

Ovidiu LAZĂR

A. P. Cehov – lecturi

1. Dramaturgia lui A. P. Cehov și spațiul teatral românesc.

Deși situarea geografică face ca România să fi fost și să fie vecina imperiului rus (care, cu toate convulsiile și transformările, a rămas mereu același în chintesența sa), oamenii de cultură în general și cei de teatru în special nu și-au manifestat *deliberat*, „afinitățile electivă” cu omologii lor pravoslavnici nici în a doua jumătate a secolului al nouăsprezecelea, nici în prima jumătate a secolului douăzeci.

Eliminând formele de teatru popular tradițional (influențat evident de epoca fanariotă și de reflexele ei fie grecești, fie turce), vom constata că teatrul românesc al începuturilor stă sub semnul „modelului francez”, atât în ceea ce privește literatura dramatică, cât și în ceea ce privește organizarea actului teatral în sine. Cercetările efectuate la Arhivele Naționale din Iași (Fond Teatrul Național), dar și inegalabila *Istoria Teatrului în Moldova* a lui Teodor T. Burada motivează fără putință de tăgadă afirmația de mai sus. Chiar dacă provin din literatura italiană, germană și, mai ales, franceză, toate adaptările, localizările sau autohtonizările textelor alese pentru reprezentații teatrale și de operă au ca proveniență spațiul lingvistic și cultural al lui Voltaire. Acest fapt este într-un tot valabil și pentru operele lui Shakespeare care se joacă incredibil de frecvent, dar numai în franceză sau din surse franțuzești.

Manifestându-și întreaga existență umană și artistică pe fâșia temporală dintre două secole, A. P. Cehov a pătruns (paradoxal!) relativ repede în conștiința culturală românească, în primul rând ca autor de proză scurtă și, mai ales, ca autor de proză scurtă umoristică. Tradus precar în limba franceză (într-o antologie, *Povestitori ruși moderni*, din 1895, și abia în 1901 în volum), dar editat cu regularitate în spațiul german, începând cu anul 1890, Cehov apare în presa literară de la noi prin transpuneri aproximative din nemțește și prin echivalări directe din limba rusă, acestea din urmă având ca punct de maximă importanță anul 1895, când revista „Lumea Nouă” din București publică zece schițe umoristice din perioada 1881–1887 în varianta Sofiei Dobrogeanu-Gherea (cea care, în 1929, 1931 și 1932, va publica trei volume de schițe și nuvele ale marelui scriitor). Demn de semnalat este faptul că variante românești din proza cehoviană apar pe tot cuprinsul țării, de la Iași la Sibiu, din Craiova la Satu-Mare, de la Lugoj la Constanța, din Piatra-Neamț la Arad, de la Galați la Cluj.

Prima traducere românească a unei piese de A. P. Cehov datează din 13 noiembrie 1903 și poartă semnătura lui Gh. D. Belinschi, în ziarul „Cronica” din București: **Tragedian fără voie (Viață de vilegiaturist)**. Îi urmează, în 1904, două variante ale comediei într-un act **Ursul**, iar în 1909, **Despre efectul dăunător al tutunului**. În intervalul 1909–1910 apar traduceri (fragmentate și fragmentare!) din **Unchiul Vanea** și din **Ivanov**, ambele datorate aceluiași Gh. D. Belinschi.

Anul 1910 constituie momentul primului spectacol românesc cu o piesă de Cehov: farsa **Cerere în căsătorie**, în traducerea lui N. Dunăreanu, este jucată pe scena Teatrului Național din București. Reprezentația va încânta publicul (într-o

repertoriul permanent al Teatrului!) și cronicarii (printre care Liviu Rebreanu, cel care va traduce din germană schițe și povestiri de Cehov, precum și piesa **Trei surori**).

Din spectacologia cehoviană veche, mai sînt demni de reținut anii:

- ✓ 1923–1924 • la Naționalul bucureștean, V. Enescu montează **Pescărușul** (traducerea: Ion Vineanu), avînd în distribuție, printre alții, pe Maria Filotti (*Arkadina*) și N. Băltășanu (*Trigorin*); spectacolul este elogiat de Camil Petrescu și de Al. Kirițescu;
- ✓ 1926–1927 • Teatrul „Regina Maria” din București realizează o montare valoroasă a piesei **Livada de vișini**;
- ✓ 1927–1928 • V. I. Popa încearcă să transforme sentimentele slave în trăiri românești o dată cu spectacolul **Unchiul Vanea** de la Teatrul Național din Cernăuți.

După această perioadă, instalarea definitivă a lui A. P. Cehov în spațiul teatral autohton este marcată de două evenimente ce vor avea consecințe în receptarea sa românească:

- apariția, între 1954–1963, a ediției OPERE (în 12 volume) care, cu toate imperfecțiunile, constituie o tentativă izbutită de a propune un autor în multitudinea palierelor creației sale și, mai ales, de a aduce la rampă o seamă de traducători ce vor forma în timp „o castă” realment profesionistă de translație a pieselor cehoviene într-o limbă română autentică și din punctul de vedere al valorii literare, dar și din punctul de vedere al cursivității atât de necesară reprezentării textului în spectacol;
- montarea lui Moni Ghelerter din 1953 cu **Trei surori**, jucată multe stagioni la Teatrul Național din București, susținută de o distribuție excepțională (Maria Botta, Aura Buzescu, Elvira Godeanu, Costache Antoniu, Ion Finteșteanu, Emil Botta, Radu Beligan, ș.a.) care, ignorând inovațiile lui Meyerhold și Tairov, valorifica exemplar *metoda* lui K. S. Stanislavski, atât de strivitor-creativ exersată în repetițiile-școală de la Teatrul de Artă din Moscova (înțelegerea *realistă* a *situației* dramatice de către interpret, *monologul interior* capabil să „acopere” expresiv tăcerile dintre replici, motivarea permanentă a atitudinii scenice, etc.).

