

# EVENIMENT

Doina MODOLA

## Adevăr artistic incontestabil

Când, în 1895, Cehov scria **Pescărușul**, era un scriitor consacrat. Avea abia treizeci și cinci de ani („nici patruzeci”, ca Trigorin), publicase o mulțime de schițe, povestiri, nuvele, piese de teatru. Îi apăruseră volume de proză, era jucat ca dramaturg. Se bucura de unanimă apreciere. Era prolific, admirat, invidiat, cenzurat, mereu în centrul atenției. Trăia din scris, deși era medic. Își permisesese chiar să-și cumpere o moșie (la Melihovo). Călătorea mult în Rusia și în Europa, se documenta. Începuse să publice proză la douăzeci de ani (în 1880), de când intrase ca student la Facultatea de Medicină a Universității din Moscova, așa că acumulasese deja cincisprezece ani de creație. Lucrase ca medic în diverse provincii ale Micii Rusii, încă din 1884, și ajunsese să cunoască oamenii și necazurile lor, simțindu-se mereu implicat și răspunzător. Scrisese piese scurte, iar *Ivanov* (reprezentată în 1887), dramă în patru acte, fusese o izbândă, stârnind adeziuni pătimașe, aplauze furtunoase, fluierături și critici vehemente. Scriitorul avea abia 27 de ani (doi ani mai mult decât Treplev). Luase Premiul Pușkin pentru proză, era elogiât, între alții, de Tolstoi și Gorki. Scrisese *Unchiul Vanea* (1890) – „un gen cu desăvârșire nou în dramaturgie”, aprecia Gorki – care va fi reprezentată în 1899, la Teatrul de Artă (MHAT). I se jucau, cu succes, piesele într-un act și piesele lungi.

Și totuși, simțea corvoada creației, uneori mult prea împovărătoare. „Am scris pentru ziar, dar cu greu, în silă, ca să nu-mi las familia să trăiască pe spatele altora, am scris mizerabil, greoi. Blestemând hârtia și condeiul”, îi mărturisea, în 1887, unui prieten, într-o epistolă.

*Pescărușul* este a treia piesă de amploare a unui scriitor plasat, așadar, temeinic într-un context literar, teatral, artistic unic, care va bulversa mersul creației europene. Terminând-o la finele lui 1895, Cehov era „mai mult nemulțumit decât mulțumit de ea”. Exigent în cea mai mare măsură, se pune pe de-a-ntregul la îndoială: „Acum când am recitit-o, mă conving din ce în ce mai mult că nu am stofă de dramaturg”. La premiera din 17 octombrie 1896, *Pescărușul* cade, dar în stagiunea 1898–1899, pe scena Teatrului de Artă din Moscova, piesa e elogiată. Stanislavski (șocat mai întâi de noutatea scriiturii, dar revenind stăruitor asupra ei, cum va face cu toate celelalte) și Nemirovici-Dancenko (încântat de la început) găsiseră cheia interpretării. Totuși, entuziasmul autorului e moderat: „I-ai dat viață *Pescărușului* meu. Îți mulțumesc”, îi scria el lui Nemirovici-Dancenko. Din spectacol, lucru de neiertat pentru dramaturg, lipsea comicul. Realizatorii nu erau în stare să-l perceapă.

Îmbolnăvindu-se grav de tuberculoză, în 1897, Cehov va trăi doar încă șapte ani, răstimp în care o va cunoaște, tot în teatru, prin *Pescărușul* (la ale cărui repetiții va asista la Teatrul de Artă), pe viitoarea sa soție, Olga Knipper. Va fi ales membru de onoare al Academiei de Științe (1900), dar va demisiona, ca protest, în 1902, când este exclus Maxim Gorki. Scrie *Trei surori* (1901), montată tot la Teatrul de Artă, și apoi, cea din urmă piesă, *Livada de vișini*, care va avea premiera în ianuarie 1904, cu câteva luni înaintea morții sale, la 2 iunie 1904.



Foto: Claudiu Rusu

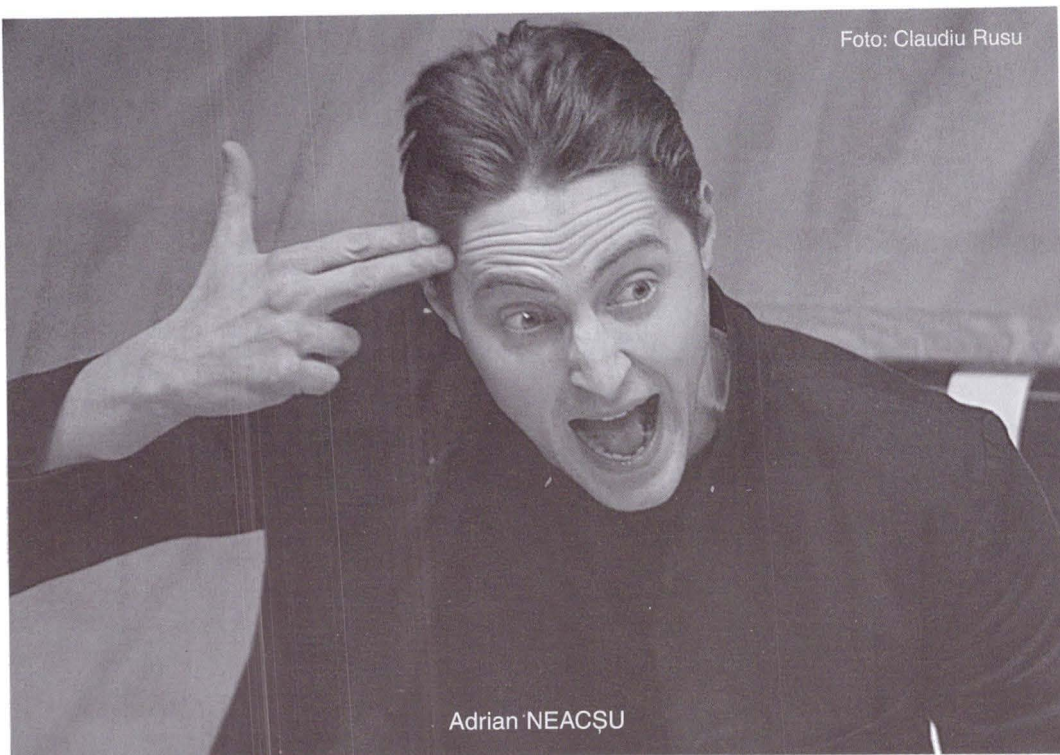
Maia MORGENSTERN

Scrisese *Pescărușul* în trei săptămâni (oct.–nov. 1895), cu sufletul la gură, arzând cu toată ființa, și totuși, era muncit de neîncredere, ca Treplev: „*Nu prea mi-a reușit. Trebuie să recunosc că nu mă prea pricep la dramaturgie*“. Se autoflagela întocmai ca eroul său. „*Mă simt ca împietrit, nu încerc decât dezgust pentru piesele mele și revizuiesc în silă corecturile...*“ Era îngrozit de propria sa temeritate, de modul de a construi teatrul: „...multe discuții despre literatură, puțină acțiune și cinci puduri de dragoste.“

Dramaturgul îndrăznise să se dramatizeze, ipostaziindu-se în eroii săi și să-și însceneze obsesiile creatoare, revendicându-le statutul tragicomic. Piesa se subintitula „comedie în patru acte“. Se înfățișa, sfâșiindu-se, din toate perspectivele, victorios și calic, la porțile adevărului, încercând disperat să pună mâna pe palpitul vieții, prizonier iremediabil al torturilor ficțiunii. Era deopotrivă Treplev, Trigorin, Dorn, Sorin, Arkadina, Mașa, Polina, Medvedenko – tânăr și bătrân, energic și bolnav, știutor și neștiutor, nesigur și faimos, împătimit de existență și sclav al scrisului. Întreaga piesă nu era decât obiectivarea dramei creației, cu toate comediele ei. Și o mascaradă a acestei lumi funambulești, în care adevărul și minciuna se confundă zguduitor.

