

## La modul superlativ

O cercetătoare, Monica Săvulescu, autoare a unei micromonografii *Anton Pavlovici Cehov* (Editura Albatros, București, 1981), observa că în literatura dramatică aferentă perioadei cu adevărat „cehoviene” din creația marelui dramaturg rus, dar nu doar în teatrul acestuia, există o categorie de personaje pentru care socotește a fi cum nu se poate mai potrivită apartenența la categoria numită a celor „care se înșală chiar și atunci când au dreptate”. În *Trei surori*, un astfel de personaj e blândul baron Tuzenbah. Tânărul acesta, care nu a muncit nici măcar o oră din viața lui și care recunoaște situația cu pricina considerând-o o infirmitate ce trebuie grabnic reparată, pregătindu-se mereu pentru aceasta, e gânditorul social prin excelență, profetul schimbării. El prevestește că „a venit timpul și puhoiul se apropie de noi; se pregătește vijelia cea mare și binefăcătoare”. Numai că același baron, suferind de complexul nobiliar și intens doritor de muncă, face, într-o discuție de tip filosofard cu Verșinin, o altă profeție ce mi se pare definitivă nu doar pentru universul piesei, ci și pentru felul în care își gândește Tompa Gábor spectacolul montat pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj – „Nici peste două-trei sute de ani, ba nici peste un milion de ani, viața nu se va schimba cu o iotă. Va rămâne aceeași, urmărindu-și legile proprii, pe care noi nu le putem pătrunde și pe care nu le vom cunoaște niciodată. Păsările călătoresc, cocorii, spre pildă, își urmează neobosiți zborul, fără să știe încotro și de ce. Ei vor continua să zboare în ciuda filosofilor ce s-ar putea ivi printre ei. Aceștia vor putea să filosofeze, numai să nu tulbure zborul celorlalți”.

Într-adevăr, în spectacolul de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, păsările călătoresc, iar cocorii își urmează nestingheriți zborul, tot la fel cum Olga, Mașa și Irina își orânduiesc viețile, în realitate lipsite de sens și idealuri, în jurul unei așteptări constante. Așteaptă ele cu adevărat ocazia de a pleca la Moscova? Nici vorbă. „Trei surori – notează regizorul în caietul-program al montării – vor cu tot dinadinsul să ajungă la Moscova și, pentru că nu există niciun obstacol, nu se duc”. Olga, Mașa și Irina așteaptă mai degrabă venirea ofițerilor care să le ocupe la propriu casa, să o transforme în cazarmă ori în popotă, pentru ca astfel ele să își găsească interlocorii indispensabili pentru lungi, interminabile conversații pe tema plecării.

În primele minute ale spectacolului, de fapt încă înainte de începerea acestuia, ochii spectatorilor sunt furați de un imens manechin înveșmântat cu o impunătoare manta militară. De undeva, din spatele unei ferestre, Olga, Mașa și Irina privesc deopotrivă fascinate și nerăbdătoare uniforma cu pricina. Uniformele și cei ce le poartă sunt ceea ce le preocupă, nicidecum plecarea. Își amintesc de tatăl lor mort, odinioară ofițer, nu din cine știe ce sentimente filiale exacerbate, ci pentru că, pe vremea când acesta era încă în viață, casa le era plină de ofițeri și, în plus, mai aveau și ordonanță. Pe vremea aceea viața era viață. Iar dacă ele își doresc cu adevărat să revină la viață, revenirea înseamnă pentru ele regăsirea timpurilor de odinioară și a ofițerilor de altădată. Revenirea nu are nimic în comun cu viitorul. Viitorul e un timp a cărui conjugare e inexistentă pentru Olga, Mașa și Irina. Întreg spectacolul e fundamentat pe această falsă, înșelătoare și temporară reîntoarcere la existență a unor fantome. Dar e oare vorba despre o întoarcere aievea? Cu efortul pe care îl presupune o atare mișcare? Sau, la mijloc, e mai curând vorba despre o nouă modalitate de hibernare, o hibernare bizară, hiperactivă, zgomotoasă,

excesiv de marcată de un fals palpît al vieții, un palpît cu atât mai grosier cu cât e unul cât se poate de nenatural.

