care-l ia decizia Baronului. Coca Bloos (Olga), relativ împovărată de rol, îl stăpânește în planul desfășurării ideii, dar se oprește la limita ce desparte judecata de intuiție. În plan sensibil se simte uneori poza; în orice caz în final, acolo unde regizorul a conceput întregul riguros orchestrat, ea dă tonul și ea ține măsura în contrapunctul de care vorbeam. Tot într-un joc de contrapunct, cu accentuate izbutite, se remarcă Marcel Mircea (Solionii). Ion Tîfor (Verșinin) nu ni s-a părut exact încadrat în versiunea interpretativă. Jocul lui nu are asperități, e profesional, destul de exact dar parcă era nevoie de altceva. Petre Băcioiu (Prozorov) și Violeta Berbiuc (Natalia) izbutesc să întruchipeze drama grotescă a unui cuplu întemeiat prin punerea în conjuncție a sentimentului (dus pînă la orbire) și a interesului (exaltat romantic). Poate că Natalia se lasă prea ușor „ghicită” — dar aici, desigur, e vorba de nuanțe, capitol la care spectacolul, în între-

gul său, mai lasă de dorit. Partea a II-a debutează destul de plat, evenimentul incendiului e resimțit paralel cu drama, și nu ca parte a ei, duelul însuși parecă la fel, deși moartea lui Tuzenbach aparține de seria crimelor blinde pe care Cehov le-a conceput și le-a regizat, ca dramaturg, cu atîta precizie. Toți participă, în fapt, la crimă — subiect asupra căruia nu e însă cazul și locul să ne oprim. Versiunea regizorală nu respinge această evidență a textului, dar nici nu socotește că trebuie să-i dea vreo semnificație deosebită. „Egoismul fatal”, de care vorbește Mircea Marin în programul său regizoral, rămîne unul la nivel de personaje, dar nu crește pînă la egoismul ce decurge din condiția grupului surprins, visînd plecarea spre o Moscova de mult ieșită din timpul și spațiul ei real de existență. Exilarea în comedie nu anulează tragicul, ci îl amplifică.

Mihai Nadin

■ IDOLUL ȘI ION ANAPODA

de G. M. Zamfirescu

Premiera : 1 iunie 1975.
Regia : ION DELOREANU. Scenografia : DELIA IOANIU.

Distribuția : VIORICA SUCIU (Stăvâroaia) ; MARIANA MÜLLER și DOINA PREDA (Mioara) ; CARMEN PETRESCU (Frosa) ; PETRE BĂCIOIU (Ion) ; VIRGIL MÜLLER (Valter) ; NAE NICOLAE (Aristotel) ; CONSTANTIN DELICA (Icu Dănicel).

Da, orașul Satu-Mare și teatrul acestui oraș au, firește, o datorie, față de memoria lui G. M. Zamfirescu. Și fără a deveni sentimentali — termen pe care numele scriitorului îl atrage de la sine în sfera discuției critice — trebuie să recunoaștem că cei doi ani petrecuți de el ca redactor al ziarului local și, în timpul său liber, ca animator al vieții teatrale, se înscriu într-o tradiție ce a cunoscut nu numai momente festive și de euforie, ci și unele de tensiune.

Desigur, nu oricare dintre textele lui G. M. Zamfirescu justifică investiția artistică a interpretării sale astăzi ; ceea ce nu e

direct cazul cu *Idolul și Ion Anapoda*, comedia amară prezentată pe scena Naționalului bucureștean zece ani după revenirea autorului în Capitală. Mi-aș îngădui să continui aici discuția despre nevoia de melodramă — alta, și altfel determinată, la data și în împrejurările premierei decît astăzi, dar răspunzînd nevoii, perfect omeneste, de solidaritate cu acești candidi Ion Anapoda, de ieri, de azi, de mâine. În termeni de estetică teatrală, piesa poate fi numită pur și simplu comedie de situații, și asociată unor texte ce au făcut carieră în teatrul românesc (mă refer la piese de Tudor Mușatescu, Mircea Ștefănescu, G. Ciprian).

Cum se poate juca un asemenea text astăzi ? În foarte multe feluri. Ori necrutător ironie, ori cu detașare, ori ca parodie, ori pur și simplu cu onestitate, nu chiar ca în 1934, dar nici foarte departe de stilul pe care-l aveau reprezentațiile companiilor epocii, mai toate beneficiind de cîte o vedetă pentru care (și sub acoperirea căreia) piesa se punea. Regizorul Ion Deloreanu n-a avut vedeta la dispoziție, n-a avut nici măcar o distribuție întreagă echilibrată (slab acoperit rolul Stăvâroaiei — rol cheie în această poveste), dar s-a bizuit pe vocația sa spre echilibru, și a propus o interpretare care, dacă se numește curată, înseamnă că reflectă găsirea tonului potrivit și menținerea lui, aproape fără scădere, de-a lungul întregii piese. Nu avem de evocat aproape nici un moment, pentru că întregul este echilibrat ; nu avem, de asemenea, de reproșat aproape nimic, pentru că lucrul a fost minunț, și în acord cu spiritul piesei. Că ea însăși ni se pare astăzi, dacă nu puerilă (deși acesta e termenul), cel puțin obosită, asta e altceva. Ecoul în actualitate (ca să nu mai vorbim de semnificații) nu poate fi decît pe măsura acestei condiții a piesei. Cu o singură replică de felul celei pe care, într-un moment de sinceră indignare, o rostește Ion (eu referire la cei ce nu știu face nici măcar socotelile bine), nu putem cere piesei să facă altceva decît ceea ce fac toate aceste piese din familia cărora *Idolul și Ion Anapoda* face parte. Chiar G. M. Zamfirescu, în perioada în care lucra ca director de teatru, găsea că este rostul teatrului să ofere un examen de conștiință — și atît cît este el prilejuit astăzi de textul său, îl justifică în repertoriu dincolo de rațiunile omagiale.

Ion a fost, în premiera de la Satu-Mare, Petre Băcioiu, un actor tînăr, cu o voce parecă spartă, cu o prezență potrivită pentru acest personaj. Ne place să observăm că interpretul nu mizează pe efectele sentimentale ieftine, și realizează candoarea tipului întruchipat cu o notabilă detașare și luciditate. Colegul său de scenă Virgil Müller — în rolul lui Valter — e mai teatral, expresia la care ajunge e evident căutată, accentele sînt puse mai puțin firesc, deși profesional, exact. Carmen Petrescu (Frosa), realizează saltul de la slujnica lipsită de simțul propriei valori la îndrăgostita înfrumusețată