

Ion CAZABAN

Trei zile cu Cehov

Festivalul Internațional de Teatru „Atelier“ de la Baia Mare a dedicat cele trei zile de început împlinirii unui secol și jumătate de la nașterea lui Cehov. Nici nu se putea altfel, când piesele sale au fundamentat, la MHAT, vesitul „atelier“ de metodă interpretativă, concepută de Stanislavski și concretizată printr-o îndelungată „muncă a actorului cu sine însuși“. O metodă elaborată perseverent, după verificări continue, pentru care Stanislavski considera indispensabilă „calea intuiției și sentimentului [...] inspirată de Cehov“, de pregătirea scenică a pieselor sale *Pescărușul*, *Unchiul Vania*, *Trei surori*, *Livada de vișini*. O dramaturgie curând cunoscută și de publicul nostru, reprezentată fiind mai întâi *Cererea în căsătorie*, la Naționalul bucureștean, în 1910. Sunt o sută de ani de atunci și, iată, încă un moment aniversar pe care avem toate motivele să-l semnalăm.

În programul festivalului de la Baia Mare a existat un veritabil 3.3.3: timp de trei zile, s-a prezentat piesa *Trei surori* în trei spectacole total diferite (unul înregistrat de televiziune). Colocviul din ziua a treia și-a propus să pună în evidență problemele regizorilor noștri aflați în fața textelor cehoviene și modul lor scenic de rezolvare. Textul-etalon a fost, desigur, *Trei surori*. În cele spuse cu această ocazie, m-am referit, inevitabil, la primele montări *Cererea în căsătorie* (1910), *Ursul* (1913) –, trecând apoi la marile piese apărute pe scenele noastre în anii '20, ani în care, pe lângă Cehov, sunt deseori jucați și alți autori ruși, ca Tolstoi, Leonid Andreev, N. Evreinov. Probabil, așa se explică de ce regizorii noștri sunt preocupați de un model teatral original, informându-se, de câte ori aveau posibilitatea, nu numai din lecturi. Astfel, după *Pescărușul* (*Pescărelul!*, la Naționalul clujean, 1922), în regia lui Sică Alexandrescu, Soare Z. Soare va pune în scenă *Livada de vișini* (Compania „Bulandra“, 1926), după ce văzuse, în străinătate, spectacolul lui Stanislavski. Este o perioadă când regizorii (ca și criticii care comentează), întâlnind un repertoriu variat ce cuprinde autori și titluri noi, urmăresc să sesizeze diferențele stilistice și să aducă, pe scenă, atmosfera caracteristică fiecărei piese. Stilul și atmosfera devin subiecte frecvent discutate, cu prilejul premierelor de-atunci... Montându-l pe Cehov, Soare se întreabă cum ar putea obține o veridică atmosferă rusească, folosind o distribuție de personalități puternic formate. Prin forța lucrurilor – arăta Soare – nici actorii, nici timpul scurt de repetiții, nu ar fi permis să refacă „atmosfera“ spectacolului moscovit. Obligatoriu și justificat va fi altceva – Soare încercând să introducă în spectacolul său aluzii la evenimentele ce schimbau fața Europei. Regizorii vor căuta să ni-l apropie pe Cehov, păstrând „dinamismul lăuntric“ al pieselor sale. Știind că nu va putea realiza un spectacol de autentică atmosferă, Victor Ion Popa vrea să obțină, totuși, cu *Unchiul Vania* (Teatrul Național Cernăuți, 1927) „o punte de întâlnire între sensibilitatea slavă și publicul românesc“.

Axat pe montarea piesei *Trei surori*, colocviul de la Baia Mare s-a ocupat de modificările viziunii regizorale și întrebările creatoare ce le-au determinat. Înseși spectacolele incluse în Festival au fost reprezentative pentru abordarea actuală, nu atât aplecată asupra textului, cât plecând de la acesta. Argumente pentru o inerentă îndepărtare apăruseră încă din stagiunile interbelice.