Avem de-a face, probabil, cu acel gen de spectacol care, sintetizând etape, devine împlinit și complet, epuizând cu sine anumite „căi de acces” la text și te obligă, ca om de teatru, să cauți un alt început. Așa se explică, într-un anume fel, trăirile contradictorii ale unui scriitor îndrăgostit de teatru și de Cehov, pe care și le exprimă elocvent într-o carte de eseuri intitulată **În căutarea lui Cehov**: „...Un mare spectacol cu **Trei surori** la Național, m-a apropiat, în sfîrșit, de Cehov. De înțeles nu cred că l-am înțeles, însă, nici atunci pe adevăratul și atât de complexul dramaturg, chiar dacă spectacolul m-a emoționat profund... Intram uneori în pauza actului întâi sau doi să ascult doar câteva replici spuse de Maria Botta sau Aura Buzescu, vrăjit fiind de muzica atât de specială a vorbelor, de sunetul melancolic al glasurilor care rosteau replicile cu infinită tristețe. Mă vrăjeau pauzele dintre replici... Cred că nici nu eram prea atent la ceea ce spuneau actorii, ascultam piesa așa cum aș fi ascultat o bucată muzicală. **Trei surori** semăna cu o sonată și aș fi fost în stare s-o ascult la nesfîrșit! Nu era totuși un mod întru totul greșit de a-l înțelege pe Cehov. Primul pas fusese făcut și nu pornisem chiar cu stîngul. Descoperisem, de fapt, *poezia* pieselor sale, în care aparent nu se întîmpla nimic... Spectacolul miza tocmai pe această poezie, pe atmosferă, pe tăcerile

dintre replici, după cum am mai spus, regizorul fiind ajutat de o trupă extraordinară de actori...Lipsea, desigur, în spectacolul de la Național, «subtextul» comic al piesei, de care s-a făcut caz în montările care l-au precedat...

Pentru înțelegerea adecvată a ceea ce s-a petrecut în regia românească în ultimii treizeci și cinci de ani raportat la „marele rus”, trebuie neapărat menționate aparițiile a două exegeze despre dramaturgia cehoviană care au produs modificări de substanță în „unghiurile de atac” ale regizorilor asupra teatrului lui Cehov. În 1972, Leonida Teodorescu publica *Dramaturgia lui Cehov*, în care făcea o argumentată *vivisecție* pe situații și pe personaje, invalidând comicul de vodevil, dar și tragicul pur, uniformizant, în favoarea conceptului de *farsă tragică*, aplicabil la toate piesele, ca mijloc de tratare combinată atât a detaliului psihologic, cât și a atitudinii realiste de interpretare a respectivului detaliu. În 1983, Sorina Bălănescu, în *Dramaturgia cehoviană • Simbol și teatralitate*, atrăgea atenția oamenilor de teatru, printr-un ingenios sistem de conexiuni teoretice, că simbolistica cehoviană este *ea însăși* o luxuriantă sursă de idei teatrale, studiul său rămânând până astăzi un soi de „îndreptar analitic” privind abordarea coerentă și motivată a universului de semnificații din piesele lui Cehov.

Nu este deloc de neglijat, în acest context, apariția, în anul 1977, a filmului lui Nikita Mihalkov *Piesă neterminată pentru pianină mecanică*, de fapt o ecranizare liberă a piesei **Platonov**, care a bulversat lumea teatrală prin balansul seducător între comic și tragic, dar, mai ales, prin câteva elemente de construcție regizorală ce intraseră în uitare: influența elementelor naturii asupra atitudinii personajelor (ploaia, arșița, vântul, ziua, noaptea); alternanța stărilor omului de-a lungul zilei (somnolență, agitație, plictis, deconectare), farsa ca sursă de amuzament și de comunicare, relațiile uneori banale, alteori insolite, pe care le avem cu obiectele din imediata apropiere, diferența absurdă dintre amploarea unei intenții și finalizarea ei ridicolă (un exemplu: Platonov vrea să se sinucidă, aruncându-se în lac, dar apa acestuia îi ajunge abia sub genunchi) și multe, multe altele care edificau împreună o atmosferă de un realism și cinic și uman, peste care plutea tristețea poetică a înțepenirii timpului și a repetării inutile a zbuciumului omenesc cu scopul unic și deplorabil de a simula viața trăită intens.

De acum încolo, cronologia existenței lui A. P. Cehov în spațiul teatral românesc va fi polarizată de câteva exegeze regizorale remarcabile ce vor stabili itinerarii, direcții, evaluări și tendințe asupra unui fenomen generalizat și constant: Cehov se joacă mult în România și prilejuiește spectacole de referință!

1967. Teatrul „Lucia Sturza Bulandra”, București. Racordat la inovațiile lui Meyerhold, Tairov, Barrault, el însuși un creator de factură analist-critică, **Lucian Pintilie** rupe tradiția viziunilor edulcorate de sentimentalisme melodramatice și creează **Livada de vișini** într-un registru *comic*, un comic însă realist și amar, cinic și plin de compasiune față de o lume care se afundă patetic, dar ireversibil, în propria-i inconștiență dizolvantă. *Ranevskaia* (Clody Bertola), cufundată într-un lan de grâu de unde înșiră „nimicuri” despre viața ei și Firs închizând obloanele vechi, scârțâitoare, ale conacului, în sunetele loviturilor de topor, târându-și picioarele prin penumbra tot mai densă care, în cele din urmă, îl înghite constituie „polii” ideatici ai unei lecturi regizorale tranșant novatoare ce a marcat definitiv receptarea românească a lumii lui Cehov.

1973. Teatrul Național, Cluj. Preocupat până la obsesie de *teatrul de stare*, **Alexa Visarion** realiza, într-o manieră șocantă, **Unchiul Vanea** pe coordonatele

Horățiu MĂLĂELE și Ana Ioana MACARIA în *Unchiul Vanea*. Regia Yuri Kordonsky.
Teatrul „Bulandra”.

