

CEHOV- INEDIT

După o lungă, foarte lungă absență (cine știe de ce l-or fi ocolind teatrele?!), Cehov reîntră în actualitate, înfățișând publicului nostru o față necunoscută: la Teatrul de Comedie se reprezintă, sub titlul Un Hamlet de provincie, o adaptare după prima sa piesă, scrisă la 20 de ani și rămasă neterminată; Teatrul „Nottara” montează o dramatizare a francezului Gabriel Arout după câteva schițe și povestiri. S-o spunem din capul locului: prin aceste, capodoperele dramaturgiei cehoviene nu pot fi înlocuite în conștiința spectatorului, căruia teatrele i-au rămas multă vreme datoare; alăturarea creează însă un „moment Cehov” nu lipsit de importanță; nu numai că aria investigației scenice se lărgeste, incluzând o seamă de idei și teme ale prozei, dar se creează un climat spiritual în care substanța operei cehoviene circulă nestingherit, oferind o imagine totodată unitară și complexă. Poate că o astfel de explorare, oarecum specializată (cum se întreprinde de obicei atunci când fondul marilor lucrări a fost epuizat), va constitui cea mai bună pregătire pentru o montare revelatoare cu Livada cu vișini sau cu Unchiul Vania; deocamdată însă, întreaga atenție e solicitată de proaspetele premiere.

* * *

Un Hamlet de provincie este o descoperire relativ recentă: în U.R.S.S., în Franța și Italia s-au jucat, sub titlul Platonov, texte de spectacol reprezentând diferite versiuni date de adaptatori materialului găsit printre operele publicate postum; scriitorul părăsise acest exercițiu de tinerete, care se înfățișa ca un fluviu de scene returnat în tiparul unei construcții, având cam de trei ori dimensiunile obișnuite ale unei piese de teatru; era nevoie, pentru a-l putea reprezenta, de un efort de organizare, de prescurtări, de renunțarea la unele personaje etc. Așa se face că între diferitele variante ale textului sînt diferențe sensibile; în textul francez apar personaje secundare care lipsesc în textul rus, și viceversa; se simt diferențe de ritm; aplecarea mai insistentă către studiul de atmosferă sau, dimpotrivă, concentrarea în jurul acțiunii principale țin și de personalitatea adaptatorului. Textul pus în scenă la Teatrul de Comedie încearcă să utilizeze într-un mod echilibrat calitățile fiecăreia dintre aceste versiuni, confruntându-le cu originalul, pentru a nu introduce corpuri străine.

— De ce Platonov? — îl întreb, într-o pauză de repetiție, pe regizorul spectacolului, Lucian Giurchescu.

— În primul rînd, pentru că piesa aceasta e un fel de „zăcămint originar” al teatrului lui Cehov, un fel de „materie primă” extrem de bogată și de generoasă, din care el și-a extras și și-a organizat apoi materialul dramatic pentru celelalte piese. E o mare bucurie acest efort de întoarcere spre surse, această muncă de descifrare. Textul nu are și nu putea să aibă acea perfecțiune a formelor care definește piesele de maturitate ale scriitorului, unde fiecare amănunt se întrepătrunde cu întregul; o mulțime de detalii sînt abia schițate, dar legătura intimă, de substanță, zvîcnește cu forță autentică.

Mai există și alte motive: teatrul nostru dorea să monteze un Cehov și a găsit aici posibilitatea de a-și satisface înclinația constantă pentru texte mai puțin cunoscute la noi (așa cum a procedat, de altfel, și cu Shakespeare, și cu Shaw, și cu Brecht); apoi, corespondențele de distribuție, care, într-o instituție serioasă, nu pot fi niciodată neglijate.

În sfîrșit, o preferință personală: un text cu o astfel de biografie îți oferă o libertate de mișcare pe care nu o întîlnești atunci cînd lucrezi asupra unui text definitiv și cunoscut de toată lumea, unde fiecare schimbare de accente e întîmpinată cu un



Vasilica Tastaman (Sofia) și Amza Pelea (Platonov) în „Un Hamlet de provincie” de Cehov — Teatrul de Comedie. (Moment din repetiții).

cor de proteste din partea celor ce nu admit să fie în vreun fel clintită reprezentarea asupra operei de artă cu care s-au obișnuit. Sufăr sincer că la noi nu s-a încetățenit încă bunul obicei al adaptărilor: sînt foarte multe opere de mare importanță, ale căror sensuri ar ajunge mai deplin la spectatori dacă, fără a li se altera nicidecum substanța, ar fi descifrate din unghiul de vedere al omului de azi.

Recunosc aici înclinația consecvent manifestată a regizorului pentru o atitudine personală în creație. De altfel, în timp ce-l urmăresc, din sală, conducînd repetiția, înțeleg că „luările de poziție”, care revin, cu un soi de încăpăținare, asupra acestui punct, traduc o atitudine intimă, o predispoziție naturală către dezinvoltură, către mobilitate. Soluțiile pe care le găsește pentru a rezolva o situație dramatică și pentru a o explica actorilor sînt dintr-o zonă familiară, totul pare extrem de simplu și la îndemînă, urmărind împrejurările, cu determinările lor concrete. Se lucrează destins, cu glume, chiar la a zecea reluare a unui episod, indicațiile sînt foarte precise (mergi mai repede, stai mai aproape, pune paharul mai pe marginea mesei); totuși, pe nesimțite, actorul participă la acest sistem de indicații, intuiește nevoia aceluși ritm, a aceluși gest.

