

Ion CAZABAN

## Semne regizorale

Radu Stanca, poetul-regizor, căuta să se opună platitudinii unor montări așa-zis „realiste” și monotoniei sloganurilor aferente din anii '50, prin metaforizarea spectacolului, teoretizată într-un articol care mai merită încă să fie citit și citat (*Tribuna*, 31 martie 1957). Reteatralizarea se declanșase, iar metafora sugestivă și metafora semnificativă, cum le deosebea el, indicau atunci o altă concepție, favorabilă „poeziei” scenice. Cu explicarea acelor metafore regizorale, stimulând expresivitatea teatrală și activând imaginația publicului, se anunța totodată, un demers semiotic ce va fi precizat destul de repede. Scriind despre relația dintre metaforă și înțelesul unui episod sau al întregului spectacol, Radu Stanca era, în felul său, un precursor. Pentru el, metaforele scenice au nu numai valoare emoțională, dar și un vădit rol semnificant. Peste un deceniu, Crin Teodorescu – regizor cu pregătire filosofică, asimilând știința lui Roland Barthes, dar și sugestii venite de la Artaud și Grotowski – încerca să facă din interpreți „hieroglifile” și „ideogramele” unei elocvențe specifice. Caracterizându-și colegii de breaslă, Crin Teodorescu distinge „acțiunea-semn” ca principal procedeu folosit de David Esrig – procedeu care se trăgea din interesul reinnoit, la un moment dat, pentru acțiunea fizică, demonstrând multiple resurse expresive. Tot în acea perioadă, acțiunea actorilor asigură miezul imaginilor-semn din spectacolele ludico-poetice ale lui Valeriu Moisescu. Era un timp când semiotica se răspândea și la nivel teatral, cel puțin prin terminologia ei, rapid preluată.

Totuși, singurul nostru teoretician preocupat consecvent de semiotica teatrului (care ne-a dat, de altfel, și un tratat foarte util în specialitate), este, până acum, Miruna Runcan. Ea va clasifica „lecturile regizorale”, orientându-ne și spre semnele implicate lor. Cele patru lecturi concentrează moduri de a fi ale spectacolului, dar, ni se atrage atenția, „între ele se pot stabili conjuncții, contaminări și tot soiul de alte raporturi”:

– *lectura tematică*, unde semnificația voită de regizor este „intensificată și marcată pe toată durata spectacolului”;

– *lectura intertextuală*, dezvăluind o raportare „la personaje și situații aparținând altor texte”;

– *lectura actualizată*, prin „introducerea înlăuntrul semnificațiilor textului dramaturgic a unui fascicol de semnificații, provenind dinspre problematica, obsesiile, frământările acute ale prezentului;

– *lectura dublă*, realizând „construirea unui discurs imagistic, paralel cu discursul textului dramaturgic, fie în dialog, fie chiar în opoziție cu acesta” (*Semnal teatral*, 3–4, 1996).

Concepția regizorală, cu interferențele ei de „lectură”, va determina o linie stilistică mai mult sau mai puțin păstrată în interpretare și scenografie. Ideograma actorului poate valoriza un gest, o mișcare anume, o privire, un rictus, o atitudine – care întărește o semnificație ori aduce o alta nouă, contrazicând ori estompând pe cea anterioară. În registrul scenografic, schimbarea componentelor, surpriza unui obiect pus în relief, apariția unei surse de lumină, altfel îndreptată și amplificată,

sunt capabile să introducă modificări emoționale și semantice, uneori o aluzie, o îndoială incitantă ce va fi continuată sau nu ulterior (cine a zis că arma văzută în primul act, va trage până la terminarea spectacolului?).

