

teatrale și îmi păstrez simțul umorului. Otrava jurnalismului, pe lângă faptul că nu oferă nimic nou pentru cititori, nici nu influențează pe nimeni și nici nu ajută să scoată teatrul din criza actuală.

A.D.: *Și la New York? Ce vă așteaptă?*

A.Ș.: Studenții de la Columbia și experimentul cu „Tanacu”, în cadrul proiectului „Academia de teatru itinerantă”, având o prezentare publică la Teatrul „La Mama”.

Andreea DUMITRU, Cluj, 22 august 2007

Cuvântul criticilor

Mircea MORARIU

Lumea cehoviană, ca un labirint

În momentul în care nouă, spectatorilor, ni se îngăduie accesul în sala de spectacole a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, o zărim pe bătrâna dădacă *Marina* (Albert Csilla), așezată în dreptul samovarului, pregătind ceaiul. Ceva mai încolo, într-un fotoliu, se află doctorul *Astrov* (Bogdán Zsolt), bărbat încă tânăr, neîndoielnic frumos, plictisit, încercănat, obosit, marcat de repetatele libații nocturne. Așa după cum îl va caracteriza ceva mai târziu Elena Andreevna, „doctorul acesta are o forță obosită, nervoasă”. E privit cu dragoste, cu jind de șleampăta *Sonia* (Péter Hilda), dar cel puțin deocamdată el face dovada unei independențe, dacă nu neapărat față de existență în general, oricum față de cei din jur. Cu toate că Anton Pavlovici Cehov cere ca intrarea lui Ivan Petrovici (Vania) să se consume ceva mai târziu, el se află deja, undeva, în vecinătatea lui *Astrov*. *Ivan Petrovici* (Hatházi András) e un om demult trecut de vârsta primei tinereți, defel atent la modul în care se îmbracă, aproape un mujic, poartă un pulover ponosit. Este asemenea unui cazan sub presiune. Suntem îndrumați să nu ne așezăm alături de ei, ci să ne îndreptăm spre scenă (mai exact spus, spre proscenium) acolo unde sunt pregătite scaunele destinate spectatorilor. După ce ne-am ocupat locurile, avem răgazul să îi mai zărim pe *Ilia Illici Teleghin* (Sinkó Ferenc), „moșier falit”, cum îl caracterizează Cehov și pe paznicul *Iefim* (Orbán Attila), ambii purtând straie asemănătoare, dar și pe *Maria Vasilievna* (Csutak Réka), „văduvă, mama primei soții a profesorului Serebreakov”. Poartă o haină de blană, e elegantă, pedantă prețioasă, îi place să se simtă privită, citește afectat o carte. În zona superioară a lojilor se află *Serebreakov* (Biró József), *Herr Professor*, universitar la pensie. E îmbrăcat într-un elegant pardesiu lung, extrem de modern, de culoare foarte deschisă, poartă o pălărie de aceeași culoare, iar în imediata lui apropiere se află, asemenea unui trofeu pe care posesorul ține neapărat să îl arate tuturor, insistând asupra faptului că îi aparține, *Elena Andreevna* (Györgyjakab Enikő), tână și frumoasă lui soție, elegantă, purtând ochelari de soare asemenea acelor pe care îi avea într-o fotografie celebră Marilyn Monroe. Ne studiem reciproc, noi, spectatorii, și ele, personajele cehoviene din ***Unchiul Vania***. Asta în pofida faptului că ele mimează indiferența. Înțelegem că în fața noastră se