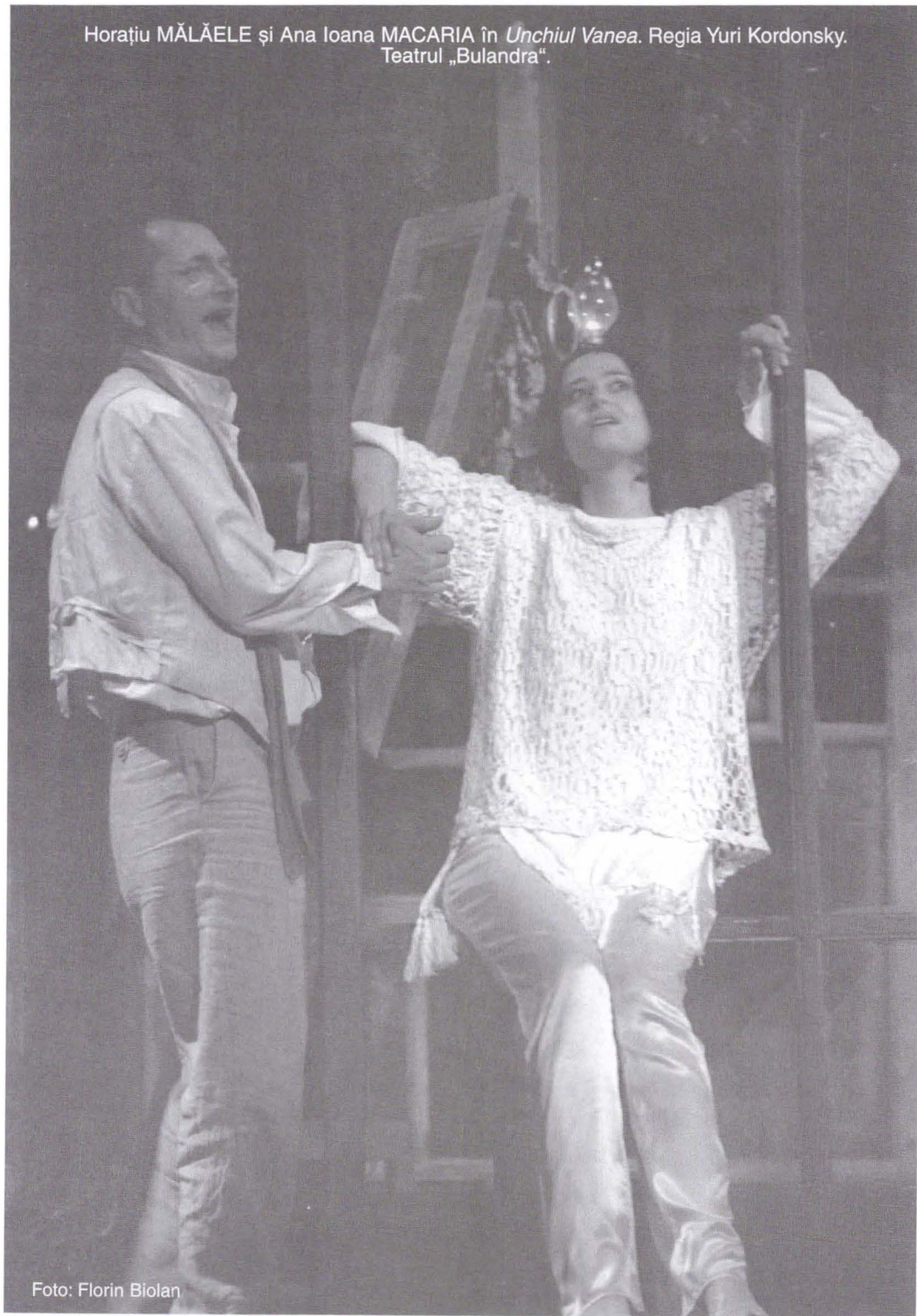


Foto: Florin Biolan

farsei tragice: într-o atmosferă din ce în ce mai apăsătoare, toate personajele se dedau cu înverșunare crescândă unui joc teribil și voluptuos al (auto) distrugerii.

1977. Teatrul „Lucia Sturza Bulandra“, București. După un demers teoretic exploziv („Teatralizarea picturii de teatru“, 1956), beneficiind de o distribuție fabuloasă, construind el însuși un decor din lemn și mătăsuri irizante ce conțineau, arhitectural, spații de joc care iluzionau și demistificau totodată, **Liviu Ciulei** propunea un **Pescărușul** al ridicolului grotesc, descoperind laturi inedite în comportamentul personajelor prin care, accentuându-le, obținea *esențe tipologice* tulburătoare.

1985. Teatrul Național, Târgu-Mureș. Aflat la final de carieră, **György Harag** a edificat, într-o sfâșietoare luptă cu moartea, **Livada de vișini**, poate cea mai zguduitoare variantă românească a unui text cehovian din a doua jumătate a secolului douăzeci. Întregul discurs regizoral avea ca temă *timpul și valorile sale* în destinul omului. Într-un decor năucitor (Romulus Feneș) ce imagina un vast tunel ca o arteră cosmică, personajele glisau, pe ritmuri psihologice diferite, prin sine și prin ceilalți, căutând parcă izbăvirea, care evident „se amâna“ și, atunci când totul se prăbușea (la propriu!) cu un tragic fâlfâit final, nu mai rămânea decât o colosală pustietate (a spațiului, a timpului) în care Firs, culcându-se pe podeaua scenei, se afunda cu înrâncenare, devenind întuneric, neant, tăcere...

Frecventată insistent de regizori, **Livada de vișini** pare a fi „cheia de boltă“ a sensibilității teatrale contemporane și continuă să furnizeze surse de meditație scenică despre pericolul invaziei industriale (**Andrei Șerban**, Teatrul Național București, 1992) sau despre deriziunea automatizării (**Vlad Mugur**, Teatrul Maghiar Cluj, 1998).

Au existat montări mai puțin cunoscute, dar inedite și seducătoare. **Trei surori**, de pildă, a cunoscut două variante vehement diferite: una la Ploiești, în 1987, unde acest Grotowski al regiei autohtone, **Aureliu Manea**, bântuit de viziuni ca în Chagall, miza pe *lipsa concretă a comunicării* (monoloagele importante fiind rostite în cu totul altă direcție decât cea în care se aflau cei cărora li se adresau!); și alta la „Bulandra“, în 1993, unde **Alexandru Darie**, într-un spațiu închis, din lemn, construia o *atmosferă* ce obliga la *mărturisire*, la confesiune (scena *Mașa-Verșinin* se desfășura la lumina lumânărilor, pe ritmuri vibrante și învăluitoare de erotism).

Finalmente, montarea lui **Iuri Kordonsky**, tot de la „Bulandra“, din 2002, receptată ca un enorm și justificat succes, propune un **Unchiul Vanea** în care *situația* comică nu este altceva decât *suportul tragic* al căutării de sine, atât de devorantă și totodată atât de tristă în neîmplinirea ei.