Cum spuneam, casa Prozorovilor se transformă pe neașteptate în anexă de cazarmă, în garnizoană, în popotă. Nu doar Verșinin, Solionii, Tuzenbah, Fedotik ori Rode mănâncă adesea și îndelung la masa mereu întinsă, cvasimască de o perdea. Locul le e luat imediat ce au terminat de mâncat de soldați. Soldați omniprezenți. Aceștia sunt peste tot și în orice moment. Ajung chiar să li se substituie mascașilor așteptați de surori și decomandați de Natalia Ivanovna. În final, soldații pleacă simbolic pe biciclete, iar plecarea lor are ceva din zborul cocorilor la care făcea referire Tuzenbah. Soldații îi însoțesc într-o muțenie absolută ori îi înconjoară pe cei care spun vorbe și se extaziază la auzul propriilor cuvinte, cuvinte pe care se străduiesc din răspuțeri să le trăiască chiar și atunci când nu cred nicio secundă în ele, fiindcă acesta e mijlocul prin care vorbitorii reușesc să își mascheze indifeerența, cruzimea, vulgaritatea, complicitatea, impotența.

La început, cele trei surori apar înveșmântate în haine de culori închise, semn al doliului prelungit după tatăl lor. Pe neașteptate, *Irina* (Péter Hilda) își abandonează primele veșminte și poartă o bluză albă. Pe de o parte, ca semn al faptului că Irina mai e purtătoarea unei doze minime de puritate. Că sufletul nu îi e, cel puțin deocamdată, complet atrofiat. Dar și ca semn al viitorului doliu după posibilul logodnic, Tuzenbah, pentru care, în realitate, nu are niciun fel de sentiment. Firește, asemenea celor două surori ale ei, și Irina va rata șansa salvării. Pentru simplul motiv că, în realitate, nici nu dorește să schimbe ceva. Asemenea surorilor ei, Irina nu vrea să fie salvată. Dacă pe Irina o leagă ceva de Tuzenbah e faptul că, fără a se sluji de vorbe, ea îi împărtășește convingerea că „viața nu se va schimba cu o iotă“.

În prim-plan: PÉTER Hilda, KÉZDI Imola, KALI Andrea



Sau că schimbările vor fi lipsite de importanță. *Olga* (Kali Andrea) va deveni cu vremea tot mai întunecată, mai marcată de sfârșeală, mai nepăsătoare. *Mașa* (Kézdi Imola), inițial teatral-lacrimogenă va aborda o atitudine autoritar-dominatoare în relația cu Verșinin. Toate inițiativele amoroase îi vor aparține. E greu de știut dacă o face pentru că nutrește vreun sentiment pentru acesta ori doar pentru că Verșinin e mai puțin ridicol decât *Kulighin*, soțul ei, (Orbán Attila) și, mai ales – și asta e cu adevărat important – poartă fascinantă haină militară. Mașa nu va abandona însă niciun moment rochia neagră de doliu, tot la fel cum nu o face nici cealaltă Mașa, cea din *Pescărușul*, atâta doar că cea de acum nu are nici cea mai mică justificare pentru decizia ei.

Ce o determină oare pe Mașa să se îndrăgostească ori să pară îndrăgostită de Aleksandr Ignatievici Verșinin? Așa după cum spuneam, nimic în afara hainei militare. Altminteri, ofițerul e o ființă ștearsă, anonimă, marcat de o timiditate maladivă. Sosirea în casa Prozorovilor îi e anunțată de *Tuzenbah* (Bodolai Balász), dar însoțit de fanfară va intra alcoolicul doctor *Cebutîkin* (Dengyel Iván). Doctor care va determina o adevărată explozie de bucurie când va face descoperirea „epocală” în conformitate cu care Balzac s-a cununat la Berdicev. Explozie care, în cazul lui Tuzenbah, va lua forma ilară a unui bezmetic cazacioc. Într-un costum alb, impecabil, cel căruia i se spunea odinioară „maiorul îndrăgostit”, azi comandantul *Verșinin* (Bogdán Zsolt), va intra prudent, temător în casa Prozorovilor. Loc unde, de la bun început, nu se simte deloc în largul lui. Din care parcă ar vrea să plece cât mai repede cu putință. Desigur, nu o va face. Pe față îi persistă zâmbetul ambiguu al omului deopotrivă trist și încurcat, mereu măcinat de ideea că prezența lui ar putea deranja. Rezervat, insignifiantul Verșinin dă

DENGYEL Iván, BIRÓ József, PÉTER Hilda, KÉZDI Imola



semne că ar fi veșnic copleșit de griji, de iminența unei noi tentative de sinucidere a soției. Se pare că lui Verșinin îi e chiar teamă să vorbească. Asta până în clipa în care între el și Tuzenbah se va declanșa un fel de competiție oratorico-filosofică. Pe neașteptate, comandantul garnizoanei va lua o ușă înzestrată cu un geam mat (simbol deopotrivă al transparenței și al obstacolului, ca să reiau o sintagmă celebră a lui Jean Starobinski), o va plasa între el și tânărul lui subordonat și amândoi vor începe să vorbească, sensul spuselor lor pierzându-se în van, într-un dorit inutil, din pricina caraghioasei suprapunerii.