află o umanitate pestriță, fie indiferentă, în unele cazuri aproape autistă, fie marcată de o așteptare încordată. Fața lui Ivan Petrovici e de departe cea mai tensionată. Chipul îi e roșu, personajul își controlează cu greutate nervii și își reprimă cu dificultate o iminentă ieșire violentă. E vorba însă doar de o simplă amânare. Vom înțelege mai apoi că Vania nu doar că îl invidiază pe Serebriakov, așa cum îi spune doctorul, ci îl urăște de-a binelea. Îl agasează „celebritatea” acestuia, e vizibil iritat de viața dezordonată pe care o duc toți ai casei, îl roade că Elena Andreevna e „femeia” profesorului și că acesta arată peste tot acest lucru. Într-o micromonografie intitulată chiar *Anton Pavlovici Cehov* (Editura Albatros, București, 1981), Monica Săvulescu notează: „Unchiul Vania se află, deci, în acel moment unic al existenței lui, când, asemenea tuturor hamleticilor, a început să devină incomod, a început să rostească adevăruri dure-roase”. Dar, pentru moment, noi, spectatorii și ele, personajele, ne mulțumim să ne privim, încercăm să ne deslușim, să ne lămurim unii despre ceilalți. Liniștea devine parcă din ce în ce mai profundă până când e destrămată de glasul dădacei care îi oferă cu insistență o ceașcă de ceai lui Astrov. Momentul samovarului și al ceaiului e jucat îndelung, Andrei Șerban, regizorul spectacolului, pregătindu-ne, de fapt, astfel prima mare surpriză. Ne lasă să credem că a construit o montare din vechea tradiție a „atmosferei locale”, a „lirismului” marcat de tăceri lungi și personaje care beau interminabile pahare cu ceai. Nimic mai fals. Poate că Șerban a dorit, cel puțin pentru moment, să țină cont de spusele lui Leonid Andreev, care credea că „acolo unde lipsesc pauzele-gând, pauzele-senzație...nu este și nu va fi niciodată Cehov”, deși numai presiunea modelelor nu îl preocupă pe regizor. Poate că doar a voit să inducă o pistă falsă spre a pune la încercare inteligența spectatorilor. Însă replica bruscă a lui Astrov care refuză invitația Marinei – „N-am chef!” – mi se pare a se suprapune perfect cu glasul directorului de scenă ce voiește în chipul cel mai apăsător cu putință să scoată capodopera cehoviană dintr-un timp și un spațiu pe care le socotește prea ferm desenate, prea localizate și nepermise de închistate.

Refuzul acesta va dobândi pe parcursul reprezentației note tot mai puternice, pe alocuri agresive. Creator al unei viziuni comice cu apăsător substrat tragic, Andrei Șerban va face, în subsidiar, din spectacolul cu *Unchiul Vania* un fel de „hronic și cântec al vârstelor”, dar al vârstelor trăite inutil, al ratării oamenilor pasionali cărora li se aplică suprema interdicție – aceea de a trăi cu adevărat. Sunt oameni condamnați la singurătate, la izolare, la vorbit în pustiu, la absența oricărei urme de comunicare autentice, la suprimarea oricărei relații nefalsificate cu celălalt, indiferent cărei generații i-ar aparține respectivul „celălalt”. Într-un fel, spectacolul de acum cu *Unchiul Vania* reia și aprofundează prin aceasta o temă pe care Șerban o enunțase deja, odată cu montarea, în stagiunea trecută, a *Pescărușului* la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu.

Semnificativ în acest sens e fluieratul, indiciu ostentativ al dezinteresului pe care Unchiul Vania îl opune discursului înflăcărat al Soniei, ființă spălăcită, șleampătă, dotată cu o pereche de ochelari de vedere demodați, purtând o rochie cenușie asemenea vieții sale, rochie completată de un accesoriu vestimentar definitoriu pentru condiția ei – un șorț. Leonida Teodorescu (cf. *Dramaturgia lui Cehov*, Editura Univers, București, 1972) crede că „într-un fel, *Unchiul Vania* este aproape în întregime o piesă despre jertfe”. Fiecare dintre



