



Livada cu vișini

Dacă există un dramaturg prin excelență netelegenic, refractar reducăției la două dimensiuni pe care o operează televiziunea, acesta e, în orice caz, Cehov. Spirit înclinat spre nuanță și semiton, constructor de atmosferă densă, de personaje complicate și de evoluții imprevizibile, Cehov e un creator de mișcare tridimensională, iar teatrul său ar trebui să fie jucat pe scene plasate în mijlocul spectatorilor. Firește, tradiția stanslavskiană a impus o lume cehoviană delimitată de cei trei pereți ai „cutiei” italiene, dar apăsarea sufocantă a personajelor lui Cehov nu este a pereților. E mai multă nevoie de respirație aici decât au personajele bovarice, oamenii nu luptă aici cu zidurile, ci cu timpul, iar spațiul cehovian are o accepție metaforică. Dincolo de discuția asupra scenei optime, care, oricum, nu face obiectul acestor rânduri, rămâne ideea tridimensionalității necesare a teatrului cehovian.

Dar iată că, parcă excitați de imposibil, oamenii și-l imaginează tot mai mult pe Cehov în două dimensiuni, la cinema sau la televiziune, ba chiar, trebuie să recunoaștem, înaltă mari spectacole cehoviene pe pînă, așa cum au fost filmele *Doamna cu cățelul* sau *Unchiul Vanea*. Iar televiziunea pare că n-a găsit un dramaturg mai apt să fie jucat pe o diagonală de 47 sau 57 de centimetri decât același Cehov. La ora actuală, teatrul de televiziune se poate lăuda cu un repertoriu cehovian aproape complet: *Trei surori*, *Pescărușul*, *Livada cu vișini*, plus piesele într-un act. Ciudată această nestăpînită ambiție de a-l converti pe Cehov la stilul televiziunii! Ciudată și îndrăzneță! În-

drăzneță și riscantă! Riscantă și nobilă! Dar televiziunea, ca și cinematograful, trebuie să demonstreze că nimic din ceea ce a creat arta nu-i este străin. Este o demonstrație grea, uneori ingrată, și nu o dată amenințată de eșec. Realitatea e că majoritatea tentativelor de a-l aduce pe Cehov la televiziune au fost ratate. Nici *Trei surori*, nici *Pescărușul*, nici unele piese într-un act n-au izbutit să fie echivalente de televiziune valabile pentru teatrul cehovian. Lipsa tocmai atmosferei specifice, aerul particular, melodia cehoviană.

Livada cu vișini, în montarea lui Cornel Todea, mi se pare cel mai aproape de Cehov dintre toate spectacolele pe care le-a încercat de-a lungul anilor televiziunea. Regizorul a intuit granița aceea mișcătoare dintre ironie și tristețe care străbate sinuos fiecare piesă a lui Cehov, a simțit (ca, în urmă cu ani, Lucian Piuliie în memorabilul spectacol de la Teatrul „Bulandra”) că în Cehov nu e numai patetism și plictiseală, ruină și ratare, dar și o imensă și nepotolită ironie, o ironie profundă, filosofică, sceptică, o ironie a istoriei, a lucidității, a conștiinței care nu se lasă mistificată de aparențe și sparge fără milă cojile, și despică fără rușine firele în patru, pînă la exhibarea simbului adevărat și amar, pînă la dezvelirea esenței poetice. *Livada cu vișini* este drama vechii aristocrații rusești, deposedată de drepturi, de moșii, de glorie, sub asaltul brutal al capitalismului, al Lopahinilor în plină potență economică, distrugerea Rusiei patriarhale sub cizmele noilor ci stăpîni. Acesta e sensul tranzației care are loc în piesă, al transferului de bunuri și de putere către mușicul îmbogățit, acesta e sensul simbolic al nimicirii livezii cu vișini. Dar piesa mai e și neputința comică a moșierimii de a-și stăpîni averea și existența, incapacitatea de decizie atît de proprie personajelor cehoviene, este destrămarea unei structuri sociale și a unei structuri psihologice, ambele ruinate de concesiile, de compromisuri, de epuizarea resurselor de supraviețuire. Și mai este, mai presus ori mai profund decît toate, neliniștea și grija sfîșietoare a dramaturgului față de viitorul Rusiei: este obsesia lui Cehov: ce se va întîmpla oare cu lumea peste o sută, peste o mie, peste două mii de ani? Ce vor fi oamenii atunci? Cum vor putea fi ei fericiți?