Iar cartea lui George Banu **Livada de vișini, teatrul nostru** (Alfa, 2000) certifică peremptoriu o evidență: Cehov aparține lumii în care trăim, exact în măsura în care fiecare dintre noi îi aparținem.

2.Cehov la Iași până în anul 1980

Adevărat bastion cultural (și, implicit, teatral), Iașul este cel mai mare oraș al României situat cel mai aproape, din punct de vedere geografic, de patria lui Cehov. Cu toate acestea, din 1913 și până în 1980, în acest loc nu s-au jucat decât cinci spectacole pe textele marelui dramaturg!

Ca activitate teatrală propriu-zisă, Iașul a cunoscut trei mari perioade ce pot fi împărțite generic astfel:

- *perioada istorică* – de la 1814 (când la Miroslava se înființează un pension francez unde actorul Pellier înțiază tinerii boieri în arta declamației teatrale

și organizează reprezentații cu drame și tragedii clasice: Alfieri, Voltaire, ș.a.) și până în decembrie 1846 (o dată cu înființarea Teatrului de la Copou);

- *perioada clasică* – de la 1846 (instalarea lui Matei Millo, alături de Neculai Șutu, la direcțiunea Teatrului Național de la Copou) și până la 1 decembrie 1896 (inaugurarea actualei clădiri a Teatrului Național);
- *perioada modernă* – de la 1896 și până în zilele noastre.

Prima reprezentație pe un text de A.P.Cehov la Teatrul Național din Iași se produce desigur în *perioada modernă*, mai precis în anul 1913, și se referă la piesa într-un act **Ursul**, reluată apoi și în 1915, apreciată de George Topârceanu pentru finețea și ironia discursului dramatic.

Asediat de convulsiile celor două conflagrații mondiale, Naționalul ieșean pare a-l uita pe Cehov vreme de 33 de ani, până la 21 mai 1946, când, sub direcțiunea lui Andrei Oțetea, văd luminile rampei **Cerere în căsătorie** și **Jubileul**, un coupé mai mult conjunctural, menit să „potențeze” veleități actoricești de duzină.

Dacă Shakespeare rămâne de departe cel mai jucat mare dramaturg din istoria spectacologiei ieșene, Cehov va mai aștepta încă 14 ani, până 21 ianuarie 1960, când, de data aceasta sub direcțiunea Traian Ghițescu–Ilie Grămadă, rafinatul și profundul om de teatru Radu Stanca scoate premiera cu **Unchiul Vanea**, spectacol care va intelectualiza excesiv aparent minora, dar umana nefericire a lui Voinițki, în defavoarea trăirii cu vibrație emoțională a stărilor sufletești (acest aspect al viziunii lui Radu Stanca va fi amendat cu severitate de critica vremii).

Vor urma două variante de lecturi regizorale pe deplin consonante cu sensibilitatea omului contemporan, sensibilitate adânc zdruncinată de sentimentul înstrăinării de semenii, de impasul comunicării, de cruda prăbușire a sinelui în magma obișnuinței cu el însuși.

Venită la Iași, în urma înțelegerii dintre profesorul Ion Olteanu și directorul Corneliu Sturzu, pentru a-și realiza examenul de diplomă, încă studenta Cătălina Buzoianu, va furniza, la 11 noiembrie 1969, o imprevizibilă probă de maturitate regizorală, aducând în premieră **Pescărușul**. Distribuind în roluri-„cheie” câțiva tineri actori, precum Violeta Popescu, Cornelia Gheorghiu, Sergiu Tudose sau Emil Coșeru, Cătălina Buzoianu a configurat un spectacol al polifoniei destinilor, organizat pe sistemul frazelor muzicale distincte care, de cele mai multe ori, se tensionează reciproc, fără a afecta însă structura fluidă a întregului. Atenția acordată detaliului comportamental revelatoriu (de pildă, Mașa mănca aproape mereu semințe, scuipându-le cu o lehamite când absentă, când dezabuzată, chiar și pe celebra replică „*Port doliul vieții mele. Sunt nefericită.*”), centrarea discursului regizoral pe coordonatele a două teme majore – 1) *iubirea* (pură, exaltată și deci aptă pentru imixtiunile sfâșietoare ale realității imediate la Nina Zarecinaia; patetică, experimentată, pragmatică la Arkadina) și 2) *creația* (Treplev era conceput ca un artist novator, macerat de viziuni mai ample decât puterea sa de a le exprima, monologul din actul I scris pentru Nina fiind rezolvat chiar în manieră suprarrealistă, iar Trigorin apărea ca un navigator abil și detașat printre sensuri al căror conținut îi era de mult familiar) și, mai ales, depistarea și „parcelarea” aspră, chirurgicală, a *situațiilor* de viață propuse de textul cehovian dădeau spectacolului ritmurile unui realism lucid și vibrant totodată, configurându-l ca pe un soi de „lecție de anatomie” asupra existenței și a neistovitei sale fluente.

În stagiunea 1976/1977, Valeriu Moisesescu oferea publicului ieșean un spectacol de autor: **Livada de vișini**. Pedagog, regizor, scenograf, scriitor, umblat

prin lume și bine orientat pe terenul mereu mișcător al teatrului, intelectual de autentică noblete, Valeriu Moisescu și-a construit discursul auctorial pe o anume *poezie a crepusculului*. Reprezentația păstra insistent, ca pe o dominantă caracteristică, sesizabilă la toate nivelurile, ritmurile surdinizate ale unei lumi care moare lent sub povara discretă a propriului farmec. Până și agresivitatea iritată a lui Lopahin devenea motivată în raport cu înconștiența parfumată și dansantă a „cuibului de nobili” ce plutea distins în deriva unei iminente destrămări pe care, uneori, aveai senzația că și-o dorea. A fost un spectacol în care actori din diferite generații izbuteau să compună (aproape în totalitate) o echipă cehoviană, adică posedau acea aură de trăire interioară capabilă să armonizeze disonanțele individualităților în atmosfera magică a ansamblului, precum viața ce adună în sine toate contrariile lumii în care trăim.

Veniseră vremurile recuperărilor ritmice și constante ale dramaturgiei lui A.P.Cehov pe scena unui teatru prea mândru de istoria sa – Naționalul ieșean.