Cehov proiectează realitatea interioară cea mai gravă, cea mai intimă, teatralizând-o. Fixează shakespearean, în centrul acțiunii, metafora teatrului și glosează tragicomic nu în marginea, ci în miezul ei. Creatorul și creația, interpretul și interpretarea devin mizele cele mai importante ale conflictului. În ele și prin ele, în substanța lor, se desfășoară drama, cu toate implicațiile ei sângeroase și ilare. Pentru artă se săvârșesc crime (morale) și sinucideri (efective). Viața piere încercând să afirme ficțiunea. Vivisecția la care dramaturgul se supune, supunându-și eroii, probează tensiuni excesive, ciocniri violente, opoziții ireductibile,

Foto: Claudiu Rusu



Adrian NEACȘU

înfrângeri, victorii, suspans. Tragism, melodramă, senzațional, inaparente la prima vedere. Evenimentele conțin totodată reversul dramei, comedia, parodia. Teatrul e total – versatil, dinamic, esențial. Cuprinde și sensul răsturnărilor, peripețiile relativizării, *quiproquo*-urile, demascările, iar travestiul îl definește. Artistul își revendică dreptul de a se problematiza în centrul lui.

Creatorul ca protagonist a izbucnit pățimaș, egocentric cu romanticii, s-a impus și s-a obiectivat cu realiștii. S-a *dezvăluit* însă temerar, abia acum, în această psihanaliză înscenată, în care naturalismul se bate și se contopește pe scenă cu simbolismul și cu eseismul, pentru a se converti în antipodul său acut semnificativ. Piesa este și un tablou în mișcare al modernismului. Creatorul își va continua calea ca protagonist, demascându-se și exhibându-se din ce în ce mai fără rezerve, uneori impudic, cu Strindberg și expresioniștii, mai ales cu ei, apoi cu toți dramaturgii importanți ai veacului al XX-lea, de la Pirandello la Eugen Ionescu și Beckett. Granița dintre creație și viață se șterge, progresiv, până la alienare. Viața e vis, e iluzie sau invers? (la izvor, se întreba Calderon de la Barca).

Cehov tematizează chestiuni teoretice, la fel ca Ibsen și, tot ca el, procedează prin punere în abis. Obsesia *teatrului în teatru* furnizează însă alt material hamletizării și interogațiilor – acela al ficțiunii artei. Teribila fascinație a propriilor aspirații creatoare și a propriilor îndoieli se petrece în adâncuri, iar miza ei este viața însăși, până la nimicire. Eroii *Pescărușului* pier sau supraviețuiesc absorbiți de ele, se confirmă și se descalifică, se demască și se fac de râs, pentru că nu există decât prin creație, fie ea și mediocră, meschină, izvorâtă din vanitate. De aceea, *Pescărușul* nu încetează să fascineze, cu tulburătoarele lui oglinzi.

Așa cum mărturisește, Andrei Șerban a montat *Pescărușul* de două ori – în Japonia, la Tokio, și în Statele Unite, la New York. Reîntors în România, după



Mariana PRESECAN

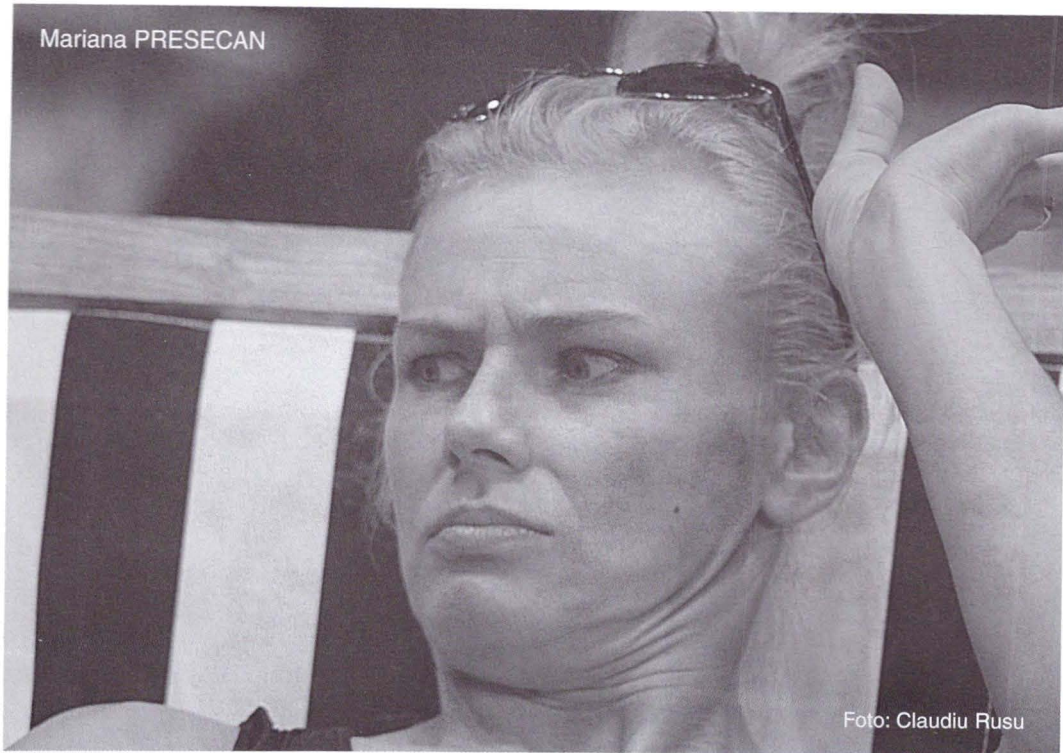


Foto: Claudiu Rusu

cincisprezece ani de la a doua plecare (a mai condus doar câteva ateliere cu actori, în răstimp), regizorul a avut parte de acea atmosferă de disponibilitate și așteptare din partea interpreților, care l-a făcut să triumfe și cu *Trilogia antică*. De data asta la Sibiu, într-un teatru viu și tânăr, condus de un manager de excepție: Constantin Chiriac.