La montarea unei piese de Cehov, tentația examenului semiotic provine, de obicei, din prezența aceluși „subtext” cu jocul său de umbră și lumină, între discreție și relevanță, subtilitate și claritate. Menționată, ca exemplu, și în articolul lui Radu Stanca, *Trei surori*, piesa văzută la Teatrul Național din Timișoara și, respectiv, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, ne propune semnele unor regizori de azi, Ada Lupu și Tompa Gábor, aflați în fața acestei dramaturgii a „subtextului”. În caietul-program timișorean, Codruța Popov consideră „lumea lui Cehov, o lume hipersemiotizată, în care obiectele devin semn, iar cuvintele devin funcționale, adică tot semn”. Rămâne de observat cum se va rezolva un semnificat dramatic în semne regizorale la care participă lecturi orientate „tematic”, „intertextual” sau „actualizat”... Diferența dintre ele atestă diferențe de concepție. „Așa cum l-am gândit, *Trei surori* e un spectacol despre oameni banali, dintr-un capăt de lume, oameni care trebuie să se găsească pe ei înșiși, să aibă curajul să privească în ei”. Pe scenă, vom vedea o piesă cu oameni care mai au puterea să spere, chiar să-și prindă viața în propriile mâini – dar alții se ratează, renunță. Renunțarea e viciul, e vina, oricum s-ar motiva”. La Cluj, Tompa Gabor nu pierde din vedere nici dorința obsedantă a surorilor de a pleca la Moscova, nici nevoia lor de a munci. Irina constată că „viața e plictisitoare pentru că nu știm ce e munca”, dar și munca lipsită de un ideal superior devine istovitoare și o va ofili curând. Tompa discerne, la Cehov, și va accentua, mai presus de momentele vesele și triste ale vieții cotidiene, „suferința pe care toate personajele, într-un fel sau altul, trebuie să și-o asume”. Regizorul care l-a montat pe Beckett regăsește, și de astă dată, în așteptările, amânările și amăgirile cehoviene, ceva din problematica mântuirii, apropiată sufletului slav.

### **Ce reprezintă – ce înseamnă?**

Din experiența teatrală acumulată, la prima vedere a personajelor în momentele introductive ale spectacolului Adei Lupu, știm că „semnele” lor caracterizează, totuși, momentan (începutul poveștii cu ele), normal fiind să constatăm apoi schimbări, evoluții. Primim sugestii care ne captează atenția, dar stăm în expectativă, cu presupuneri variate, dacă nu cunoaștem în prealabil piesa. Uneori, chiar se întrepine o anume ambiguitate, o nesiguranță deliberată care să alunge indiferența și plictiseala. Va fi un crescendo de acțiune scenică, dar și de înțeles. De pildă, ne vom lămuri de ce, la Naționalul din Timișoara, *Irina* (Claudia Ieremia) apare inițial cu cizme, ținând o pușcă pe umăr, în pas militaresc. În jocul ei, fata colonelului Prozorov ia și nu ia armata în serios, liberă și surprinzătoare, cum va fi și pe viitor. Deși destinul ei se va dovedi, până la urmă, o aspră constrângere. De onomastica sa, va îmbrăca o rochie albă, vapoasă, potrivită pentru acea zi; sesizăm, de pe acum, ființa gata de schimbare. O vom constata, în continuare, și datorită costumelor scenografei Velica Panduru, care o caracterizează vizibil. Un amănunt de costum poate depinde de aspirațiile Irinei. Sau sugerează ce are ea comun cu Tuzenbah și filosofia lui activistă. Atunci, costumele lor folosesc un material de culoare și model identic. Mai mult, costumele ei pare unul adecvat lucrului și, într-un sens similar, Tuzenbah poartă cămașa cu mânecile suflecate.

O semnificație momentană, ocazională, ce nu dovedește, nici nu prevestește nimic esențial deocamdată, are comportamentul *Mășei*, sosind cu soțul la onomastică. Buna dispoziție afișată este convențională, convenită cu acel prilej, dar fără legătură cu realitatea căsniciei cu Kulăghin, pe care o vom înțelege peste puțin.

La Cluj-Napoca, pentru început, regizorul le așază pe cele trei surori în fundul scenei, încadrate într-o ramă de tablou, pe acorduri evocatoare de pian. De acolo,



Trei surori de A.P. Cehov, regia Tompa Gábor







*Trei surori* de A.P. Cehov, regia Ada Lupu



vor descinde în spațiul vast al camerei, unde domină o uriașă uniformă militară, simbolul amintirii intacte a tatălui decedat. După dispariția uniformei, va rămâne, totuși, manechinul fantomatic: „spiritul tatălui bânuie – arată Tompa –, personajele nu pot și nici nu vor să scape de el”. Când va răsuna pendula („Și atunci bătea ceasul”, la moartea colonelului), momentul expozitiv e depășit. E depășită amintirea și se intră senzorial în prezent: toate trei își fac vânt, cu expresii diferite pe față – „E cald!” (o căldură continuă ce se va amplifica progresiv – gândim – până la incendiul!).