Și sunt fericit că le-am fost martor și, uneori, părtaș.

3. Lecturi regizorale din dramaturgia lui Cehov pe scena Naționalului ieșean.

După anul 1985, montările cehoviene pe scena Naționalului ieșean par a ieși din aburii silențioși ai întâmplării, capătă o oarecare ritmicitate și – fapt deloc neglijabil! – devin creativ îndrăznețe și sub aspectul interpretării, și sub aspectul curajului regizoral.

La 12 aprilie 1987, **Nicoleta Toia**, experimentată și bună cunoscătoare a potențialului actoricesc ieșean, scoate premiera unui spectacol ce ar fi trebuit să se numească „Întâmplări de fiecare zi”, dar care va rămâne în conștiința publicului și a criticii de specialitate sub numele ***Tactica șarpelui boa***.

Schițele *Șarpele boa* și *iepurele de casă* și *Corista*, piesa într-un act *O cerere în căsătorie* și celebra nuvelă *Doamna cu câțelul*, dramatizate și contopite de Gabriel Aroût într-un discurs teatral despre valențele raportului bărbat-femeie, au prilejuit regizoarei construcția unei reprezentații simple și de maximă eficiență emoțională, accentuată și de fericita alegere a Sălii Studio ca spațiu de joc, intimitatea relației actor-spectator susținând, în acest caz, componenta „camerală” a celor patru texte. Un drapaj sonor consubstanțial fluxului trăirilor (compus din muzica lui Ceaikovski), o scenografie (Safta Șerbu) banală până la deriziune, dar sugestivă ca suport ambiental, alternanța expresivă și bine calculată a tăcerii cu vibrația replicilor confereau spectacolului un lirism amar, ironic uneori, satiric alteori, însă dens, perceptibil, tulburător. Vizibilă și relevantă era, de asemenea, decuparea regizorală a *omenescului* din tipologiile propuse de Cehov, ceea ce a condus la două miraculoase creații actoricești. Emil Coșeru, ardent și divers în primele trei bucăți, „explodea” pur și simplu profesional în *Doamna cu câțelul*: o sinceră și motivată mobilitate interioară, combinată rafinat cu o expresivă atitudine scenică, duceau la realizarea unui personaj complex și fluent – de la bărbatul ușuratic, pus pe seducții „de vacanță”, trecând prin îndrăgostitul sensibilizat de propriile trăiri, actorul ajungea la o copleșitoare dramă a însingurării, parcursă cu un electrizant rafinament al mijloacelor. Carmen Tănase era strălucitoare. De la amestecul rudimentar de dorință și de admirație față de bărbat la supușenia de sorginte dostoevskiană, de la capriciile când parșive, când naive ale muieruștii alintate și până la evanescența fosforescentă a femeii înfășurată total în iubire, actrița filigrana inteligent și foarte nuanțat o bogăție

captivantă de stări asumate cu o intensitate fără cusur. Inflexiuni vocale, tăceri cu miez emoțional percutant, o gestualitate diversă și cu impact infailibil în caracterizarea personajelor trădau abilități interpretative de mare clasă. De altfel, atât actrița cât și spectacolul, în afara receptării entuziaste de către publicul și critica locală, au fost răsplătiți, la Festivalul de Teatru Scurt de la Oradea, cu aproape toate premiile competiției.

La 3 octombrie 1992, vedea luminile rampei **Pescărușul**. După un debut fulminant cu *Șase personaje în căutarea unui autor* de Luigi Pirandello și după câteva montări „denivelate” sub aspect valoric, **Irina Popescu-Boieru** se apropia cu respect și fără tendințe insurgente de capodopera cehoviană. Spectacolul era limpede, poate prea limpede, tablourile se însumau unei curgeri elegante și foarte plastice, peste care flutura lent o anume răceală (ca un superb buchet de flori închis perfect în celofan!), răceală ce rarefia atmosfera, creând imaginea unor ființe înghețate în structura transparentă a chihlimbarului. Demersul regizoral se axa cu claritate pe două teme: iubirea și ratarea. În ceea ce privește iubirea, raporturile dintre personaje păstrau linia obișnuită, devenită convențională datorită



Scenă din *Pescărușul*. Regia: Irina Popescu-Boieru

montărilor clasice, cu o exagerare exterioară fluxului reprezentației (servitorii erau singurii care se iubeau cu adevărat, ajungând chiar, la un moment dat, la un zglobiu și calofil joc cu niște funii, joc ce instiga toți eroii într-o infantilă hârjoană amoroasă), dar cu un extraordinar și original accent final: personajele care iubesc le așteaptă pe cele iubite, acestea apar și trec unele pe lângă altele târând parcă un teribil halou al înstrăinării – povara singurătății iremediabile. Ratarea era foarte bine „distribuită” pe existențe umane, fiecare purtând cu sine și în sine o neîmplinire și, totodată, o intenție de a se salva. Aici se pare că demersul regizoral și-a găsit fiorul de autentic. Violeta Popescu era o *Arkadina* acomodată integral și definitiv cu universul său lăuntric și tot ce venea din afara acestuia o deranja vizibil, Doina Deleanu contura o *Zarecinaia* clorotică și ezitantă între ce are (*Treplev*) și ce ar putea să aibă (*Trigorin*), Adi Carauleanu compunea un *Treplev* mereu frământat, agresiv cu el însuși, dar și cu ceilalți, din pricina neputinței de a-și defini identitatea, Emil Coșeru „se ascundea” într-un *Trigorin* decent și „ruginit” până la platitudine de intemperiiile celebrității, Constantin Popa aducea un *Dorn* înfiorător de deștept și de acrit de propria-i deșteptăciune și toți alcătuiau o comunitate glacială în care fiecare era mult prea preocupat de sine, ca să nu-și ignore semenii. Un punct forte al reprezentației îl constituia scenografia (Rodica Arghir). Construit pe verticală, din pereți și uși înalte, albe, acoperite cu ferestre translucide, decorul minimaliza obiectele și oamenii, sugerând un spațiu vast, condamnat la pustietate. Costumele, deși purtau amprenta unui „fin de secol” stilizat cu eleganță, caracterizau cu precizie tectonica interioară a personajelor. Două lucruri se decupau din context: o insolită propunere de *Mașa* (Monica Bordeianu) care părea umbra sumbră a unei păsări negre în picaj, datorită unei expresivități corporale cu valențe de unicat, și excepționala „lecție de teatru” oferită de Teofil Vâlcu care, deși orb, edifica un *Sorin* atât de intens interiorizat, încât devenea un soi de spațiu de vibrație comună. Registre vocale abil construite ca să transmită adâncimile suferinței, gesturi laconice care „tăiau aerul” ca să înrămeze personajul, trasee de mișcare parcurse cu o precizie miraculoasă – iată câteva dintre attributele „lecției de actorie” prin care Teofil Vâlcu și-a luat rămas bun de la noi...