Montarea lui Andrei Șerban se înscrie într-o direcție configurată în ultimii ani, care își impune un fel de asceză, de rupere cu modalitățile teatrale tradiționale, cu succesiunea scenică stanislavskiană, ca și cu poezia luxuriant ambivalentă a lui Nikita Mihalkov. Renunțând la podoabe exterioare, la opulența atmosferei, textul e interogant auster, lucid, contemporan, prin accelerarea ritmului și evidențierea drastică a mecanismului dramatic. Actualizarea și esențializarea merg mână în mână pentru a investiga și ostenta perenitatea conflictului, a problematicii, a tipurilor și fundamentelor teatrale, a clasicizării, din perspectiva tuturor achizițiilor scenice ale ultimului veac. Andrei Șerban dedică, de altfel, spectacolul, trupei Krétakór din Ungaria, al cărei spectacol cu *Pescărușul*, în regia lui Arpad Schilling, l-a vizionat la New Jersey și l-a apreciat din toată inima, pentru că era în consens cu căutările sale. „*Au jucat cu haine de stradă, fără costume și fără decor, fără efecte de lumină, doar cuvinte, reacții, stări, adevăr*”, precizează Andrei Șerban în caietul-program. Personal, am asociat spectacolul sibian montării lui *Ivanov* în regia lui Ascher Tamás al teatrului „Katona Jozsef” din Budapesta, prezent la București, la Festivalul Național de Teatru, ediția 2006.

În *Pescărușul* lui Andrei Șerban (tradus modern și suplu de Maria Dinescu), plasarea în actualitate face interogația mai bruscă, mai francă, mai fermă. Ritmul alert, dezlănțuirea abruptă a patimilor descoperă adevărul gol-golui, oricât de contradictoriu și oscilant. Personajele și evenimentele se conturează exact, în culori tari, adesea stridente și, mai ales, ne ajung din urmă, ne reprezintă, în

Cornel RĂILEANU



Foto: Claudiu Rusu

vremea noastră. Ele ating și depășesc secolul al XX-lea, pășind glorios, ridicol adevărat în mileniului trei. Prin reducerea la esență, adevărul se dezvăluie net, fără podoabe și fără artificii vetuste. Ne recunoaștem în eroi, ne vedem semenii, sosiile, ne identificăm cu ei, râdem de ei, odată cu regizorul. Clasicul (clasicizat) Cehov, *modelul* dramaturgic, ni se dezvăluie în toată actualitatea, dar și în toată exemplaritatea valabilității sale. Totul se definește, se deconspiră, se demască, evoluează la vedere – la fel ca sforile și efectele din spectacolul înscenat de Kostea Treplev. În locul unei lumi astenice, stinse, pe scenă izbucnește o umanitate frământată de patimi extreme, în confruntare, pe viață și pe moarte, torturată de întrebări existențiale. Toată poezia extincției, a atmosferei, a ritmului rarefiat, a stagnării dispare dinamită de energia mizei. Tot ceea ce i-a deschis calea lui Cehov la finele veacului al XIX-lea, făcându-l acceptabil, din perspectiva tematicii contemporane lui (declasarea aristocrației, nostalgia timpului, poezia spațiului, decadența artei, vechile rânduieli care se prăbușesc, seducerea ingenuiei, cinismul parveniților etc.), dispare sub asaltul revelațiilor interioare, formulate tranșant, chiar brutal. Montarea își dezvăluie brechtian condiția, mizând pe contopirea până la dramă a *vieții* cu *teatrul*. Publicul este integrat (împins) în spațiul de joc, care e și spațiul de privit. Implicarea spectatorilor le atrage continuu atenția asupra rolului lor în piesă. După cum, personajele sunt purtătoare ale unei concepții despre viață, despre teatru și joc, care țâșnește din substanța lor omenească cea mai intimă. În permanență, evenimentele se petrec și se autorefectă în același dreptunghi textil, în fața cortinei, a „scenei” lui Treplev, ori în perimetrul ei. Totul este transparent, evident, exhibat. Autorefectarea e ludică, teatrul ca teatru, cu profunzimea lui valoare de autenticitate existențială, se ostentează prin punere în abis.



Cristina FLUTUR



Foto: Claudiu Rusu

Decorul lui Andu Dumitrescu pare inspirat literal (și simbolic) din concepția lui Treplev, care „aruncând o privire asupra scenei” explică: „*Asta-i tot teatrul. Cortina, culisele, întâia, a doua și încolo nimic. Fundalul ni-l dau lacul și zarea*” (în spectacolul lui Andrei Șerban, înlocuite cu pânzele-stări ale Mariellei Bancou). Gândit în spirit brookian, ca spațiu gol, debarasat de inutilități, locul e animat, ritmat de puține, foarte puține, elemente de mobilier (scaune neconvenționale, șezlonguri de plajă, o masă—două, o saltea). Eroii apar demonstrativ, pirandellian, enigmatic, în poză de grup, pentru a se alinia, profilându-se teatral, *contre-jour*, în atitudini specifice. Îmbrăcați ca azi, în costumele inspirate ale Mariei Miu, se definesc caracterial și categorial prin gustul boem al originalității și detalii artistice vestimentare (parodice, uneori). Ritmul dinamic, tonalitatea acută, bruschetea revelațiilor, dezvăluie conflicte paroxistice, incompatibilități ireductibile. Creat cu perfectă acuratețe, spectacolul construiește adesea situațiile (sau numai fructifică) făcând aluzie la o experiență teatrală magistrală, îmbogățind-o, jucându-se cu analogiile, decupând valorile perene, tot așa cum eroii literaturizează și teatralizează.

Pe scenă evoluează într-un compendiu strâns, tensionat, clasic și profund actual, într-o excelentă deconstrucție și într-o riguroasă reconstrucție, ferm stăpânită și savant modulată, știința dramei și arta jocului, într-o vie desprindere a adevărului, o categorică și delicată apropiere de esență. Oarecum în fundament, se configurează, din când în când, fugitiv, *Hamlet și Visul unei nopți de vară – summum*-ul tragediei umane și acela al comediei –, îngemănându-se strâns, pentru a ne dezvălui zbaterile, lupta cu propria noastră ființă, cu aspirațiile, cu veleitățile, cu așteptările, cu iubirile. Alergăm după himere, iubim ce nu se cuvine, ieșim din front și ne pierdem pornind-o nicăieri. Încercăm haotic, aiurea, să ne manifestăm, să ne impunem unei lumi pe care o negăm și o invidiem, totodată, în care nu ne simțim deloc la îndemână, căci ne *desființează*.

Marian RĂLEA



Foto: Claudiu Rusu

Jocul culminativ își păstrează susținut interesul, într-o gamă peștrită și savant dozată a tonalităților stărilor, soluțiilor, alternanței identificării cu distanțarea. Întregul spectacol evoluează acrobatic pe sârma subțire a excesului, în registrul poeziei artaudiene, înțeleasă ca o poetică a tensiunii maxime, perfect dominată și controlată estetic. Spectacolul devine un corolar și o poetică personală, în care se revarsă dinspre practica scenică spre text o încărcătură semantică, metaforică, simbolică, figurativă, imagistică. Avem de-a face cu compendiul unei exegeze superioare, măiestrite a unui regizor de mare calibru. Care se așază în text, rezervându-și, ca Cehov, toate rolurile, jucându-le împătimit, dezlănțuit, prin interpuși. Identificându-se tainic, miraculos, cu toate ipostaziile și rolurile. Insuși experimentul dublei distribuții devine un exercițiu personal de multiplicare, căutare, de experiență spirituală deschisă schimbului reciproc de substanță cu actorii și al acestora unii cu alții.