KÉZDI Imola



GYÖRGYJAKAB Enikő

personaje, arată exegetul, s-a jertfit pentru *cineva* sau pentru *ceva*. „Voinițki și Teleghin pentru că s-au sacrificat pentru cineva, Serebreakov și Maria Vasilievna pentru că s-au sacrificat pentru ceva, Elena pentru că s-a măritat cu un om bătrân, Sonia pentru că nu s-a măritat cu un om bătrân (Astrov). Voinițki declanșează monologurile sale pentru că *nu s-a jertfit pentru ceva* (ar fi putut deveni un Dostoievski); Astrov le declanșează pentru că *s-a jertfit pentru ceva*”. În spectacol, însă, drama Soniei e, cred, încă și mai puternică, și mai copleșitoare decât în textul cehovian, tocmai fiindcă Astrov nu e deloc un om bătrân, ba din contră, și chiar exercită o anume fascinație fizică asupra Elenei Andreevna. Dorința acesteia ca Astrov să nu mai vină în casa în care ea și-a stabilit rezidența temporară vine nu din dorința de a nu-l mai revedea deoarece doctorul îi e dezagreabil, nu fiindcă acesta o agasează, ci din teama că, văzându-l prea mult ori prea des, nu cumva să se îndrăgostească de el. Nu cumva Astrov să fie bărbatul tânăr pe care și l-ar fi dorit, vis neîmplinit despre care îi vorbește doar Soniei într-o confesiune ce, cu siguranță, nu se va mai repeta niciodată. De observat că fiecare dintre personaje se consideră însă jertfă numai pentru sine. Leonida Teodorescu adaugă detaliul relevant că, în realitate, „contextul celorlalți personaje nu-i spune nimic (unui alt personaj – *n.m.*, M.M.) și fiecare episod din piesă, fiecare substructură a piesei înseamnă rezolvarea relației contextul minus unul. Voinițki se contrapune contextului, în actul IV, de pildă, pentru că el, spre deosebire de context, își dă seama că toți sunt niște anormali”. Și iarăși trebuie să remarcăm că Andrei Șerban își asumă un anume grad de libertate față de text introducând o anticipare a conștientizării de către Vania a „anormalității” celor din jurul său. Serebreakov ar fi, în opinia exegetului citat, singurul care își dă seama că toți cei din jurul lui sunt niște imbecili. Se pare însă că în spectacol o atare intuiție are, de asemenea, Astrov. Această relație permanentă de toți minus unul (în care fiecare personaj este pe rând minus unul sau un simplu component al grupului de toți) constituie, în opinia lui Leonida Teodorescu, „baza unei structuri de solilocvii a piesei”. Solitarul absolut e însă, fără doar și poate, Voinițki, cel care într-o superbă scenă e „încoronat”. Minunatul candelabru din sala Teatrului coboară încetșor și e investit cu funcția de coroană simbolică pentru personaj.

Venirea Elenei Andreevna, îmbrăcată într-o rochie purpurie (un roșu intens de *femme fatale*), cu alură de vilegiaturistă, cu ochelari de soare, care opune francezei lui Maman și germanei lui Serebreakov engleza (cea mai mare parte dintre replicile ei vor fi rostite în această limbă care pesemne îi dă posibilitatea să se ascundă cât mai bine de ceilalți), le dă fiori deopotrivă lui Astrov și lui Vania. Dar nu numai lor. Solilocviile tuturor se contopesc într-un discurs non-verbal colectiv în care se amestecă deopotrivă admirația, dorința, invidia. Györgyjajab Enikő elaborează o Elenă Andreevna neîndoielnic frumoasă, cu mișcări lascive, conștientă de farmecul pe care îl exercită asupra bărbaților. Poate că ar fi fost nevoie totuși ca actrița să-i adauge personajului său ceva mai multă strălucire și un plus de inefabil. Odată momentul Elenei trecut, regizorul își acordă din nou libertatea unei anticipări de mare efect. Histrionicul și senzualul Serebreakov (așa cum e el desenat în chip remarcabil de Biró József) va pătrunde în spațiul de joc din sală și, pe neașteptate, o va invita la un tango mai întâi pe Elena, făcând prima demonstrație publică a faptului că aceasta e „femeia” lui, apoi, rând pe rând, pe celelalte femei. Ciudat, către sfârșitul spec-