Reprezentantă a celui mai tânăr nou val din regia autohtonă, **Ada Maria Lupu** aducea la 7 martie 1997, la Sala Mare (fapt care inițial a contrariat, cunoscându-se structura de „sonatină” a textului) sceneta într-un act ***Cântecul lebedei***. Îndrăzneată și lipsită de complexe, ea „a tranșat” lumea piesei în două tabere: cei vechi (bătrânul actor Svetlovidov, bătrânul sufleur Nikita Ivanâci) și tânără generație de actori. Pentru aceasta din urmă, Ada Lupu a apelat la câțiva interpreți până în 35 de ani pe care i-a îmbrăcat în costume de mișcare, le-a selectat o seamă de exerciții de vorbire și de mișcare (Michael Cehov, Lee Strassberg, etc.) din cele ce se studiază la cursurile de Improvizatie ale Școlilor Superioare de Teatru și i-a pus „să fractureze” cu vociune spectacolul pe care cei doi interpreți aparținători textului se străduiau să-l închege.

Ca „inventie” extratext, această idee ar fi putut probabil să funcționeze teatral, dacă ar fi avut motivație, coerentă și dacă ar fi oferit un contrapunct semnificativ discursului cehovian atât de fin și atât de complex în țesătura sa de „noduri și semne” dramatice. Ea însă a rămas cantonată în inconsecvență și teribilism gratuit, generând un hibrid inestetic și deconcertant. Cu tot efortul experimentatului Florin Mircea (care, sub presiunea contextului, a schițat un *Svetlovidov* confuz, incomplet, fără fior și identitate tipologică), cu toată ingenuitatea imprecisă, ezitantă și superficială a Doinei Deleanu (un *Nikita Ivanâci* androgin?!), cu toată

frumusețea formală a imaginii, când toate ștăngile coboară de la pod, lipindu-se una de alta la podea, pentru a face drumul mișcător și încă nesigur pe care pleacă actorii tineri, reprezentația s-a dovedit un experiment gregar ce a demonstrat că apropierea de teatrul lui Cehov implică obligatoriu cultură profesională, un tip special de sensibilitate artistică și o seriozitate a *gândului* capabilă să învingă avalanșa intuițiilor spontane.

Tot în 1997, Alexa Visarion, impresionat și impulsionat de atmosfera teatrală ieșeană și-a exprimat intenția de a monta aici *Livada de vișini*. Alcătuiuse chiar și o distribuție. Cețuri metafizice absconse au acoperit intenția, și ea nu s-a mai făptuit. Atunci. Nu se știe nici până acum cine a avut de pierdut...

Dacă s-a pierdut regizorul, textul a rămas, și iată că la 10 octombrie 2000, **Alexander Hausvater** provoca publicul cu varianta sa la *Livada de vișini* (varianta sa, deoarece se pare că Horia Gârbea a retradus și a „reorganizat” scenele piesei lui Cehov pentru această reprezentație). După două colaborări cu Naționalul ieșean (din care una s-a finalizat excepțional: *Teibele și demonul ei*),



Scenă din *Livada de vișini*. Regia: Alexander Hausvater.