Pentru Cornel Todea, dubla față a comediei lui Cehov a constituit chiar ideea de temelie a spectacolului. Mai puțin ispitit de aparența nostalgică a piesei — deși, în artă, aparența are un rol al ei, un rol estetic, fără de care este imposibilă descoperirea esenței — regizorul a trecut ușor (prea ușor, prea grăbit să ajungă la adevărul ultim, la miez) peste crepusculul trist al Rusiei patriarhale. (Ce haz ar avea un măr gata cojit, căruia, înainte de a-l minca, nu-i poți contempla culoarea și luciul cojii?) Instrăinarea și distrugerea simbolică a livezii cu vișini îl lasă relativ rece pe regizor, ca și drama mo-

sieresei Ranevskaja. Îl fascinează, în schimb, ofensiva violentă a capitalismului, tenacitatea noii forțe economice, lăcomia și spiritul ei achizitiv, pofta de putere, lipsa de scrupule și de sentimente. E adevărat că și distribuția l-a condus pe regizor spre această optică dură asupra piesei. Prezența lui George Constantin în rolul lui Lopahin a fost, erod, decisivă. Acest actor de o forță scenică remarcabilă tinde să acapareze tot spațiul de joc, să-și elimine partenerii și să-și atribuie toate sensurile textului. Astfel că spectacolul pare să aibă în centrul său acțiunea lui Lopahin, tranzațiile lui Lopahin, planurile lui Lopahin, viitorul lui Lopahin. Mai puțin trecutul lui Lopahin; în zadar personajul evocă în câteva rinduri originea sa iobagă, căci jocul actorului este al unui magnat capitalist, familiarizat cu marile afaceri, cu marile lovituri. Așa ne apare George Constantin în rolul descendentului unor generații de iobagi. În același timp, o altă mare actriță, Gina Patrichi, în rolul moșieresei, atrage sensurile dramei către sine, într-un duel de forțe demn de acest cuplu. Gina Patrichi are multă detașare față de personaj, multă ironie, compensind lipsa de sentimente a lui Lopahin cu o intensă și năvalnică viață sentimentală, cu treceri bruște de la tristețe la veselie, de la teamă la autoritate, de la umilință la demnitate boierească. Momentul sosirii ei în casa natală, aceeași casă pe care, la sfârșit, o va pierde pentru totdeauna, este de neuitat: Ranevskaja sărută dulapul, masa, oamenii. Într-o ireprimabilă efuziune sentimentală. Până și vestea morții unor cunoscuți e topită în șuvoiul de fericire care pare a o cuprinde la întoarcerea acasă. Dar este o fericire adevărată? Oare atracția Parisului nu e mai puternică decît

mirosul pămîntului natal, care, acum, n-o mai îmbată?

Între acești doi poli se desfășoară așadar marea comedie tragică a transferului de putere, comedie tragică — subliniez — pe care Cornel Todea a descris-o cu poftă, cu culoare, cu înversunare și cu o ironie de bună valoare artistică. Între acești poli se mișcă, derutată, fără stăpîn, fără viitor, fără conștiință de sine, o lume admirabil descrisă de Cehov și (parțial) convingător de către regizor: instabilul și neputinciosul Gaev, fratele moșieresei, portretizat cu finețe de Forj Etterle, moșierul scăpătat și viclean Simeonov-Pišcik în interpretarea magistrală a lui Vasile Nițulescu, apoi contabilul Epihodov (Ștefan Radoff), tinărul lacheu franțuzit lașă (Dan Nuțu), aspra Varia (Tamara Crețulescu), narodnicul student Trofimov (Virgil Ogășanu), guvernanta Charlotta Ivanovna (Gilda Marinescu), bătrînul lacheu Firs (Luchian Botez) — toți actorii fiind stăpîni pe personaje, descinzind credibil din lumea proteică, instabilă a lui Cehov. Mai puțin convingătoare, prin lipsa de experiență, dar și prin nota superficială a jocului, mi s-a părut Cristina Nuțu în Ania. Decorul, întrucît de obiecte, obiecte care cîndva au însemnat ceva pentru lumea aceasta care piere și se autodistruge și care acum nu mai reprezintă nimic, este foarte bine adecvat ideii de sfîrșit de lume, de hotar de epoci. Autorii lui inspirați: Florin Gabrea și Virgil Luscov.

Un spectacol Cehov, care, cu toate inconsecvențele lui, rămîne, deocamdată, pentru ceea ce numim „Cehov la televiziune“, singurul *etalon*.

Dumitru Solomon

CARTEA DE TEATRU

T. T. BURADA:

Istoria teatrului în Moldova

Am meditat deseori asupra criteriului după care, în paradoxala istoriografie a teatrului românesc, se pot denumi operele fundamentale. De la *Lucrările Societății Filarmonice* (1835), scriere justificativă pentru efort, de

neprețuit azi în studiul zorilor teatrului muntean, și pînă la tratatul academic ajuns la al treilea tom, o bibliografie relativ întinsă încercuie momentele substanțiale ale mișcării noastre teatrale. Ideale fișe de arhivă tipărite cu pietate cronicărească așteaptă un Nicolae Iorga al sintezei ultime. Sintem totuși la un punct însemnat. Printr-o filieră de acerbi împătimați ai documentului, de la Ollănescu-Aseanio, T. T. Burada, Bogdan-Duică, Șt. Vellescu, Em. Manoliu și pînă la A. Buteanu, Șt. Mărcuș, I. Horia Rădulescu, Ioan Massoff istoria teatrului românesc are azi principalele premise documentare limpezite, pentru a-și ocupa locul în istoria culturii naționale, potrivit acțiunilor de spirit în slujba idealurilor românești. Acele opere care dau rațiune istoriografiei de teatru, intră în raza criteriului documentar și cu cît acribia amănuntului fixează mai bogat agitația nobilă a momentului, cu atît mai repede se consolidează pagini generoase în informații, pagini numite fundamentale pentru golul umplut la temelia edificiului.