Aproape fiecare personaj din spectacolul clujean are cel puțin un moment în care parcă dinadins se vrea acoperit de ridicol. Ridicolul e poate substitutul schimbării. Cât e de ridicolă Mașa în clipa în care face mișcări de gimnastică ori de balet! Cât de ridicol devine Tuzenbah în momentul în care se lansează într-un neașteptat cazacioc! Cât de ridicol se dovedește ștersul Verșinin când se pornește pe vorbitul dezarticulat! Iar acest ridicol îi cuprinde dintr-odată pe cei care până atunci nu lăsaseră să scape niciun indiciu că ar fi victimele lui. El se consumă în faldurile muzicii lui Rahmaninov, Vasile Șirli și ale celebrului vals rus al lui Șostakovici, valsul care anunță, contrapunctic, iminența finalului.

Ce s-a întâmplat însă, la urma urmei, în casa Prozorovilor, până la momentul acestui final? Nimic fundamental, nimic menit să aibă urmări. Urmări care să conteze. Măcar cu o iotă. Desigur, *Solionii* (Biró József) l-a tachinat programatic pe Tuzenbah și a izbutit să îl scoată din fire și apoi din viață, ucigându-l în duel, realizându-și astfel idealul meschin și criminal ca nimeni să nu o aibă pe Irina, devreme ce aceasta l-a refuzat pe el. Iar cele trei surori, mai puțin sensibile decât ne lăsa să credem începutul spectacolului, aproape că nu bagă în seamă respectiva moarte. Kulîghin, profesorul de un ridicol absolut, impregnat ca atare în fiecare fibră a ființei sale, interpretat la nivelul excelenței de Orbán Attila, va trece aproape nepăsător peste adulterul soției sale. Atâta doar că va deveni încă și mai ridicol, și mai caraghios, și mai deplasat. Andrei Prozorov, căruia interpretarea magistrală a lui Hatházi András, îi conferă o pregnanță cu totul aparte, profund originală, resimte încă și mai apăsător presiunea mlaștinii banalității în care se afundă cu bună știință, cu nervozitate, cu un ușor început de nebunie pe care o estompează asumarea condiției de ...dădacă a celor doi copii ai săi. Se va supune astfel voinței acaparatoarei sale soții, *Natașa* (Györgyjakab Enikő), tot mai mondenă și mai flușturistică pe măsură ce se apropie împlinirea visului ei – acela de a deveni stăpâna casei. În ultimă analiză, Natalia Ivanovna e singurul personaj din *Trei surori* ce nutrește un ideal autentic și pe care chiar și-l realizează. Incendiul, cu toate distrugerile pe care se presupune că le-a adus, funcționează doar ca nou subiect de conversație, infinit mai amplă și mai consumatoare de energie decât stingerea lui. Prilej de vorbărie ieftină pe care nu îl vor rata nici tinerii ofițeri *Fedotik* (Molnár Levente) și *Rode* (Sinkó Ferenc). Plecarea ofițerilor e resimțită ca un adevărat dezastru, ca un eveniment apocaliptic de toate cele trei surori. Mașa e pe punctul de a-l viola pe ștersul Verșinin, care nu știe cum să scape din brațele acaparatoare ale femeii, totul petrecându-se sub ochii lui Kulîghin. În șanțul săpat pentru a aduce apa necesară stingerii incendiului, Olga, Mașa și Irina, copleșite de durere, își vor înfrăți glasurile și vor rosti mecanic, într-un canon parcă și mai dizarmonic decât îl solicită regulile genului, lamentații fără valoare. Scenă, secvență care nu se poate să nu îți amintească de felul asemănător în care se încheia superbul, neuitatul *Unchiul Vanea*, regizat de Andrei Șerban la același Teatru Maghiar de Stat din Cluj și în

distribuția căruia figurau bună parte dintre minunații actori care dau acum o nouă probă de măiestrie în spectacolul cu *Trei surori* montat de Tompa Gábor.

