



© Dan Aștilean și Emilia Popescu în *Trei surori* de Cehov la Teatrul „Bulandra“



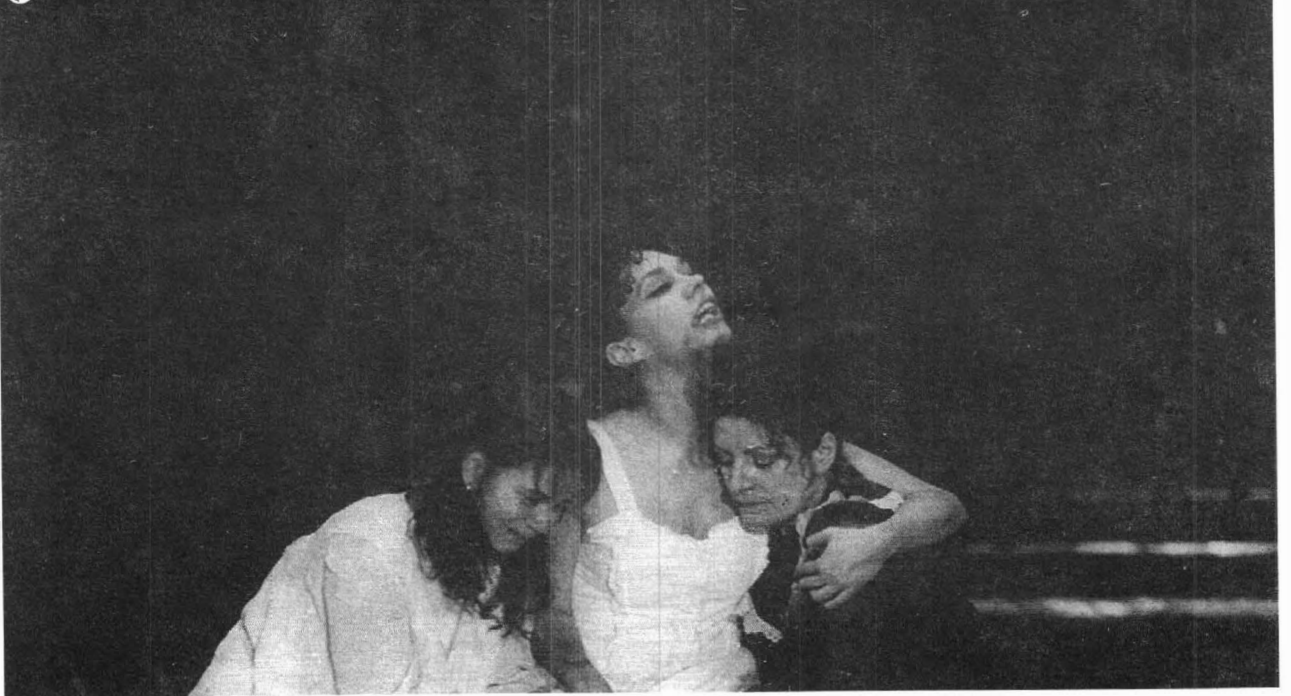
„dramă“ ar fi fost aplicată piesei exclusiv în derâdere. Pentru Cehov, ca și pentru toți marii scriitori ruși, maladia tipică a compatrioților – veșnica prefigurare a acțiunii, amânând și, până la urmă, înlocuind acțiunea ca atare, „oblomovismul“, cum a fost botezată, după eroul-prototip al lui Ivan Gonțarov – era un motiv de suferință adevărată. Iată de ce supoziția cea mai verosimilă îmi pare a fi aceea că autorul a privit „drama“ din **Trei surori** deopotrivă cu ironie și compasiune. Aceste două atitudini contrare – prezente, de altfel, și în celelalte piese – nu alternează, ci coexistă, aici, într-o simbioză cumva înspăimântătoare; înspăimântătoare pentru că apropie planul realității, unde ea apare firească, de planul ficțiunii, refractar

la asemenea hibridizări, până la a le face să se confunde. O confuzie pe cât de tulburătoare, pe atât de primejdioasă și de greu reconstruibilă pe scenă.