tacolului, sub privirea lui Serebreakov și aproape cu îngăduința lui tacită, Elena va fi posedată de Astrov. Posesie nedusă însă până la capăt, căci ea va fi întreruptă de același Serebreakov. Deocamdată, „bătrânul profesor la pensie“, cu o siluetă și o dexteritate de invidiat, dansează pasional, acordurile de *milonga* însoțind de aici încolo toate momentele-cheie ale montării. Tocmai cu scopul de a se evidenția supratema în conformitate cu care marea dramă a tuturor personajelor piesei, la urma urmei cea mai mare jertfă a lor, e aceea de a trebui să își cenzureze pasionalitatea. În timpul dansului, Elena Andreevna își pierde ochelarii de soare, ce vor fi recuperați de Sonia. Când Serebreakov și Elena vor părăsi spațiul de joc, Sonia își va pune ochelarii pierduți ai Elenei peste demodații ei ochelari de vedere, încercând pentru o clipă să fie femeia frumoasă care și-ar fi dorit să fie. Șerban construiește aici un moment excepțional (mi s-a spus că el ar fi apărut pentru prima oară tocmai la repetiția deschisă la care am asistat), moment ce își află cu siguranță sorgintea în straturile de profunzime ale textului. E momentul simptomatic pentru falsitatea ideii că în *Unchiul Vania* totul s-ar concentra în jurul cuplului Voinițki-Serebreakov. Complexitatea piesei e mult mai mare, relațiile dintre personaje mai contorsionate decât lasă să se înțeleagă această afirmație de tip reducționist. Câțiva pași de tango vor schița în mod neașteptat în finalul acestei scene și dacă Marina împreună cu Teleghin, pentru ca, brusc, dansul lor să se transforme într-un kazaciok brutal, diform, burlesc. Această scenă e grăitoare pentru *atitudinea* regizorului în raport cu partitura cehoviană. Fidelitatea lui Andrei Șerban față de text e de netăgăduit, tot la fel cum e cât se poate de limpede că tocmai această fidelitate reprezintă premisa pentru nenumăratele libertăți pe care directorul de scenă și le asumă față de acesta.

De fapt, Andrei Șerban a citit piesa lui Anton Pavlovici cu minuție de filolog și, asemenea unui Sylvestre Bonnard coborât din paginile romanului lui Anatole France, a savurat așa cum savurează doar cercetătorii adevărați fiecare cuvânt, fiecare replică, evaluându-le importanța și stabilindu-le funcția în economia viitorului spectacol. Asta pentru a ști în ce fel să le transpună în sistemul de semnificare specific teatrului. Inventivul, imaginativul regizor nu se împacă nicidecum cu statutul de rob al textului. Dar nici nu agreează ideea de a-l supraîncărca cu un barochism fad. În felul acesta îmi place să înțeleg fraza din finalul argumentului intitulat *Încercând să înțelegem Unchiul Vania*, pe care Andrei Șerban îl semnează în caietul de sală pus la dispoziția spectatorilor ce au avut șansa de a asista la seria de repetiții deschise oferite, la sfârșitul lunii august, de regizor și de Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. După ce admite că, spre deosebire de spectacolul cu aceeași piesă realizat în 1983 la Teatrul *La Mama*, cel de acum „e purificat de intelectualitate, de febra de a da răspunsuri“, regizorul conchide: „Și totuși, de la *Trilogie* nu mi-am creat dinadins atâtea obstacole pe care să încerc să le înfrunt“. *Unchiul Vania* de la Cluj, asemenea *Pescărușului* de la Sibiu, are o simplitate de netăgăduit. Dar la simplitatea cu adevărat expresivă se ajunge înfruntând nenumărate obstacole. Acest du-te-vino între fidelitate și infidelitate față de text, du-te-vino din care e zămislit spectacolul va deveni încă și mai clar în desfășurarea ulterioară a secvențelor sale.