Prin ce se individualizează, în concluzie, montarea de acum? Care sunt elementele care îi evidențiază, validează și potențează valoarea? Mai întâi, se cuvine invocată neiertătoarea perspectivă asupra universului cehovian. Sau, mai corect spus, asupra totalei lipse de univers real. Prin acuitatea vivisechției într-o umanitate defectivă de uman, de ideal, de aspirații. Apoi, prin înlăturarea oricărei urme de lirism, de tandrețe, de înțelegere, de sensibilitate. Nicio singură lacrimă nu poate fi văzută în ochii vreunui personaj, tocmai fiindcă eroii cehovieni sunt, în lectura lui Tompa Gábor, incapabili să aibă simțăminte omenești autentice. Râd, dar râd fals, grotesc, bațjocoritor. La adresa altora, dar și la adresa lor. Par a le face plăcere să-și bată joc de ei înșiși. De plâns, nu plâng însă niciodată, fiindcă efortul ar fi prea mare. Se mai individualizează spectacolul de acum printr-o atentă cumpănită și perfect instrumentată schimbare a ponderii imediate a două personaje: Andrei Prozorov și Aleksandr Ignatievici Verșinin. Operație riscantă, dar perfect izbutită, grație extraordinarului talent al celor doi actori cărora li s-au încredințat rolurile cu pricina. Hatházi András (ireproșabilul interpret al lui Voinițki, din spectacolul lui Andrei Șerban), știe că are șansa de a juca acum ceva diferit și o fructifică la maximum. Bogdán Zsolt își asumă riscul de a face din Verșinin altceva decât ofițerul impozant și găunos, îi schimbă aproape în totalitate dominantele, dar tocmai prin această discreție minuțios cântărită reușește să își facă parcă încă și mai vizibilă performanța. Prin detaliul cu care a fost elaborat fiecare rol (nu trebuie uitați Barkó György în *Ferapont* și Kakuts Ágnes – *Anfisa*), prin atenția aparte acordată rolurilor secundare. De fapt, în *Trei surori* de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, distincția rol principal–rol secundar devine cvasiinoperantă, fiecare interpret fiind încredințat că fără devotamentul, fără talentul său s-ar pune în primejdie echilibrul spectacolului și condiția onorantă de *trupă* a colectivului artistic.

Valorându-și în chip eminent personalitatea creatoare, fiecare actor, fiecare participant la spectacol (și mă gândesc aici și la actorii valoroși care fac ceea ce se cheamă „figurație specială” interpretând muzicieni, ofițeri, pompieri) devine parte a unui personaj colectiv care se cheamă simplu *lumea* ale cărei dominante sunt mărginirea, stupiditatea, egoismul, infatuarea, absența idealului. Credincioși viziunii regizorale, actorii au aderat fără rezerve la formula pe care le-a propus-o Tompa Gábor într-o tălmăcire modernă a textului cehovian, iar rezultatele se pot evalua cu vorbe recutate doars din zona superlativului.

**Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca – Trei surori de Anton Pavlovici Cehov. Traducerea: Kosztolányi Dezső. Un spectacol de Tompa Gábor. Dramaturgia: Visky András. Decoruri: Andrei Both. Costume: Carmencita Brojboiu. Comentariul muzical: Serghei Rahmaninov, Dmitri Sostakovici, Vasile Șirli. Cu: Hatházi András (*Andrei Serghievici Prozorov*), Györgyjakab Enikő (*Natalia Ivanovna*), Kali Andrea (*Olga*), Kézdi Imola (*Mașa*), Péter Hilda (*Irina*), Orbán Attila (*Feodor Illici Kulighin*), Bogdán Zsolt (*Aleksandr Ignatievici Verșinin*), Bodolai Balász (*Nikolai Lvovici Tuzenbah*), Biró József (*Vasili Vasilevici Solionii*), Dengyel Iván (*Ivan Romanovici Cebutikin*), Molnár Levente (*Aleksei Petrovici Fedotik*), Sinkó Ferenc (*Vladimir Karlovici Rode*), Barkó György (*Ferapont*), Kakuts Ágnes (*Anfisa*), Skovrán Tünde (*Svetlana*), Szücs Ervin (*Protopopov*), Szabolcs Balla, Buzási András, Galló Ernő, Fogarasi Alpár, Vass Laczkó Róbert, Loránd Farkas, Albu István, Köllő Csongor (*Muzicieni, ofițeri, pompieri*). Data premierei: 24 septembrie 2008.**