Anunțat ca spectacol și încheiat prin semnalarea unui nou început de spectacol, *Pescărușul* devine un concentrat de concentrate, un joc cu teatrul, cu memoria lui, cu figurile, cu arhetipurile lui, cu modalitățile și situațiile lansate în viața scenică. Așa se face că divinitățile tutelare sunt, rând pe rând, suprapuse și intersectate – Cehov condensat din toate piesele în conflicte, roluri, situații tipice și „citit” prin sursele sale, prin succesori sau numai prin analogoni: tragicii greci, Shakespeare, Pirandello, Brecht existențialistii, teatrul absurdului. Stanislavski e doar un reper pentru brechtianism. Mihalkov, cu toată poezia ticăloșiei și sentimentalismului, e abolit. Andrei Șerban impune o lectură personală, lucidă, adusă sever și auster în contemporaneitate, călăuzindu-și cu har interpreții și impunându-se prin ei.

Maia Morgenstern este fabuloasă. Cu frumusețea ei clasică, athletică, statuară, animată de demonul uluitor al metamorfozei, ea e în același timp



Raluca IANI

Foto: Claudiu Rusu



impunătoare, patetică, ridicolă, de o feminitate ardentă, devoratoare, necruțătoare, având toate înzestrările pentru a domina și a supune, în ciuda vulnerabilității și fobiei crepusculului. Arkadina întruchipată de ea – păstrând proporțiile și registrul – are aceeași feminitate stihinică, căpcăună, infanticidă, ca *Medeea* din *Trilogia greacă*. Diferă doar ceremonialul sacrificial, prin care își jertfește copilul – necruțarea, cruzimea sunt la fel de egocentrice. Scala comică, parodică, ridicolă, grotescă în care e proiectată eroina nu impietează deloc asupra măreției arhetipale. Și acesta este excepționalul merit al lui Șerban. El izbutește paradoxala performanță de a dezvălui măreția nimicniciei, factura umanității rătăcite și gollite. Croiul e sublim, substanța găunoasă, dar izvorăsc din arhetip și din aceeași plămădă a feminității creatoare și distrugătoare totodată. Chiar când e cabotină.

Departate de a fi grosolan sau înțepenit, tiparul are o uimitoare plasticitate și elasticitate, de care Maia Morgenstern dispune cu lipsa de măsură a uriașelor sale disponibilități. Întâlnirea cu Șerban, la înălțimea cuvenită uimitoarei ei înzestrări, i-a dat acea înstrunire, care păstrează tensiunea revelațiilor la cotele maxime, concentrarea percutantă care frapează, încarcă și descarcă, la un voltaj maxim.

De la apariția în scenă – zgomotoasă, cabotină și ostentativă, cu comentariile deplasate cu care boicotează spectacolul lui Kosteia, sabotând spontan „concuranța”, socotind orice manifestare, chiar diletantă, primejdioasă pentru divismul ei, pentru statutul de vedetă – *Arkadina* Maiei Morgenstern e dominantă, copleșitor comică în adevărul ei. Totul sau aproape totul e simulacru în atitudinile Arkadinei, totul e demonstrație histrionică. Dar personajul Maiei Morgenstern este *adevărat* în toate imposturile lui. Reprezintă pe deplin eternul feminin, expansiv, invadant. Erotismul jucat e consistent și autentic, în inautenticitatea aparentă. Maia Morgenstern întoarce pe toate fețele adevărul omenesc cu o incredibilă



Foto: Claudiu Rusu

Florentina ȚILEA



îndemânare și amplitudine. Ca un prestidigitator reductabil care se dematerializează și se rematerializează instantaneu cu o simplă manevră magică. Sunt excepționale manifestările de tandrețe și luxură în public (nevoia de spectatori ține de histrionismul structural al eroinei). Dar și acelea ale geloziei, concurenței, rivalității cu Nina, ale crispării, fricii de bătrânețe. Juxtapunerile comicului și ridicolului, ale adevărului cu jocul, trecerile bruște funcționează intempestiv. Arzătoare ca regina de la Elsinore și, tot ca ea, aflată la apogeul feminității amenințate de crepuscul, Arkadina e agățată de Trigorin, pe care îl țintuiește și îl priponește, dezvoltând o întreagă rețea de fire de păianjen și de zvârcoliri spasmodice. Toate componentele actriței sunt puse în operă. Nici o clipă teatrul și teatralul n-o părăsesc. Identificată cu eroina ei, Maia Morgenstern, actrița, își face intrarea emfatic, mizând pe efecte, declamând din *Hamlet*, iar Kosteia îi dă replica, prestând de îndată rolul nefericitului prinț. Și tot ca acolo, înlănțuiți fiecare într-o patimă nefastă, se vor hărtui și se vor sfâșia cu nebănuite urmări, legați de aceeași legătură de sânge care le dă (?) drepturi nelimitate unul asupra altuia și, mai cu seamă, pretenții și solicitări deșănțate. El pretinzându-i o imposibilă exclusivitate a iubirii materne și a purității, dezvoltând o prelungită și maladivă dependență filială, o veche frustrare, cu origini în copilăria timpurie, cu toate manifestările unui complex oedipian. Ea, derobându-se mereu, agasată de insistențe, dorind să respire într-o autonomie a ființei senzuale, care-și caută împlinirea într-o relație erotică, pe care o consumă cu disperare. Actrița declamă, pozează, cântă, „se dă peste cap“ (la figurat și la propriu: face roata țiganului în scenă!), demonstrând toată paleta uluitoarei ei măiestrii, atentă să focalizeze neîncetat interesul. Nu vrea să lase nicio clipă scena în stăpânirea altcuiva. Dar toată această cursă a

Gelu POTZOLLI



Foto: Claudiu Rusu

întâietății, Maia Morgenstern o susține cu dezlănțuit umor, punând-o în pagină cu savuroasă ironie, autoironie, simț parodic, zeflemist, neocolind, cu bună știință, riscurile penibilului, excesului, grotescului.

În același rol, Mariana Presecan aduce o Arkadină viperină, cochetă, cu reacții de viespe și capricii previzibile. Mai rezervată și mai lineară, bună profesionistă, nu ocolește comicul, dar îi dă un contur mai puțin exploziv.

*Trigorin* – Adrian Matic (care evoluează în ambele distribuții) a mizat mai cu seamă pe inautenticitatea omenească a eroului, pe irespirabila sa cursă de a surprinde viața, de a-i exploata factologia și a șterge granițele realului. Abil făuritor de povești, mânuitor de poncife și stereotipii la modă, scriitorul apare mai puțin ca personaj enigmatic, cât ca un sârguincios copiator, un scrib al cazuisticii, al existenței neînsemnate, observator neostoit, sufocat de lipsa de spor și de lipsa de repaos. Bietul „creator”, care nu mai e deloc creator, se risipește în banalități, pe care lipește semnificații parabolice, demult răsuflăte. Ceea ce nu-l împiedică deloc să-și savureze succesul monden, mai mult sau mai puțin notoriu. Oricum, suficient de mare, spre a-i da o aură de atracție irezistibilă în ochii micilor provinciale bovarice. În tandem cu Doctorul, al cărui rival în atenția femeilor este, Trigorin are fama artistului și a celui de departe.