Comparativ cu viziunea regizorală a Adei Lupu, în regia lui Tompa, Mașa (Kézdi Imola) e reținută, sobră, încă în dolii. Trecerea ulterioară la aventura sa cu Verșinin și la violența comportamentului pasional, va fi cu atât mai vizibilă. Apariția fostului „maior îndrăgostit” și viitor amant, Verșinin, are, o serie de date în contrast cu ceea ce va urma: militarul în uniformă imaculată, cu barbă îngrijită (surprinzându-ne, cum se întâmplase la Hamlet cu barba lui Nottara!), se arată stânjenit, chiar intimidat de revedere. Venirea sa fusese mult așteptată, dar reacțiile sale îi fac intrarea amuzantă, accentuată de faptul că este imediat acaparat de surori. Mâna Mașei va stărui, însă, în mâna sa (mai târziu, la polul opus, în preajma despărțirii, relația mâinilor lor, căutându-se, va fi iar semnificantă, proiectată pe albul unui perete). Cu Kulâghin, este politicos, dar limpede iritat. Mașa își dă seama, își aprinde o țigară – semn al enervării comprimate. Irina pricepe situația și zâmbește. Cronicarul a sesizat aparența caracterelor în acel moment: Verșinin se înfățișează ca o „ființă ștearsă [...] va intra prudent, temător, în casa Prozorovilor”, și i se consemnează „zâmbetul ambiguu al omului deopotrivă trist și încurcat”. Ne putem întreba dacă nu-i cumva un zâmbet jenat pentru ce a ajuns, acum, „maiorul îndrăgostit”... În orice caz, „dă semne că ar fi copleșit de griji”, remarcă Mircea Morariu. Ce urmează, va fi pentru Verșinin și Mașa o descătușare (provizorie) din chingile unei vieți fără noimă.

La Tompa Gabor, pe lângă simplele indicații inevitabile în derularea „poveștii” dramatice, semnele sunt reliefate sugestiv. Canapeaua roșie (dintotdeauna, socotită culoarea pasiunii) respiră starea erotică și acolo vor sta cuplurile *Irina–Tuzenbah* și *Andrei–Natașa*, în câteva momente. În schimb, excluzând mobila folosită de ceilalți, deosebindu-se de situația lor, *Mașa–Verșinin* vor sta pe jos, pe podeaua dură a scenei...

În compoziția atrasă de simboluri a spectacolului clujean, pista interteatralității, voită sau nu de creatori, este încă o posibilitate de a descifra ce vedem și auzim. Monologul înlăcrimat al lui *Andrei* (Hatházi András) în fața sursurilor sale dă în vileag enervare, renunțare, ratare, suferință, pentru a sfârși într-un suspin rușinat: „Surorile mele dragi, să nu credeți ce am spus!” *Andrei* plânge retras sub pian, amintindu-ne (firește, și interpretul distribuit) de alt pian al deznădejzii sufocate, din spectacolul anterior, al aceluiași teatru, *Unchiul Vanea*. Spectacol amintit și de loviturile puternice de toacă. Pianul, toaca devin elemente de racord între spectacole cu personaje și locuri distincte, dar care se adună într-o unică lume cehoviană. Toaca lui Tompa sau a lui *Andrei Șerban* bate în aceeași lume a suferinței, disperării și neputinței fără ieșire.

### Sub pecetea sensului

În montarea Adei Lupu, *Andrei* (Victor Manovici), conștient de prăbușirea sa sub dictatura *Natașei*, poartă pe față un zâmbet amar; mișcarea sa este a celui prins în capcană, cu o nervozitate crescândă. Surorile – viguroase pe scena timișoreană – vor să-l calmeze, îmbrățișându-l. De fapt, stăvilindu-l, înăbușindu-l... Mircea Morariu îl vede „contorsionat, temător, fără personalitate”, pe când soția sa este „singurul personaj într-adevăr înzestrat cu voință”, care va ocupa întreaga casă a Prozorovilor (aducând o nouă tutelă, de o ridicolă decadență, după cea a tatălui colonel, dar, aici, și după vulgarul cuceritor Verșinin!).

Dincolo, la Cluj, funcționează semne care comentează concluziv și pecetluiesc integrator. „Compoziția oratorico-filosofică” (M. Morariu) dintre Verșinin și Tuzenbah se desfășoară odată cu manevrarea energică a unei uși scoase din țâțâni. De o parte și de alta a ușii, pe când Tuzenbach o rotește, iar Verșinin se ferește, ambii își declară convingerile de viață. Totul are o violență ușor comică prin felul lor de a-și perora ideile. Ca și alți bărbați din piesele lui Cehov, nici ei nu vor aduce – *Irinei, Mașei* – decât speranțe deșarte. Oricât ar părea de ciudată disputa, între cei doi nu-i decât o ușă (deschisă) care, rotită mereu, seamănă cu vânturarea unei aripi de moară donquijotești!