Cu o intuiție artistică rară – rară mai ales la generația de regizori (auto)educată în cultul atotputerniciei față de text –, Alexandru Darie a pornit la montarea piesei nu supunând-o unei scheme preelaborate, ci supunându-se, umil și respectuos, cuvântului cehovian. E o umilitate mândră, de altfel, care nu se sfiește să „restructureze“ pe alocuri replicile, și un respect critic, care nu ezită, de pildă, să elimine un personaj (Rode), resimțit ca excedentar în economia întregului. Dar aceste răzvrătiri față de litera autorului produc, înfăptuite cu bună-credință, efectul

unei superioare fidelități față de spiritul lui: în spectacolul lui Darie, **Trei surori** este o dramă incisiv comică și sensibil comprehensivă. Interiorul casei Prozorovilor, închipuit de Maria Miu din șipci de lemn crud, solide și totuși fragile, alcătuiește un spațiu imobil, mereu egal sieși, care-i ferește pe locatari de mediul „ignobil“ din jur, închizându-i totodată în prizonieratul lor voluntar; unica legătură cu exteriorul, fereastra din fundal, se deschide tot spre un perete de scânduri. Pe dușumeaua lipsită de covoare – este, doar, un aranjament provizoriu, până vom pleca la Moscova! – pașii răsună sec, nervos, frenetic, scandând, între bătăile pendulei, timpul. Obsedante și săcâitoare la început, aceste zgomote se vătuiesc treptat, devin neobservabile pe măsură ce timpul își pierde calitatea definitorie – aceea de a fi trecător. Între prima și ultima replică a piesei se scurg mai bine de patru ani, dar progresia aceasta e, pentru eroi, una pur exterioară, pe care viața lor intimă nu o înregistrează decât sub forma unor evenimente „civile“ – Olga ajunge directoare de liceu, Andrei se căsătorește și capătă un copil, apoi încă unul... În rest, trecerea timpului nu-i atinge, până și vestimentația lor rămâne aproape neschimbată, iar ceasul spart de Cebutișin

© Anca Sigartău, Oana Pellea și Luminița Gheorghiu, cele trei surori cehoviene din spectacolul lui Alexandru Darie





© Marcel Iureș (Verșinin) și Oana Pellea (Mașa) în *Trei surori*

e doar indiciul palpabil al dramei ce se petrece în casa Prozorov, unde oamenii și timpul seucid reciproc, pe tăcute, în fiecare zi câte puțin. Studiul minuțios – efectuat însă cu o exemplară discreție a mijloacelor, care nu impune nici un „semn” regizoral ostentativ – al acestei dimensiuni majore a textului cehovian constituie axul ideatic, „rațional” al montării lui Alexandru Darie. În concretizarea lui, directorul de scenă a recurs, la rândul său, la o anumită „manipulare” a timpului teatral, pe care l-a dilatat, suprapunându-l timpului real. Procedul – foarte inspirat ca premisă teoretică – se dovedește fertil în ceea ce privește descifrarea psihologiei personajelor, respectiv „citirea” lor lesnicioasă de către spectator; el implică însă un risc pe care spectacolul nu-l poate, la un moment dat, evita: scăderea sub normal a tensiunii dramatice. Asta se întâmplă în partea de mijloc a reprezentației, când, precum un actor recalitrant scăpat de sub supravegherea regizorului, Timpul acaparează scena, împingându-i pe „cei alți” în planul doi și dezorientându-i. Nu știu dacă a fost un efect scontat. Nu cred; oricum, rezultatul nu se arată fericit, el putând fi însă înlăturat cu ușurință în reprezentațiile viitoare.

Axul sensibil, „sentimental” al spectacolului îl reprezintă povestea de dragoste dintre Mașa, sora mijlocie, și Verșinin. Noul comandant al bateriei asupra căreia se concentrează întreaga viață socială și afectivă a surorilor – în amintirea

îndepărtatului paradis moscovit, când însuși tatăl, mort acum, fusese șef militar – capătă, în viziunea lui Darie, o înfățișare complet diferită de aceea impusă prin tradiție. Verșinin a fost îndeobște privit ca un erou romantic, iar interminabilele lui discursuri despre viața ce va să vină, ca proiecție vizionară a unui spirit superior. Lectura atentă a replicilor sale revelează însă o teribilă găunoșenie, mascată de poza, aparent demnă de compătimire, a soțului nefericit. De fapt, pentru Verșinin, mizeriile conviețuirii cu o soție care „din când în când, încearcă să se sinucidă” înseamnă, precum Moscova pentru surori, hrana sufletească a unei existențe vide. Trăind, asemenea tuturor personajelor cehoviene, aproape numai **prin vorbe**, Verșinin are organic nevoie de martirajul conjugal spre a-și umple viața; conversația, adică. În ce privește profețiile lui nebuloase despre viitor, ele ilustrează delirul filosofard compensatoriu al unui ins relativ cultivat, constrâns să-și ducă zilele făcând instrucție cu răcanii. E o făptură ridicolă și patetică, în care numai Mașa, zidită în căsnicia absurdă cu înnebunitorul Kulighin, poate vedea speranța unei eliberări. Este, de altfel, o speranță întemeiată mai mult pe iubirea adolescentină nutrită, cândva – tot în vremile de aur de la Moscova! –, de Mașa pentru „maiorul îndrăgostit”. Sugerată cu extremă delicatețe în spectacol, această uitată (și foarte plauzibilă, în ordine dramaturgică) afecțiune alimentează idila reînnoită, ce își atinge clipa sublimă în