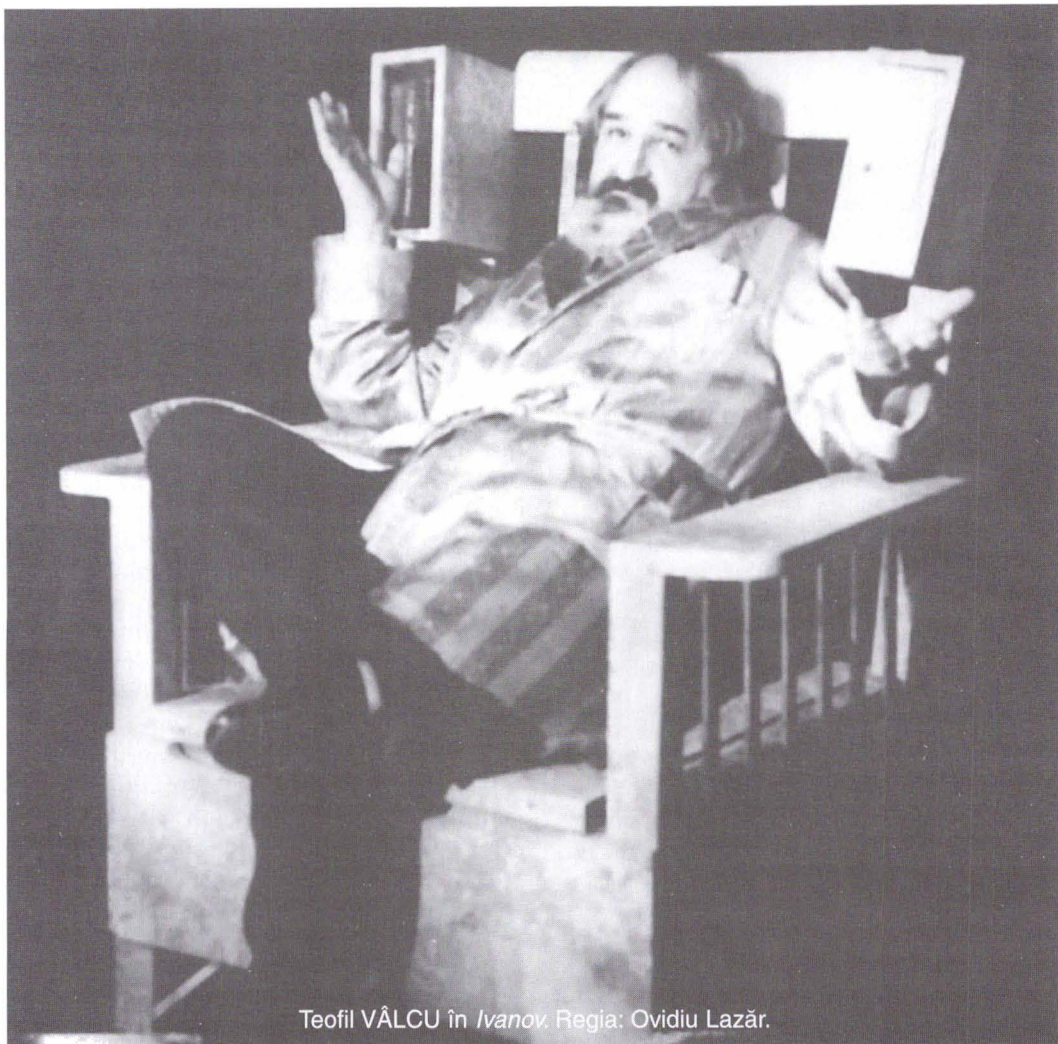
Hausvater, cu binecunoscutul lui stil polemic și iconoclast, se apropia de ultimul mare text cehovian instigat indiscutabil de tema acestuia: *criza* unei lumi și implicațiile ei. (Tocmai descifrarea acestor implicații a atras și continuă să atragă regizorii sfârșitului de secol XX și începutului de secol XXI, ceea ce face din *Livada de vișini* o piesă de căpătâi a vremurilor noastre.) Spectacolul e șocant, anulează *șoapta* și promovează *strigătul*, într-un amalgam amestecat de teme regizorale, de imagini vitriolante și de sonorități asurzitoare. Esența întregului discurs spectacologic o constituie *paroxismul* și el se manifestă susținut pe toate palierele: interpretare, scenografie, mișcare scenică, idei directe. Spațiul de joc este dominat de trunchiurile vișinii fără ramuri sau coroane, ale unor pomi cangrenați, amputați, ordonați geometric în centrul scenei, spre fundal, sugerând extrem de stilizat!, livada ca *stare mentală* a personajelor și nu ca pe o realitate generatoare de suferință. Spațiul sonor, fie că e un vechi vals rusesc, o polcă, zgomot de pași, sunete ale obiectelor acționate mecanic, fie că sînt vocile actorilor și intensitățile tonale ale acestora, spațiul sonor, deci, este permanent maximalizat și induce atât în interpreți, cât și în spectatori o stare de tensiune reflexă și, pe alocuri, greu suportabilă. Mișcarea e continuu dinamică, provocând un haos agresiv în care personajele se zbat să supraviețuiască, prin aceasta accentuându-l sau amplificându-l. Toate ritmurile existențiale se rup, se frâng, tocmai când par a se așeza, totul se mișcă, anulând brutal orice tendință de fixare. Fiind un spectacol de echipă, interpreții își decupează anevoios personajele. Se zăresc, din când în când, Teodor Corban (un *Lopahin* trosnind de suflu vital, grosolan și sigur pe el), Emil Coșeru (un *Firs* mereu atât de beat, încât nu-i de mirare că uită de sine și se uită pe sine), Doina Deleanu (o *Ranevskia* asaltată de diferite pulsuni incontrolabile) și Sergiu Tudose (un *Gaev* cu gesturi hiperexacte și atitudini nevrotice). Spectacolul abundă de idei regizorale insolite, care nu se contrazic și nici nu se suprapun, ba, dimpotrivă, merg „umăr la umăr” pe traseul întregii reprezentării, îngreunând însă receptarea atunci când devin concomitente:

- *Liubov Andreevna* și ai săi sînt niște artiști debusolați, inconștienți și manevrabili, care preferă să se sinucidă, decât să cedeze compromisurilor (cel puțin așa lasă să se înțeleagă finalul);
- totul este un coșmar al lui *Lopahin*, buimăcit încă de dimensiunile realizării sale (cel puțin așa lasă să se înțeleagă începutul și singurul moment de liniște totală din spectacol: înaintea anunțului lui *Lopahin* că el a cumpărat livada);
- cea mai viguroasă și mai năucitoare idee a lui Hausvater (care ar fi meritat ea însăși o montare!) este aceea că uneori se poate *licita totul*: o livadă, obiecte, niște case, inclusiv *oamenii* care le-au avut!

Controversată, cu partizani patetici și detractori anarhici, *Livada* lui Alexander Hausvater încheie un secol de Cehov pe scena Naționalului ieșean și deschide, cu insurgența sa, porțile altui secol care pare că-și va afla în Anton Pavlovici profetul său teatral.

4. Ivanov – începutul unei iubiri definitive.

Cuvintele acestui capitol vor balansa neîndoielnic între ipostaza mărturisirilor de creație și cea a reformulărilor dintr-un caiet de regie ce a constituit suportul de intenții pentru spectacolul pe care l-am realizat la Naționalul ieșean: **Ivanov** (premiera 9 februarie 1988). E un itinerar deopotrivă emoționant și grav, deoarece rivalitatea ludică dintre memoria afectivă și reconstituirea documentară a aceluia



Teofil VĂLCU în *Ivanov*. Regia: Ovidiu Lazăr.

moment teatral presupune un control lucid și nepărtinitor asupra trăirilor pe care le implică evocarea înfăptuirii spectacolului.

Adevărata mea apropiere de fibra teatrului cehovian s-a produs în anul universitar 1983–1984 când, pe parcursul unui întreg semestru, am studiat realismul psihologic. Competență și răbdurie, dar și agresiv–provocatoare, profesoara Cătălina Buzoianu ne-a determinat, pas cu pas, să ne plasăm, fără echivoc, în centrul ființelor noastre. Sub aspect *uman, psihologic* și mai ales *teatral*. Am optat atunci pentru actul al III-lea din ***Unchiul Vanea***. Mi-am axat viziunea regizorală pe două coordonate majore:

1. totul se întâmpla în mintea lui *Vanea* care, chircit pe o canapea incomodă, acoperit cu un pled rufos, având în spatele său un uriaș vâl transparent (vâlul aburos al memoriei!) pe care, întâi, se profilau siluetele tuturor celorlalte personaje, iar apoi începeau să rostească fraze definitorii pentru caracterele lor, pe rând, după aceea toți deodată (compunând un haos

sonor de cuvinte ce nu se puteau închea într-o *comunicare*), *Vanea*, deci, retrăia totul cu intensitatea dureroasă a eșecului (actul al patrulea urma să constituie, evident, *timpul prezent* al spectacolului);

2. toată substanța dramatică a actului era construită pe onomatopeea lui *Vanea* („*Poc!*”), cerută de Cehov după tentativele ratate de a-l împușca pe *Serebriakov*; abia atunci toți deveneau *cu adevărat* speriați și disperați, iar *Vanea* se cufunda într-o liniște interioară vegetală și amorfă – momentul eșecului *deplin* exprimat printr-o onomatopee stupidă și asumat spontan cu o desăvârșită uitare de sine.