În cuplu cu Arkadina, se potrivesc perfect, cei doi artiști care nu depășesc media, dar a căror carieră le-a conferit, prin șansă sau poate prin perseverență, un loc în lume. Se potrivesc în cabotinismul lor, ca și în statutul lor, dincolo de care îi leagă o sumedenie de trăiri și interese comune, o doză de cinism și de afecțiune reală. Se prețuiesc pentru că vorbesc aceeași limbă și simt în același fel. S-au instalat într-o relație senzuală, cu habitudini și trădări, de mult consumate, oricând iertate, adesea reeditate, posibil de traversat, căci se cunosc și se tolerează prea bine.



Doru PRESECAN



Foto: Claudiu Rusu

Adrian Maticoc punctează vioi balansul lui Trigorin între hărnicie și impostură, între șansă și poză și profitul mărunț și superficial al unui donjuan de duzină. O distruge pe Nina, fără a avea vreun interes aparte pentru ea, sedus de insistențele fetei, care-i scaldă enorma vanitate. Îl lasă indiferent eșecul ei, moartea copilului și-o părăsește fără scrupule.

La antipod, comportamentul lui Treplev e impulsiv, haotic, autodistructiv, pentru că e marcat de o imaturitate gravă, de o instabilitate adolescentină, care-l plasează cu cel puțin un deceniu în urma vârstei. Impulsivitatea, excesul, stările extreme îl fac imposibil, de nesuportat pentru mama lui, fiindcă, veșnic agitat și extrem de posesiv, *ei* vrea să-i atragă și să-i rețină atenția prin fapte grozave. Pentru el, Mama reprezintă centrul lumii și simbolizează Lumea însăși. *Pe ea* vrea s-o rețină, s-o impresioneze, s-o cucerească, s-o învingă. Luptă haotic cu ea ca să-și dea sens, ca să-și demonstreze că există, când ea are cu totul alte preocupări, alte interese, alți poli de atracție. În fond, la douăzeci și cinci de ani, ar trebui să fie personalitatea definită și autonomă, fără a mai avea această dependență ombilicală, care-l face greu de dus și greu de suportat. A abandonat facultatea, s-a retras la moșie și, în acest mic univers neîncăpător, vrea să cucerească nu numai poziția filială, dar și marile dimensiuni, recunoașterea universală. Kosteia are dreptatea lui, revendicările lui sunt legitime, a fost traumatizat de mic de indiferența maternă. Nebăgat în seamă, uitat, lipsit de afecțiune, s-a luptat mereu cu această ingraturitate și a rămas pe vecie fosilizat ca prunc. De aici se trage, poate, imaturitatea lui afectivă și socială, neîncrederea în sine și incapacitatea de a găsi căile și mijloacele juste de afirmare și înscriere în lume. Mama are o vinovăție esențială în ceea ce îl privește, iar consecințele ei vor merge până la capăt, până la dispariția lui fizică. Aceasta însă, în viziunea lui

Diana FUFUZAN



Foto: Claudiu Rusu

Andrei Șerban, apare mai degrabă ca un gest de revoltă haotică a eroului, de agresivitate întoarsă dinspre ceilalți spre sine. Un mod de a atrage atenția și a lovi năprasnic. Ca orice individ cu porniri suicidare, familiarizat obsesiv cu ideea morții, Kosteia se simte exclus, dar recurge la suicid într-un moment în care ar putea să nu-l comită. Publicase deja, chiar dacă mama lui nu se ostenește să-l citească, făcând un prim pas spre oarecare recunoaștere. Mașa îl adoră, Nina, părăsită de Trigorin îi arată prietenie. Lucrurile s-au așezat pe un relativ făgaș, sunt în curs de a se dezvolta pe o cale care ar putea fi, oricum, chiar favorabilă. Și totuși, Kosteia se sinucide. Departe de a miza sentimental pe sinuciderea lui, Andrei Șerban, prin interpretii săi: Adrian Neacșu (tensionat și impulsiv) și Tudor Aaron Istodor (buzuindu-se mai mult pe oscilație și derută), o înfățișează mai întâi ca un act ratat (cum e și în piesă), apoi ca pe unul derizoriu care impresionează, fără a i se acorda însă gravitatea reală. E uimitor (și în text!) că, imediat ce e constatată, ea e trecută sub tăcere, pentru a o menaja pe atât de egocentrica Arkadina. Dar, profund semnificativ, mama – absorbită în jocul de cărți – nu trebuie tulburată neprevenit, acest incident ar putea-o perturba și destabiliza. Trebuie luată cu binișorul. În acest moment, se încheie spectacolul. De altfel, defunctul Kosteia anunță finalul cu celebra replică „Spectacolul începe“, prin care regizorul marchează circularitatea structurii cehoviene, ciclicitatea și perenitatea conflictului, demonstrată consecvent de punerea în scenă.

Cine este Pescărușul? Nina Zarecinaia? Kosteia? Care dintre ei? Toți? În fond, fiecare e pentru ceilalți o victimă gratuită.

Evident, Andrei Șerban nu ia de bună distribuirea exclusivă a Ninei în acest rol. Povestea e relatată (și trăită), în acest sens, doar de Trigorin, din imensul său narcisism și din incapacitatea debarasării de clișee. Și de Nina însăși, care o ia de