Dar Moni Ghelerter, punând în scenă, prima dată, *Trei surori* (ianuarie 1950), se va menține pe câteva coordonate aflate din modelul scenic stanislavskian: realismul psihologic, definirea și sugerarea subtextului, caracterizarea celor trei surori prin năzuințele și visurile lor, amestecul tensionat de comedie și dramă. Pentru a reuși studiază spectacolul de la M.H.A.T. și i se acordă un timp mai lung de repetiții. Comparată cu următoarele montări, prima datorată lui Moni Ghelerter poate fi considerată un spectacol de referință în sens tradițional, unde personajele principale se regăsesc cu „avânturile, disperarea, vorbele înflăcărate și visele eterate” (Valentin Silvestru).

Schimbările prin care vor trece concepțiile regizorilor și modalitățile de montare a pieselor cehoviene vor corespunde, în mare măsură, exigențelor de ritm și imagine scenică impuse de procesul reateatralizării, ca și influenței „distanțării” brechtienne sau a tragicomicului absurd (mai precis, beckettian). Sunt schimbări puse pe seama evoluției artei teatrale și a gustului public, permițând conexiuni comparatiste ale textului dramatic și plasarea lui într-o nouă perspectivă exegetică.

Susținând și ea imposibilitatea realizării unei exacte atmosfere, Jeni Acterian (regizoare, un timp) nota în jurnalul său (din 1947) importanța altei „viziuni majore”, împlinind dorința de comedie a lui Cehov, chiar dacă va fi jucat burlesc, în maniera filmelor americane. Majoritatea montărilor cunoscute nouă au ales o linie mai puțin radicală. Ele au alternat scenele amuzante, relaxate, cu cele de intensitate dramatică, dând relief visurilor risipite și durerii resemnate din ultimele replici. Privirea regizorului (Alex. Darie, 1995) asupra personajelor poate fi ușor ironică, până și în acele momente profund sentimentale, impresionante (*Mașa-Veșinin*). O maximă deriziune, o exacerbare formidabilă a comicului se vor declanșa uluitor în spectacolul compus de Radu Afrim (Sfântu Gheorghe, 2002) după un „scenariu nefiresc de liber”, totuși nu lipsit de lirismul imaginilor și gravitatea înțeleșului. Acesta ar fi cel mai apropiat, până acum, de concretizarea comediei „trăsnite”, propusă de Jeni Acterian într-o vreme când se respingea categoric asemenea inovație.

Realismul psihologic al interpretării, cu motivările teoretizate altădată, va cunoaște, și el, evoluții imprevizibile, dând expresie unor tensiuni nevrotice ignorate (Aureliu Manea, 1988) sau căutând să transpună vizual stări de semnificație existențială (Vlad Mugar, 1970; Alexa Visarion, 1988). Noi preocupări – privind atât alienarea și subconștientul, cât și comportamentul revelator al personajelor – vor influența înscenări care esențializează ori contextualizează piesa lui Cehov. Disperarea le unește pe cele trei surori, totodată le încătușează (Vlad Mugar, 1970), după cum poate închide pe fiecare în propriile dorințe și neputințe (Lucian Giurchescu, 1975; Alexa Visarion, 1988). Caracterizarea lor – ca și a altor personaje – se modifică, se abate surprinzător de la interpretarea tradițională. Ele vor fi acuzate de egoism, pentru că „așteaptă totul de la viață, fără să dea nimic în schimb” (Mircea Marin, 1972). Examineate cu distanțare, acestea sunt „fără orizont, își iroșesc visele”. Irina devine „rece, rea, acrită [...] incapabilă de sentimente”. De fapt, egoismul lor poartă vina morții lui Tuzenbach (Lucian Giurchescu, 1975). O nevroză fără control le duce la izbucniri violente (Ada Lupu, 2008). Subtextul personajelor – odinioară, justificare prioritară a jocului actoricesc – este, de obicei, asimilat supratemei regizorale (la cei amintiți, ca și la Alex. Dabija, 2004; Tompa Gábor, 2008).