Distribuția (Teodor Corban, Claudiu Stănescu, Angel Rababoc, Mihai Coadă, Miruna Birău, Carmen Tănase, Oana Ștefănescu, Elena Manoliu) m-a susținut cu o fidelitate electrizantă și examenul a fost o izbândă. Olga Tudorache și Octavian Cotescu mi-au spus vorbe pe care nu le voi uita niciodată. Dar mai presus de orice, am descoperit atunci un lucru fabulos: lipsa vehemenței epice în piesele lui Cehov nu presupune diminuarea sau anularea *acțiunilor* (pentru a crea celebra „atmosferă!”), ci dimpotrivă, presupune inventarea a zeci de acțiuni mici, aparent mediocre, multe întâmplându-se concomitent, care, portate *intens* și *motivată* de actori, trebuie să conducă la saturație, la sufocare, la starea de „aglomerație” vitală (ceva asemănător multor pești într-un acvariu mic sau multor oameni într-un autobuz aglomerat).

După examenul de diplomă cu *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale din 1986 (susținut cu succes), primul meu spectacol ca regizor angajat al Naționalului ieșean a fost *Ivanov*.

Mi-am bazat demersul pe convingerea că Cehov nu a creat o lume a plictisului, a vidului, a teatrului umil sau chiar preexistentialist. Pentru mine, Cehov a însemnat, înseamnă, foarte multă aglomerație, o sufocantă aglomerație de gesturi, de evenimente, de cuvinte, de ritualuri. Un univers în care fiecare milimetru de spațiu e saturat de circumstanțe, conjuncturi, atitudini, legate printr-o rețea de „înalță tensiune”. Personajele sale au o structură ce le permite manifestări doar la nivelul propriei tectonici, definitivă e doar tectonica individuală, fiecare personaj avându-și doar cutremurul său personal.

L-am conceput pe *Ivanov* ca pe un om bântuit de un vid grav, profund, esențial, limpede și definitoriu. *Ivanov* nu este nici antierou, nici ticălos, nici om de prisos. E un destin care-și asumă finalitatea ca pe un eșec invincibil. Sinuciderea se naște din refuz, refuzul se naște din neputință, iar neputința se naște din confruntarea cu realul. Sinuciderea lui nu-i nici surpriză întâmplătoare, nici rezolvare unică; ea se consumă din cauza acelui zbucium care devoră, singularizează și îndepărtează omul de viață. *Ivanov* este un om zbuciumat.

Decorul (compus dintr-o pantă înclinată translucidă pe care obiecte, oameni, mobilier alunecau lent și dezordonat, mărginită pe fundal de un uriaș glasvand ce cobora spectaculos la final, înghițindu-l pe *Ivanov* ca într-un catafalc), alinierea personajelor așa-zis „secundare” (*Kosâh*, *Egorușka*, *Babakina*) în prim-planul acțiunii, dându-le o importanță scenică similară celor principale și, mai ales, o distribuție ce și-a asumat frenetic viziunea regizorală – Sergiu Tudose (*Ivanov*), Violeta Popescu (*Anna Petrovna*), Teofil Vâlcu (*Șabelski*), Adrian Tuca (*Lebedev*), Carmen Tănase (*Sașa*), Petru Ciubotaru (*Kosâh*), Emil Coșeru (*Borkin*) – au făcut ca *Ivanovul* anului 1988 de la Naționalul ieșean să devină unul dintre, „momentele de vârf ale stagiunii naționale” (apud Valentin Silvestru, Ștefan Oprea, ș.a.) și să aibă o longevitate impresionantă.

Spuneam atunci, în caietul-program, că pentru mine „Cehov e un soi de boală a ființei”. Care a recidivat (*Unchiul Vanea*, Teatrul „Radu Stanca” Sibiu, 1995) și de care mă bucur că nu am scăpat nici până astăzi.

5. Naționalul ieșean – loc binecuvântat pentru teatrul cehovian.

Prin 1988, după ce-mi văzuse și *Noaptea furtunoasă* și *Ivanov*, unul dintre patriarhii epocii „clasice” a Naționalului, **Ion Lascăr**, m-a rugat „să-l ajut” la monodrama *Despre efectul dăunător al tutunului* (pe care o jucase deseori la diverse sărbătoriri ale domniei sale), unde i se părea că nu rezolvase „problema hohotelor de răs”. L-am urmărit înmărmurit de admirație, am discutat mult, dar două lucruri mi-au dat fiorii marilor altitudini profesionale:

1. trupa „mă adoptase” după „promovarea” probelor de foc (spectacole Caragiale și Cehov) și
2. Naționalul își formase deja o tradiție competentă în materie de interpretare cehoviană, căci fără o „fibră actricească specială” (diferită, de pildă de cea „aptă” pentru Shakespeare) care să îmbine *organic* trăirea cu expresia și experimentul cu necesitatea lui, Cehov nu poate funcționa scenic. Naționalul a avut și are astfel de actori care pot alcătui *oricând* distribuția optimă a pieselor sale.

Iașul, ca entitate culturală și psihologică, are un ritm interior *compatibil* cu cel al lumii lui Cehov care, provocat creativ, poate declanșa cu ușurință energii teatrale folositoare marilor montări.

Și, mai presus de orice, *această mică planetă, sala barocă de la Iași, arca aventurilor noastre imaginare* rezzonează ca spațiu și timp cu spațiul și timpul dramaturgiei lui A. P. Cehov pentru că, fiind *vechi*, pot deveni *oricând noi*.



Scenă din *Ivanov*.
Regia Ovidiu Lazăr.