În ultima parte, spectacolul utilizează insistent, pe replici care îi definesc ținutul simbolic, o groapă cu apă, justificată de Mircea Morariu ca necesară pentru stinsul incendiului (din actul III). Irina va coborî și va umbla îngrijorată prin apă, la vestea duelului dintre *Tuzenbah* și *Solionii*. După plecarea lui *Verșinin*, spre final, cele trei surori își vor spune replicile din acea groapă – „Unde s-a dus totul?” – pe când *Natașa*, învingătoare, trece râzând în hohote. (Dintr-o pornire comparatistă, ne referim la dezastrul final din *Unchiul Vania*, enunțat similar într-un spațiu lunecos, de apă și noroi).

### Paralele, corelații

Sunt firești după numeroasele montări ale pieselor lui Cehov, văzute pe scenele noastre sau din alte țări. Semnele de corelare sar în ochii criticului, ajung o obișnuință profesională, de fapt, niște borne ale receptării critice a spectacolului.

Ceea ce era stare nevrotică, manifestată cvasiexpresionist, nu numai ca tensiune interioară, într-un spectacol de mult făcut de Aureliu Manea, capătă alte forme în montarea Adei Lupu. Surorile izbucnesc fără rețineri, împinse de sentimente obscure: „Dominante sunt agitația, starea nervoasă, excitația. Cele trei surori [...] se pălmuiesc pe neașteptate. Pe lângă dorința de a ajunge la Moscova [...] ceea ce le unește [...] e ura împotriva Natașei [...] nici lor nu le e străină duritatea sau vulgaritatea”, observă cronică lui Mircea Morariu, ceva nemăintâlnit în montări anterioare. Nu întâmplător, binecunoscuta replică „Plecăm la Moscova”, corelează în spunerea ei stări contradictorii, semnalate de strigăt puternic, frânt melodios spre cântec.

Din spectacolul lui Tompa, reținem similitudini și discrepanțe, paralele și contraste, remarcabile în derularea sa. Iată, contrastul dintre adunarea progresivă a personajelor în salonul Prozorovilor, în grupări dinamice sau sudate static (momentul fotografierii) și despărțirea lor finală (*Verșinin*, plecarea militarilor), când pe scenă se vizualizează separarea, un dialog la distanță. Doar groapa cu apă mai adună surorile...

### Esentializări și contextualizări

Cu alte cuvinte, a pătrunde textul în așa-zisa profunzime (a sa?) ori a deschide o perspectivă cuprinzătoare ce-l depășește uneori, peste cum l-a gândit autorul. Desigur, sunt autori care nu se pot regândi și modifica decât până la o limită. Și oricum, însoțiți de o motivare clară, convingătoare, păstrată într-o deplină expresivitate (nu gratuitate). La Caragiale, Brecht, Ionesco, Beckett sunt elemente verbale și vizuale de neînlăturat, dirijând către „dialogul” regizorului cu textul. Sunt semne indispensabile, care vor situa viziunea spectacolului în tradiție sau noutate –, o definesc retrospectiv sau actual – dar care arată că regizorul nu-i deusolot, că știe pe ce teren dramaturgic se află (caragialian, brechtian, ionescian...). Regizorul se exprimă scenic, recunoscând textul cu necesitate chiar atunci când se distanțează emancipat, cu conceptele prezentului teatral și argumentele orizontului său cultural.

Interpretarea *Irinei*, în spectacolul Adei Lupu, are un dinamism aparte, cu treceri bruște și gesturi neobișnuite altădată. Nu numai în scena palmelor primite și întoarse cu sora cea mare. Nu tot ce face este explicabil în libertatea comportamentului ei, care nu-i o joacă la douăzeci de ani. Când se lasă sărutată de

Solionăi, îl urmărește cu o privire în care el, orgolios, citește ironie și compătimire. E o abandonare derutantă, în care, la rândul nostru, putem bănui simptomul nevrotic al unei feminități nestăpânite, atrase de bărbatul mult mai vârstnic, mereu opus celorlalți (să se amestece, aici, ceva din imaginea stăruitoare a tatălui?). Oricum, de astă dată, Irina e un personaj mai problematic decât îl știam.