Păstrând relația dintre realismul și simbolismul lui Cehov, se constată, tot mai des, pe scenă, metafora semnificativă (cum o numea Radu Stanca), relevând însuși

sensul spectacolului. Spațiul interior – socotit „plăcut” într-o replică – se degradează în consens cu impresia pe care trebuie să ne-o dea viața celor trei femei (Vlad Mugur, 1970). Semnul spațial poate fi înlocuit de bătaia ritmică a pendulei, amintind trecerea inutilă, zadarnică, a timpului, în casa Prozorovilor (Alexandru Darie, 1995). Altădată, însă, așezarea scaunelor numeroase în semicercuri concentrice intenționa să contureze „enclava” conversațiilor ce oscilează amăgitor între trecut și viitor, unde „timpul s-a oprit” (Mircea Marin, 1972). Pe când groapa cu apă (introdusă de Tompa Gábor, 2008) va fi un fel de țarc al disperării fără scăpare, locul prăbușirii visurilor tinereții. Sunt câteva soluții regizorale dintr-un șir elocvent pentru modul cum a fost „esențializată” sau „contextualizată” piesa lui Cehov.

Participanții la colocviu au subliniat idealizarea trecutului, ca și a viitorului, mitizarea mult doritei Moscove – obsesii nocive în viața celor trei, deși nu se poate contesta însemnătatea prezenței lui Verșinin, dar și a plecării sale, profund resimțită (Mihaela Lovin, Cluj-Napoca). Interesante informații ne-au parvenit despre montarea lui Cehov de către noile generații de regizori bulgari: eliberată de psihologie, într-o manieră grotescă sau intertextuală (prin întâlnirea personajelor din diferite piese). Într-un spectacol regizat de Stoian Kambirev, voința, energia și dinamismul *Natașei* căpătau un relief deosebit (Angelika Stefanova-Olteanu).

Ambele montări venite de la Satu Mare au fost, în primul rând, dincolo de obiecțiile ușor de adus, o demonstrație de supratemă și imaginație predominantă. La Secția Română, spectacolul lui Gelu Badea proiectează destinul personajelor în viitorul pe care îl credeau minunat (la 1901, când apăreau pe scenă), dar care, astăzi, știm prea bine cum a fost. Ca urmare, salonul de primire va deveni o cameră de gazare. Viitorul va fi al genocidului nazist: „am vrut să spun, împreună cu Cehov, o poveste din epoca noastră” – ne-a lămurit regizorul. Cu ciudate incongruențe (de la uniforme militare la sursele muzicii), greu de acceptat, spectacolul nu a convins. Cehov nu s-a lăsat preluat politic (pe vremuri, când s-a mai vrut asta, Horia Lovinescu a scris, la comandă, un nou text, *Surorile Boga*). De altfel, nici interpretării n-au părut pătrunși de ceea ce fac, executând mecanic, strident, pe dinafară, indicațiile primite. Potrivită era o prefațare a spectacolului, ca să pricepem aspectul decorului și motivul pentru care, la început, am fost „gazați” de fumul abundent aruncat din scenă. Cât despre Verșinin în chip de fiară nazistă...

La Secția maghiară, pentru regizorul Attila Keresztes, „infernul” personajelor ține de însăși condiția umană, reprezentată metaforic și animată de doi clovni (foștii ofițeri Rode și Fedotik), care ar putea veni din teatrul de bălci (meyerholdian, opus celui „academic”, stanislavskian). La Gelu Badea, semnul metonimic al deportării și genocidului era valiza, mereu alături de personajele aduse în lagăr. În montarea lui Keresztes, funcționează expresiv metafora ferestrei. La care se adaugă pendula (până va fi spartă de Cebutâkin): ceasul spart – metafora sugestivă de episod (tot după Radu Stanca) – va primi semnificație extinsă la situația dramatică, definitorie pentru întreg spectacolul. Regizorul dovedește o sensibilitate plastică aparte, realizează momente reușite vizual, cu siluete statice sau cu acțiuni semnificante, remarcabil puse în imagine. Aducerea piesei în vremea noastră, prin zgomotul escadrilei de bombardiere, este, totuși, un procedeu destul de facil, iar Solionai în uniformă de ofițer american, cu ochelari negri de orb, așezat într-un scaun cu roțile, nedumerește și ar pretinde unele schimbări de subiect.