Tudor Aaron ISTODOR

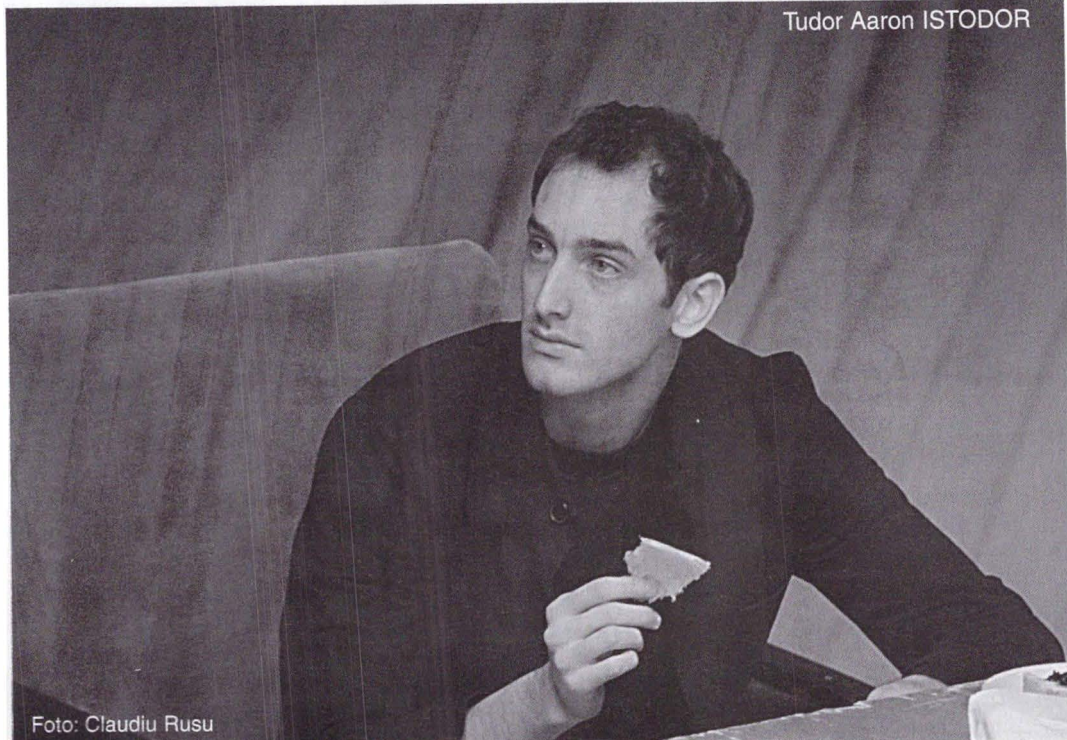


Foto: Claudiu Rusu

bună, își asumă rolul, pentru a-și putea plânge de milă și a-și alimenta masochist durerea. Această primă „plasare” în abis e doar o primă perspectivă particulară, de la început pusă de regie sub semnul întrebării. Actul gratuit al sacrificării este propriu tuturor personajelor, dispuse oricând să-și jertfească semenii, fără vreun scop anume sau pentru unul derizoriu, nechibzuința ținând de uriașul lor egoism. Vor să-și netezească sau să-și elibereze calea. Toți eroii sunt dornici de libertate și înrobiți, în același timp, și luptă neîncetat să se debaraseze, chiar și când bat pasul pe loc sau când evaziunile lor sunt minime sau temporare. Prizonieri și veleitari, se zbat și se lovesc, izbind la întâmplare, fără milă. Loviți de unii, dau în alții, fără să învețe nimic din propria lor suferință și neavând pic de îngăduință pentru semenii.

Pescărușul ucis este Kosteia Treplev, sacrificat fără sens de mama lui. Iritată de veleitățile creatoare ale fiului ei și resimțind, mai mult sau mai puțin obscur, contestarea lui (proprie, de altfel, procesului de emancipare specific vârstei, în care dependența e dublată și sabotată de nevoia de afirmare a propriei personalități și, negreșit, a altor valori), simțindu-se neîncetat provocată și negată, Arkadina îi ripostează cu iritare și cu o lipsă de tact violentă, alimentată exploziv de vanitatea ei. Deprinsă să fie întruna la rampă, orice gest de afirmare al lui Kosteia, care o mai „lansează” și pe Nina, pe deasupra (!) i se pare o insolentă și o insultă personală. Kosteia Treplev e cu adevărat insuportabil. Nu numai pentru că-i amintește de cei douăzeci și cinci de ani ai săi, ci și pentru că se comportă ca și când nu i-ar avea. Spectacolul este un examen cât se poate de lucid al tinereții tocmai ieșite din adolescență, în coliziune cu autoritatea matură, examinând conflictul generațiilor (și în artă). De altfel, toate personajele par de o imaturitate afectivă simptomatică și, poate, simbolică.

Într-o viziune lipsită de iluzii, poate chiar sceptică, dar profund actuală, în Nina nu mai e proiectat destinul fetei cuminiți, seduse și abandonate (acesta e doar un clișeu al literaturii vetuste), ci un întreg adevăr complex al devenirii personalității feminine. Nina este Arkadina la o altă vârstă, trecută drastic prin botelul de foc al experienței afective și profesionale. O mică veleitară, care și-a dorit o carieră de actriță mare și care a început prin a se crede talentată și irezistibilă. A depășit vârsta Lolitelor, dar numai prin ani, nu și prin dezvoltarea interioară. Îndrăgostită la început de Kostea (cel puțin așa crede ea), nu ezită să-l trădeze, cochetând cu toți bărbații. Îi contestă talentul, deși pentru ea este un prilej de a se face cunoscută. Joacă cu toată dăruirea diletantă în spectacolul de pe lac, învecinându-se cu pescărușii și întruchipând cu foc, tautologic, piesa cosmică și modernistă a lui Treplev. Ea are mare credință când joacă, dar nu în ceea ce spune, ci în ceea ce este ea, în înzestrarea ei, în prilejul de a se exhiba. Nu se sfiște să-i spună lui Treplev că n-are încredere în valoarea piesei, nici în talentul lui, pândind momentul să găsească un alt autor, altă ocazie, altă șansă. Trigorin i se pare tocmai potrivit pentru acest rol și nu ezită să se lipească de el, cu insistență, să-i iasă în cale, să se pună în valoare, să-l provoace și să-l ispitească. Încearcă mereu să-l seducă și se exersează seducându-i și pe ceilalți. Obsedată să se lanseze, o pândește pe Arkadina și urmărește să-i fure meseria. Îi imită pe furii trucurile, atitudinile, cabotinismele (sursă a un comic gâlgăitor, bine strunit în situație, fără excese, suspansul și gesturile întrerupte stărnind din belșug râsul).

O descoperire savuroasă a spectacolului a fost *Nina* Cristinei Flutur, cu figura ei de vulpiță, în care freamătă hormonii și vitalitatea, cu carnația rumenă, plesnind de tinerețe. E perfect dezirabilă, pregătită și pripită să se lanseze în viață. Conștientă de farmecul ei, convingându-se, în succese de diverse calibre, de faptul că e ispititoare și interpretând lucrurile ca semn al irezistibilității farmecului ei, Nina se aruncă intempestiv în valurile spumegătoare ale existenței. Departe de a fi o victimă pasivă, sedusă de circumstanțe și de eroi îndoielnici, eroina e factor activ, cu vădite semne de parvenire. Își construiește singură destinul, riscând. Se năpustește năvalnic, după dimensiunile pe care e croită ea și sunt trasate împrejurările, și perseverează tocmai pentru că s-a înscris pe orbita reală, s-a confruntat cu datele existenței proprii, le cunoaște și le acceptă, chiar dacă nu corespund nici pe departe veleităților ei inițiale. Nimic din tragicul decăderii nu mai stăruie asupra întâmplărilor și eroilor. Destinul este acela previzibil, izvorând din adâncurile nu tocmai adânci ale ființei lor. Și chiar de aceea, absorb și reprezintă umanitatea de azi, câștigând astfel interesul.

Andreea Bibiri a ales varianta mai subtilă, a ființei fragile, clorotice, inteligente, sensibile, mai puțin agresivă în manifestări, dar la fel de stăruitoare, de neastâmpărată, de ambiguă. Ea nu se protăpește în calea admiratorilor: se prelinge, se furișează, se dezlănțuie neașteptat. Îmbinând, la fel, candoarea și promisiunea (sau realitatea) erotică. Aceeași senzualitate difuză și irepresibilă o mână să se arunce în necunoscut, convinsă că se pune la adăpostul lui Trigorin, asigurându-și astfel protecția necesară. Marota garanției maritale funcționează translată, poate, de aceea a unei legături durabile și profitabile, care se va dovedi, însă, iluzorie.