Ada Lupu este constant preocupată de o portretizare manifestă, surprinzător modificată, a personajelor. Și *Verșinin* (Ion Rizea) se comportă cu totul altfel decât în alte interpretări (exact contrariul lui Bogdán Zsolt). Costumul său – mănuși, cizme, haine negre de piele – este înveliș protector, insensibil, cuirasa cuceritorului exersat. „Maiorul îndrăgostit” capătă alt sens. Mărșăluiește țăntoș, cu o privire directă, sigură, asupra femeilor. Le-ar cuceri pe toate trei surorile. Mașa vine spre el ca o somnambulă (dar inițial e reținută de Kulâghin). Verșinin e brutal, plin de sine; povestea sa despre soția bolnavă se estompează. „E un farsor” – îl consideră regizoarea.

Scenografia Velicăi Panduru, la Timișoara, acoperă spațiul cu vechi covoare (ca Brook, în *Livada de vișini*), pe care pot călca și spectatorii aflați pe cele patru laturi. Trei valize vor marca, în timp, dorința, rămasă neîmplinită, a plecării la Moscova. O masă prelungă servește, totodată, ca spațiu suplimentar pentru acțiune – un spațiu înălțat, care subliniază selectiv unele momente, le pune în evidență. Pe această masă, Mașa leșinată va fi înviorată de Verșinin prin respirație gură la gură. Tot pe masă, îi va primi sărutul. Plasate acolo, acțiunile capătă, însă, un ușor aer de deriziune. Dar și sub masă – de unde Mașa se uită îndrăgostită ca un pudel credincios.

Spectacolul lui Tompa e străbătut de simboluri și corelări interteatrale (*Unchiul Vania*) ce stabilesc unitatea unei lumi recognoscibile, dar și o anumită etanșeitate a ei. Pe lângă cele despre care am vorbit – mantaua Tatălui, canapeaua roșie, groapa cu apă – să nu oitem dramatismul simbolic din acea vibrantă rotire a titirezului. Toți îl urmăresc încordați, pătrunși, emoționați, chiar dacă nu pricep de ce, într-o tăcere gravă în care se aude doar sunetul subțire al mișcării de rotire, până când titirezul se va opri într-o rână...

În această lume cehoviană, concentrată în simboluri, și la Tompa, și la Ada Lupu, prezența militarilor capătă o importanță deosebită pentru ritmul vital al spectacolelor, dar și pentru contextualizările energic semnificative.

La Ada Lupu, rolul destabilizator al militarilor este enorm în plictiseala orașului de provincie. Odată sosiți acolo, tobele și trompetele răsună, se pornesc petrecerile, fierb samovarele, veselie ofițerilor cu „tararabumbiri” este molipsitoare, oricât de banal ear fi glumele – acum, aventurile amoroase sunt plăceri inevitabile. Opinia regizoarei este fermă: „Sunt niște militari care nu luptă. Care stau și petrec. Stau și cuceresc femei”. Deseori le scapă câte un gest cazon, ca lui Verșinin care îl scoală pe Andrei de pe scaun, cu o lovitură viguros aplicată în spătar...

La Tompa Gábor, imaginea garnizoanei are o sorginte mai depărtată, de „zgomot și furie”, parcă. Imaginea percepută prin transparența perdelei de fundal, când statuia vie a comandantului bărbos e transportată cu mare voieșie, pe un „tararabumbiri” cântat plin de avânt. Sau, ca aceea a soldaților împărțind resturile de la masa ofițerilor, supă din castron, băutura din pahare. La petrecerea intens dinamizată, acordeonistul saltă pe vine, în ritm de cazacioc, și e răsplătit cu vodcă turnată pe gât. Militarii animă cu energia lor neconsumată în acel cantonament provizoriu. Ei aduc altă viață orașului de provincie, plecarea lor fiind „resimțită ca un adevărat dezastru”. Unul după altul, pedalând nepăsători pe biciclete, cu aripi de îngeri sau de păsări călătoare, ei alcătuiesc fundalul de liniște inocentă a unui final de spectacol promițând (meccanic/ironic): „pacea și fericirea vor coborî pe pământ”. Dar ultimele cuvinte: „*Dacă am ști! Dacă am ști!*” ne îndeamnă să regândim cele văzute și auzite. Până și aceste cuvinte.