Suntem îndată poftiți să părăsim locurile de unde am urmărit până atunci spectacolul și să ocupăm altele ce sunt instalate în centrul spațiului scenic. Cortina de fier se lasă pe nesimțite în spatele nostru. Pe monitoarele pe care

va fi de acum încolo proiectată traducerea în limba română a textului (traducere realizată de Andrei Șerban împreună cu Kovács Kinga – implicarea directorului de scenă în operația de translație e revelatorie pentru importanța pe care o acordă el fiecărui cuvânt) va apărea întâi avertismentul că în acest nou spațiu va începe actul al doilea. De acum înainte împărțim arealul cu actorii, o seamă dintre personaje se vor strecura printre scaunele noastre, își vor transforma replicile nu neapărat în teatru în teatru, ci în apartéuri, iar cel mai frecvent vor face aceasta Elena Andreevna și doctorul Astrov, așa cum în *Pescărușul* sibian o făcea Arkadina. Se poate că aceasta să fie modalitatea aleasă de regizor pentru a pune în valoare structura de solilocviu din care e construită piesa. Schimbările repetate de spațiu își află originea într-o replică a lui Serebreakov ce se va declara agasat de caracterul labirintic al casei în care a poposit temporar. Împreună cu scenografa Carmencita Brojboiu, Andrei Șerban a despiciat din spațiul arid, nud al scenei, din toate dotările aferente, care de obicei au întrebuintări de natură tehnică, din scările de serviciu o mulțime de alte spații, iar acțiunea se va consuma deopotrivă pe orizontală, dar și pe verticală. Pe scările ce coboară din pod se consumă beția lui Astrov (performanțelor artistice formidabile ale lui Bogdán Zsolt adăugându-li-se acelea de natură fizică ce țin de un antrenament sistematic, toate probând extraordinara putere de concentrare a acestui magnific actor), tot acolo își face veacul Teleghin ori se consumă veghea lui Iefim. Undeva, într-o cabină de serviciu, a fost imaginată camera lui Serebreakov. Îl vedem posedând-o pe „femeia” lui ori scriindu-și operele fără valoare, îl auzim „jucându-și” pretinsa boală. Se mai insinuează un spațiu, în care, în miniatură, e plantată casa umilă a lui Voinițki, un colțișor în care se va petrece scena împăcării dintre Elena și Sonia, o împăcare consfințită cu alcool, dar tăiată brusc de refuzul lui Serebreakov de a-i îngădui soției sale să cânte la pian. În opinia lui Leonida Teodorescu, „singurul moment în care solilocviile se întâlnesc și realizează un colocviu îl constituie actul III, mai exact scena în care Serebreakov propune vânzarea moșiei pentru că îi creează lui Voinițki posibilitatea unui răspuns. Conflictul devine foarte intens și se termină cu celebra tentativă de omor”. Felul în care Andrei Șerban proiectează sus-numitul „colocviu” și chipul în care actorul Hatházi András își susține răspunsul marchează un mare moment al spectacolului ce revelează întreg derizoriul personajelor. E delimitat, în sfârșit, în actul al patrulea, cel al despărțirii, spațiul în care Sonia, Vania și Marina vor rămâne să-și ducă pe mai departe zilele. În interiorul unui vechi dulap, Astrov plasează o hartă, aceea a Saharei, pe care o avea cu sine și cu ocazia uneia dintre întâlnirile sale cu Elena, insistându-se astfel asupra pustiului din sufletele personajelor, un pustiul contrapunctat de o ploaie teribilă. Plouă frecvent, enervant, chinuitor în momentele de maximă intensitate ale spectacolului, dar niciodată ploaia nu aduce cu sine nici eliberare, nici purificare. Ci doar o și mai puternică înglodare într-un destin arid, lipsit de orice orizont, asemenea unei cripte mortuare. De altminteri, celebrul monolog final al Soniei, – „Vom trăi, unchiule Vania. Vom trăi un lung șir de zile, de seri nesfârșite; vom îndura cu răbdare încercările pe care ni le va trimite soarta...”, încheiat cu „ne vom odihni” – e rostit de actrița Péter Hilda asemenea unei incantații religioase specifice slujbelor de înmormântare.