În trecut, Nina îl ispitește pe celălalt donjuan al piesei, pe doctorul Dorn, seducătorul *en titre*, cu notorietate în zonă. Aflat la altă vârstă decât Trigorin, cam dezabuzat și cinic, dar mai de-al casei, mai accesibil și mai uzat, doctorul e un expert în materie erotică și un faimos cuceritor, cu aventuri nenumărate, contabilizate scrupulos de cronică locală. Dacă Trigorin e un scriitor învăluit de mister, pentru care femeile nutresc o fascinație izvorâtă din admirație necondiționată, considerându-l o prețioasă țintă de cucerit, mai cu seamă că e în



puterea vârstei și dezirabil (dovadă și iubirea Arkadinei), doctorul e și el un expert curtenitor, căruia Nina îi oferă flori, călcând-o pe nervi, cu bună știință, pe Polina, despre care toată lumea știe că îi e amantă. Dă chiar naștere intenționat unei crize de gelozie între vechii amanți, pe care o savurează cu prea puțină candoare. Spionează nevăzută dezlănțuirea mai vârstnicei femei, după cum o provoacă și o irită neîncetat pe Arkadina, cochetând cu Trigorin, pe care îl asaltează tenace. Îi iese în cale în nenumărate rânduri, abordându-l, măgulindu-l, ispitindu-l, simulând o experiență erotică pe care n-o are, dar neîncetând să se arate accesibilă. Un comportament adolescentin care astăzi este fățiș și curent, chiar agresiv, dar care, cu siguranță, în toate epocile a avut codul său comportamental, punând la îndoială inocența, sau, oricum, dezvăluind-o într-o mixtură extrem de picantă cu riscul și perversitatea feciorelnică. După experiența legăturii cu Trigorin, o inițiere banală și decepționantă, ca și aceea mediocră în teatru, Nina, îndrăgostită și dezamăgită, devine femeie și actriță, accepând avansurile și atențiile negustorilor bătărași, bănoși și libidinoși. Și își continuă drumul în teatru.

În interpretarea lui Andrei Șerban și a celor două actrițe, cu toate că e obsedată de rolul pescărușului ucis (pe care, în joacă, fără a părea prea impresionată, și-l asumă de la început, prinzându-și o pană în păr), Nina e o Arkadină aflată la începutul carierei, trecută printr-o maternitate neizbutită, dar și nedorită. Firește, traumele prin care a trecut au lăsat urme (pentru că nu se poate altfel), dar nu din cauza unei sensibilități excesive (din contră, ea pare ușor deficientă la acest capitol), ci din cauza veșnicei și (deocamdată) continuu înfrântei confruntări între aspirație și împlinire, între ideal și real, între vis și viață. În rest, tenacitatea și suportabilitatea, abilitatea și acceptarea compromisului o vor scoate cu certitudine la liman. A murit doar pescărușul, *iluzia*, făptura fizică a rămas. Nina mimează toate aparențele pescărușului, cu disperare, cu furie, cu revoltă, deplângându-și în felul acesta relația eșuată cu Trigorin și rolul în care a distribuit-o el. Dar numai Kostea moare, stupid, gratuit. El, care a omorât pescărușul, se suprimă. Se poate spune (și s-a spus) că a murit un suflet pur, care n-a suportat urâciunea lumii. A murit însă pur și simplu, stupid și inutil, afirmă spectacolul lui Andrei Șerban, pentru că nu s-a suportat, nesuportându-și insuficiențele, neîmplinirea. Nefăcând pact cu mediocritatea, nici măcar pentru a vedea dacă n-o poate cumva învinge. A murit din lipsă de vitalitate și poate din violență deturnată sau prost folosită, ratată. O lipsă de iluzii, o luciditate incomodă marchează sistematic spectacolul, conferindu-i o multitudine de motivații noi, extrem contemporane. Relativismul și dezabuzarea au extirpat sentimentalismul, dar dezvăluie fondul de conflicte, relații, idei, adevăr omenesc, deplin valabil azi.

Excelent este, în *doctorul Dorn*, Cornel Răileanu. Aflat la azimutul talentului său, inteligent, flexibil, imbinând excelent forța și subțirimea, definirea interioară globală, cu gustul nuanței, ironia subțire și burlescul, actorul are un farmec și o distincție rare. La el, dozajul e surprinzător, prin acrobația fină pe interpretarea situației în care punctează exact, cu gesturi abia perceptibile, umorul și cunoașterea profesionistului. Spectator al vieții, Dorn al său se complace de minune și în vârsta actuală, deloc defavorizat de ani și de experiență, doar mai înțelept. Ajutat de natură, se ține bine, nu se irosește în excese, își degustă amintirile, dar și prezentul, îngăduindu-și leneș să prizeze femeile în orice tip de relație, trecută sau posibilă, platonice sau fizică. Nu se plânge deloc, acest Casanova n-a trecut la reformă, e viguros ca vegetația de stepă. Ostioiește senzualitatea dezlănțuită a ultimei (?) metrese, „arzoaica“ Polina, priponită lângă mitocanul ei soț, și „îi închide gura“, la propriu, cu un sărut nu tocmai pasional, dar tocmai oportun, ca să-i potolească isteriile (scena e memorabilă). E o boală

generală. De bovarism suferă și Polina ca și celelalte femei. Fuge după Dorn, în timp ce el îi dă târcoale Arkadinei, care îl mângâie din când în când, cam deșucheat („discreția“ și „surpriza“ plăcută a doctorului sunt excelent jucate gestual). După cum trage rafinate senzații din avansurile Ninei și privește liber, detașat, amuzat, fără atenția obsesivă, profesională a scriitorului, toate femeile, toate întâmplările, toate dezvăluirile. Polina vrea să-l ia de bărbat, să fugă cu el în lume, ceea ce doctorul se pricepe de minune să dezamorseze și să eschiveze de fiecare dată. Doar toată muierimea din împrejurimi și, desigur, toate pacientele seduse și apucate l-au presat dintotdeauna. Și cine știe câte asemenea situații extreme a tratat cu abilitate îndelung exersată. Există un farmec al dezabuzării și al hedonismului cu măsură, care face din acest *martor* al dramelor un personaj seducător și vital, în întruchiparea lui Cornel Răileanu, versiunea virilă a eșuatului Sorin, veșnicul *unchi* cehovian.

Mai puțin complex și, poate, prea tânăr, prea robust, prea direct e eroul în versiunea lui Doru Presecan. Personajul, deși corect surprins, pierde din aura lui reflexivă.