duetul Mașa-Verșinin de la începutul actului II. Jucată aproape în șoaptă, la lumina tainică a unei lumânări, această scenă este, fără îndoială, cea mai frumoasă din spectacol. Oana Pellea (o Mașa fremătătoare, cu exaltările naive ale unei fete și cu pornirile bruște, aspre ale unei femei pătimașe) și Marcel Iureș (un Verșinin palavragiu, mereu zâmbitor, a cărui abulie dezarma(n)tă funcționează, straniu, ca un afrodisiac infailibil) au acum în glasurile înăbușite și în puținele gesturi o intensitate emoțională ce pare că solidifică aerul din jurul lor, încremenind fluxul timpului. Acestui moment nepământesc îi face ecou, în ton ironic „realist”, schimbul nu atât de replici cât de priviri dinspre final, când Mașa, pregătită să „fugă” cu Verșinin, împietrește parcă, ținută locului de cuvintele lui de rămas-bun. Insolită, această soluție regizorală împlinește firesc desenul scenic al celor două caractere, cel mai puternic și mai nuanțat modelate.

Fără a avea parte de un tratament care să le reconsidere atât de radical statutul „clasicizat”, celelalte personaje capătă și ele, fiecare, accente proaspete, evidențiate de jocul impecabil condus și armonizat al interpreților. (Comentez aici evoluția distribuției de la premieră, urmând să revin, după ce voi vedea și cealaltă variantă, cu mențiunile necesare.) Olga este Luminița Gheorghiu; matură, muncită, cu o urmă de neliniște isterică în gesturi și intonații („aș primi orice cerere în căsătorie”), sora cea mare, singura pentru care mirajul Moscovei





are conturul concret al amintirii, e de fapt cea mai fragilă dintre toate – senzație transmisă vibrant de jocul actriței. Irina Ancăi Sigartău e înflăcărată, dulce, puțin prostuță; unicul personaj care se modifică în cursul piesei, trecând de la devoțiunea totală față de lozinca „Moscova” (pentru ea, desigur, o obsesie indusă) la conștientizarea himerei („N-o să mai plecăm niciodată la Moscova!”), ar fi meritat, poate, o atenție sporită din punct de vedere regizoral și, implicit, actoricesc; oricum, în ea se anunță, dezolant, o viitoare Olgă. Fratele celor trei surori, Andrei Prozorov, este, sub chipul lui Dan Aștilean, o prezență masivă, blazată, pretimpuriu obosită de viață; „savantul familiei” știe parcă, înainte s-o fi aflat, că viitorul nu-i va oferi niciodată mai mult decât un loc de consilier la zemstvă și o progenitură de la an la an mai numeroasă, cu ori fără contribuția lui – un destin chircit, pe care actorul îl rezumă cu sobrietate și concentrare. Soția lui, Natașa, încarnare odioasă a vulgarității ipohondre, a

provincialismului sufletesc agresiv, dobândește, în interpretarea Emiliei Popescu, un contur marcat, marcat uneori prea insistent. O anume întărire a liniilor se face simțită și în jocul lui Cornel Scripcaru – Kulighin, soțul Mașei, tip de profesor mărginit, cu umor bolovănos și ticuri de față bătrână. Acestor doi actori le-a revenit însă misiunea deloc ușoară de a susține, în acest concert al nuanțelor, partituri colorate frapant chiar de autor. Soldășimea ce frecventează casa Prozorov e ipostaziată în patru apariții net individualizate. Cea mai pregnantă, Tuzenbah, i se datorează lui Marian Rălea; el îl animă pe blând-visătorul baron printr-un joc simplu, cald și firesc, la care nu-l mai credeam capabil să se întoarcă după o lungă serie de roluri manierizate – performanța sa e cu adevărat remarcabilă. Medicul militar Cebutiikin, varianta cea mai decăzută a personajului fix care e, în dramaturgia lui Cehov, doctorul ratat, își găsește în Șerban Cellea un interpret înțelegător și grijuliu, puțin prea

tânăr totuși. Tineretea îl ajută, în schimb, pe Mihai Constantin să atace cu aplomb rolul complicat al bizarului și turbulentului Solionii; actorul afișează o siguranță insolentă ce i se potrivește bine eroului său. În fine, Adrian Ciobanu îl face vizibil pe episodical sublocotenent Fedotik. Tot într-un rol mic, bătrânul trepăduș Ferapont, Ion Besoiu compune în filigran, cu pitoresc temperat. Un portret savuros și mișcător al bătrâneții răsfățate/chinuite a slugii de-o viață dă, în doica Anfisa, Ileana Predescu, arătând ce poate face dintr-un personaj de plan secund un actor de primul plan.