Spiritul creator al regizorului și inventivitatea scenografei creează, cu mijloace minimale, *iluzia* celor 26 de încăperi – „26 de camere imense, prin care poți să te rătăcești și niciodată nu găsești pe nimeni”, cum spune Serebreakov. Din cartea sa *O biografie* (Editura Polirom, Iași, 2006) aflăm că respectiva replică, citată sub forma „Nu-mi place deloc casa asta, e ca un labirint. Toată lumea se pierde prin el și nimeni nu găsește pe nimeni” – formă înzestrată cu un impact mult mai mare – a fost motorul declanșator și pentru spectacolul – princeps montat de Șerban la Teatrul *La Mama*. Un spectacol în care, mărturisește acum regizorul, în argumentul din caietul de sală al avanspremierelor clujene, dorea să pară „intelectual”, voia „să provoace”, dar „Cehov nu era de acord”, iar „personajelor nu prea le plăcea să fie criticate sau ironizate de mine, aveau realitatea lor, nu cum aș fi vrut eu să fie”. De data aceasta, Andrei Șerban a optat pentru un spectacol ce ambiționează să ne ofere „o șansă de a descoperi prin experiență o nouă sensibilitate. Să ne vedem așa cum suntem, fără să avem ambiția să schimbăm ceva – iată *mesajul* autorului, care detesta de fapt acest cuvânt”. Să ne observăm pe noi înșine prin comparație și în oglinda personajelor cehoviene. Iată, în ultimă instanță, motivația lungului *incipit* fără cuvinte al reprezentației, *incipit* gândit ca avertisment și drept cortină pentru intențiile directorului de scenă.

Tot din cartea autobiografică a lui Andrei Șerban aflăm că spectacolul de la *La Mama* nu a fost pe placul cronicarului de la *The Times*, care credea că „spectatorii sunt puși să-l privească *de sus* pe Cehov”. Nu știu cum au stat de fapt lucrurile. Pentru mine, critic român, e cât se poate de sigur că o astfel de intenție nu a existat deloc în cazul răscolitorului spectacol de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. E foarte adevărat că Andrei Șerban nu a căzut în greșeala de a empatiza prea mult, niciodată la modul larmoaiant, cu personajele cehoviene. Într-un anume fel, montarea l-a confirmat pe G. Călinescu care credea că „Cehov face parte din familia lui Cervantes și Molière, adică a acelor genii care au tristețea veselă”. În volumul *Dialog interior* (Editura Eminescu, București, 1987), Dumitru Solomon dezvolta afirmația călinesciană și scria că „Cehov nu se oprește la comicul duios, ci avansează spre bufonerie și absurd, punând în competiție mijloacele cele mai diverse”. Este exact ceea ce face cu mare măiestrie în exemplara lui montare Andrei Șerban. Poate că tocmai de aceea ne vine greu să ne despărțim de personajele cehoviene. Poate tocmai de aceea Șerban a imaginat o despărțire „în etape”, cu o structură filmică și în acorduri de *milonga*. Actorii care preț de mai bine de trei ore au fost Serebreakov sau Elena Andreevna, Sonia ori Maman, Vania sau Astrov, Teleghin, Marina ori Iefim ne salută, la aplauze, mai întâi din imediata noastră apropiere. Se duc apoi în stal, iar în final se îndreaptă spre loji. Își iau rămas bun tocmai din locurile din care a început intrarea noastră în lumea lui Cehov. O lume pe care au adus-o în fața noastră, în sufletele noastre aproape fără a ne lăsa puțința de a formula vreun reproș.

Adesea am spus în cronicile mele că îmi e cât se poate de dezagreabil aplaudatul în picioare, că apărut oricum și oriunde el mi se pare lipsit de orice semnificație, că ne aflăm astfel în fața unui fals rit social ce exclude orice idee de valoare. Mărturisesc că, de data asta, am fost printre primii care au aplaudat în picioare. Și nu am nici cel mai mic regret pentru asta.