Excepțională este evoluția lui Marian Râlea. Actorul începe să se instaleze în maturitatea creatoare, cu o complexitate a abordării și a viziunii, binevenit exersate în ultima vreme, în colaborarea cu diferiți regizori de marcă și confruntat cu o diversitate de partituri, care îi desăvârșesc potențialul actoricesc. În rolul lui Sorin, se cufundă în bătrânețe cu tihnă voluptate – piesa e un poem sau o epopee a vârstelor, în raport cu aspirațiile și ratarea, surprinzând ipostaziile pe acest traseu al trecerii. Exprimă desfășurat neputințele, limitările, oscilațiile, bolile, frica de moarte. Se agață de viață, bălăbănindu-se și poticnindu-se, îmbătrânind accelerat, cu fiecare apariție. Regretul neîmplinirilor, nevoia de afecțiune și de compasiune, tentativele de evaziune, capriciile, sunt pline de umor și tragic. Marele ratat, din rațiuni minore, al pieselor cehoviene (abonat din start, prin devitalizare sau prin eroare la acest rol) apare astfel la diverse vârste, căci și Kosteia, postat în alternativă, ar putea ajunge la acest capăt de drum, dacă n-ar ceda tentației de a se autodistrage. Marian Râlea investește în rol o putere de întrupare și iradiere ieșite din comun. De la neputință la decrepitudine și destrămare, bătrânul Sorin parcurge rapid etapele, îndrăgostit discret și delicat de Nina („rivalul“ ideal al nepotului său), gravitând, cucerit și el, în jurul farmecului ei. Simțitor și timid, reeditează tardiv și estompat inofensivă lui idilă, după modelul probabil al tuturor iubirilor sale. N-a sacrificat vreodată pe altcineva decât pe sine, iar sentimentul ratării e poate mai distrugător decât toate bolile lui. Îmbătrânit înainte de vreme, încearcă să atragă atenția asupra lui, uneori simulând răul, alteori căzându-i victimă, fără să fie băgat în seamă. Oricum, încercând disperat să-și salveze și să-și prelungească viața, în timp ce doctorul îl tratează cu nemărginit cinism, enervat de obsesiva lui grijă de sine – și, poate, obosit de neputință. Mai estompat este Gelu Potzoli, interpretul sibian, care parcă se teme de simptomele vârstei, păstrând aparențele unei bătrâneți mai line.

În acest spectacol, care e un concentrat cehovian, părând să condenseze în eroi substanța rolurilor care revin la Cehov, se confruntă arta și viața, histrionismul și pragmatismul. În conflictul mediilor, administratorul Șamraev pare să cumuleze toți parvenitii cehovieni, viguroși, răzbătători, fără scrupule. Aduce mult cu Lopahin din *Livada de vișini*, dar este, poate, mai grobian.

Eroul lui Dan Glasu preia comanda, devenind autoritatea de temut a micii înghebari de la fermă, dispunând în voie, chiar în văzul lor, cu putere absolută, de toți și de toate. Exploziv, mărlan, dându-se în stambă de câte ori are prilejul, nu-i iartă pe acești trântori cu veleități de mari artiști, pătruns de conștiința inutilității lor funciare și de lipsa lor de valoare. De câte ori se ivește ocazia, acest



încornorat pragmatic, așezat confortabil în rânduiala economică și înavuțindu-se pe furis pe seama înconștienței și incompetenței stăpânilor, le aruncă în față îngroșat, cu intenție, preferința sa pentru alți artiști scenici și memorabilele lor isprăvi artistice – din alte vremi și – oho!, de alte calibre. Dar și aceștia pălesc, anulați de registrul uluitor al unui genial și obscur cântăreț bisericesc, al cărui bas depășește tot ce se poate imagina în materie vocală. Geniul e în popor, nu în farafastăcuri și în simulanți!

Primitiv, nesimțit și satisfăcut de sine, e departe de a-și mulțumi nevasta, pur și simplu agresată nu de violența lui (o tratează cu grosolană gingășie), ci de bătăria lui, care o face de răs în lume și o tratează ca pe o proprietate. Relația este excelent pusă în evidență, mai cu seamă de jocul lui Dan Glasu, alături de Cristina Stoleriu și Florentina Țilea. *Polina* e concepută ca dublul parodic al fiicei sale Mașa, la altă etate. Prin manifestările isterice ale pasiunii și prin domolirile de natură senzuală, se înrudește cu Arkadina – de care o apropie, poate, și vârsta. Patima ei pentru doctor (din păcate, evidentă numai în prima parte a spectacolului) a trecut oarecum neobservată în partea a doua. Sugerarea unei posibile investiri totale în rolul de bunică și de mamă a fost dezvoltată prea puțin. În scenele pasionale însă, când îl asaltează pur și simplu pe doctor, Cristina Stoleriu dezvăluie resurse comice și dramatice (Florentina Țilea, din a doua distribuție, este, din păcate, mai exterioară).

În *Mașa*, Ofelia Popii își trăiește personajul excesiv, până la spargerea fapturii. E dezlănțuită în zbaterea ei, în patima pentru Treplev, care o ignoră, în fixațiile ei. Goana ei efectivă după Kosteia, care, îndrăgostit de Nina, aceasta, la rândul ei, obsedată de Trigorin, care își iubește propria persoană și, oarecum, pe Arkadina, care se agață de Trigorin, care... reface lanțul slăbiciunilor din comediile shakespeariene și, mai cu seamă, din *Visul unei nopți de vară* –, ceea ce regia configurează subtil. Desconsiderată și ignorată, profund nefericită, ea se lasă potopită de tortura iubirii, înecându-se în alcool și în droguri și sfârșind prin a se arunca în brațele căsătoriei, sperând salvarea prin mijloace exterioare. Actrița a izbutit să convingă prin această zbatere autodistrugătoare și pătimașă, și ea victimă gratuită (pescăruș) a iubirii necondiționate pentru o ființă pe care o consideră superioară prin tot ceea ce este și prin clasa căreia îi aparține. Ea îl înconjoară pe Kosteia de toată poezia spre care el aspiră și îl împăunează cu toate calitățile pe care el și le dorește. Dar toată această adorație, care l-ar fi putut salva confruntându-l, îl lasă indiferent, ba chiar îl scoate din sărite pe Kosteia. Consolările ei toxice o lipsesc de poezia și atractivitatea pe care, poate, le-ar avea, dacă ar reuși să fie mai puțin manifestă, mai vicleană și mai puțin insistentă. Raluca Iani a mizat mai mult pe reprezentarea personajului decât pe trăirea lui, fiind mai puțin susținută în ieșirile și în fixațiile eroinei.

În interpretarea învățătorului Medvedenko, Viorel Rață, respectiv, Pali Vecsei, au izbutit mai cu seamă sugerarea platitudinii, a lipsei de poezie, a obsesiilor materiale și a alergării sterile, ce îl fac complet neinteresant pe erou pentru aceea care îl va lua de bărbat. Agitația lui, solicitudinea inutilă, încercările de a-și aduce la ordine nevasta nu fac decât și mai vană existența lui.

Excelent gândit și pus în viață, spectacolul lui Andrei Șerban vedește acel adevăr artistic incontestabil și percutant, care a animat și *Trilogia antică* și cele mai bune spectacole ale sale. Îl regăsim pe regizor în cea mai vie formă, la fel de inspirat, de constructiv, creator de actori, de teatru bun, de evenimente scenice. O prezentă însemnată pentru viața teatrală românească. A realizat un spectacol cu tăietură majoră, fermă, de mare valoare, tocmai potrivit să lanseze o capitală culturală europeană.