Cam cu aceeași echipă Alexandru Darie a realizat, nu demult, spectacolul pe care îl socotesc cel mai bun din stagiunea trecută – **Poveste de iarnă**. S-a petrecut, se pare, o întâlnire creatoare fericită între actori și regizor. Până în prezent, **Trei surori** este cel mai bun spectacol al acestei stagiuni.

ALICE GEORGESCU

STRUCTURI DRAMATICE PEA INEDITE

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

DOCTORUL-MINUNE de Hristache Popescu ● **TEATRUL „C. I. NOTTARA”**
● Data reprezentației: 27 ianuarie 1995 ● Regia: Ion Lucian ● Scenografia: Vladimir Popov ● Ilustrația muzicală: Ing. Vasile Manta ● Distribuția: Constantin Codrescu (Doctorul), Mircea Jida (Numărul 35), Ion Popa (Numărul 103), Ion Porsilă (Cardinalul), Hristache Popescu (Ordinatorul), Daniel Constantinescu (Primul om), Petre Hadârcă (Numărul 22), Anca Bejenaru (Prima femeie), Emilia Dobrin (A doua femeie), Cornel Jipa (Președintele), Doina Sin (Femeia 13), Lucia Mureșan (Femeia 29), Ion Lucian (Fratele Doctorului).



Nu cred că există colocvii sau masă rotundă pe tema dramaturgiei contemporane, la care participanții să nu deplângă soarta tristă – mai ales din '89 încoace – a literaturii autohtone de profil, neglijată sistematic de teatre și de creatorii de spectacole. După cum nu există regizor sau director de teatru care, în fața reproșului conținut de aceste lamentații, să nu exclame, de obicei pe ton slidător-agresiv: „Dați-mi o piesă bună și o joc imediat!”.

Adică, vezi dumneata, am jucat și răs-jucat toate piesele lui Mazilu, Guga, Lovinescu, Solomon, Sorescu, Băieșu, D. R. Popescu, Naghiu, Tudor Popescu, Ispirescu, Vișniec, i-am isprăvit și pe Alina Mungiu, Răzvan Petrescu, Horia Gârbea și alți autori tineri pe care-i tot premiază de câțiva ani o mulțime de concursuri și, iată, nu mai avem ce pune în repertorii. Desigur, dacă ar fi după acești defecțiști, copleșiți, sârmanii – ce-i drept, e drept –, de atâtea montări cu texte românești, dramaturgia națională contemporană ar pieri cu desăvârșire de pe scene. Noroc că mai supraviețuiește câte un entuziast, gata să lanseze în „premieră mondială” – pe când „premieră planetară” ori, de ce nu, „cosmică”? –, piese românești. Ba, încă, aparținând unor autori practic necunoscuți, frecvențați, cel mult, de Televiziunea Română pre-revoluționară, ceea ce înseamnă același lucru. Este vorba, în speță, despre Hristache Popescu și a sa lucrare **Doctorul-minune**. După cum suntem informați în program, creația dramatică a lui Hristache Popescu numără peste 20 de titluri (depășindu-i astfel, la acest capitol, pe Caragiale și pe Cehov la un loc, dar și aceștia au fost cam des jucați), numita operă fiind aleasă de producătorii „datorită structurii dramatice inedite și a (sic) tematicii abordate”. Structura e, într-adevăr, inedită: pe scenele

profesioniste n-am mai întâlnit ceva asemănător, deși amintiri fugare de pe vremea când Consiliul Culturii fabrica dramaturgi peste noapte pot bântui nostalgic pe spectatorul cu memorie tenace. Cât despre tematică... Ineditul structurii stă mai cu seamă în faptul că ea lipsește; isprăvile taumaturgice ale doctorului în chestiune se înșiră soporific pe un fir narativ lung-lung și întortocheat cu atâtea meșteșug încât până la urmă nu înțelegi nimic: de ce Doctorul-minune, după ce extirpă răul din sufletele pacienților, nu le dă acestora drumul în lume și-i ține prizonieri pe o insulă misterioasă?, de ce pacienții, după ce au insistat amarnic să fie „operați”, se revoltă împotriva binefăcătorului?, de ce tenebrosul frate al Doctorului, după ce își exprimă disprețul față de activitățile acestuia, îl ucide spre a-l lua locul? Faptul că poți identifica aici tot felul de sechele ale unor lecturi biblice și de science-fiction nu ajută cu nimic la clarificarea problemei. După cum nu o face nici montarea semnată regizoral de Ion Lucian, la fel de palpitană ca și textul, și nici jocul plictisit al actorilor, care, firește, nu au nici o vină. Păcat de munca lor și de spațiul irosit acum în revista.

ALICE GEORGESCU