Se repetă un act în care Platonov bea aproape tot timpul; în jurul lui zac sticle și pahare. Amza Pellea caută expresia unui soi special de beție: nici veselă, comunicativă, nici sentimental-blegoasă, mai degrabă o beție amăruie, în care personajul se străduiește, fără a izbuti, să-și înecă luciditatea. Platonov e un băutor fără bucurie, care nu se îmbată, ci se dezgustă din ce în ce mai adînc. Actorul construiește în jurul personajului un zid de opacitate și de inerție de care se izbesc elanurile femeilor care-l iubesc și care-i oferă, ficcare, o lume.

Dar cine este Platonov? Foarte pe scurt — un mic nobil care și-a lăsat studiile neisprăvite, a renunțat la înaripatele săgăduințe ale tinereții și vegetează ca învățător de țară. Flacăra lui interioară — cită va fi fost — s-a stins, dar la suprafață continuă să licărească o lumină amăgitoare: în mediul în care trăiește, Platonov pare încă strălucitor și plin de personalitate. Femeile se simt atrase de el, îl aureolează cu puterea fanteziei lor, punându-și în el speranțe de viață nouă; dar Platonov nu are energia nici să le respingă, nici să le accepte. Toate îi plac, nici una însă nu poate deștepta în el un sentiment autentic, puternic. Inconsecvența lui Platonov nu e minciuna seducătorului vulgar; dar fațete lui nu se centrează pe coloana vertebrală a unui caracter, sînt „clipe“ care nu se leagă în timp. Mereu sincer, slab, iresponsabil, eroul are o structură sufletească feminină: el nu are inițiativă, ci „răspunde“, disponibil mai ales din lipsă de dorință adevărată.

— *Cum intră Platonov în scenă?*

— Am evitat, pe cît se poate, excepționalul, construind o atmosferă obișnuită, am estompat „așteptarea“, nu i-am creat „spațiu“. Unii se întreabă dacă Amza Pellea are destul farmec pentru rol. E cert că are; dar, dimpotrivă, n-am vrut un Platonov „mare charmeur“, cu sclipiri în societate; actorul va apărea într-un costum „de anul trecut“, puțin strîmt, care-i stînjenește mișcările, cam jenat de înfățișarea lui. Nu are loc un „coup de foudre“. Emoția care plutește între el și Ana Petrovna este un reflex al unei întîlniri mai vechi, dintr-o vacanță. În Sofia Egorovna se reaprinde marea dragoste a tinereții. De altfel, nu bărbații cei mai seducători și mai frumoși sînt acei care plac mai mult femeilor: Platonov este unul dintre cei a căror putere de seducție e inexplicabilă pentru cei ce nu se găsesc sub înriurirea ei.

Amza Pellea completează: Aș vrea ca Platonov să fie tot timpul la limita care să-i facă pe unii spectatori să se întrebe: „ce-or fi găsind toate la el?“

Este Platonov un Don Juan? Evident, nu. Platonov nu caută cucerirea, nu desfășoară ritualul complicat al vorbelor și gesturilor de iubire, nu alege și nu renunță conștient, în căutarea plăcerii. Mai degrabă e un anti-Don Juan, intrînd în fiecare poveste de dragoste aproape fără să-și dea seama, cumva apărîndu-se, leneș, indolent. Insufletirea lui durează o clipă și se pierde ca un izvorăș în nisipuri. Eroul e incapabil să-și pună problema consecințelor actelor lui în viața celorlalți; dar cuvintele lui fără acoperire provoacă rupturi în conștiința femeilor care-l adoră. Sasa, soția, se va sinucide, pentru că nu poate trăi fără încredere; Sofia își va distruge căsnicia. Osip, suflet simplu și totalitar, se va spînzura fiindcă i-a fost întinată icoana. La capătul lanțului de catastrofe declanșat de iresponsabilitatea lui, Platonov va sfîrși împușcat dintr-o confuzie stupidă, fără să înțeleagă nimic din ce se întîmplă.

— *Spectacolul își asumă o „concluzie“ etică?*

— Categoriec, nu. Cred că Cehov este un scriitor atît de mare tocmai pentru că nici nu scuză, nici nu acuză. El arată niște oameni, faptele lor, creează o parcelă de viață pe cuprinsul căreia nu introduce criterii simplificatoare. Sensul etic se desprinde din actul uman, spectatorul îl primește direct de la sursă. Istoria lui Platonov nu e o simplă poveste sentimentală; spectatorul are posibilitatea să asocieze, să se gîndească la multiplele fațete ale acestui mod de a trăi „dezangajat“, fără răspunderi. În fond, Platonov este omul care nu face legătura între act și consecințe, omul fără trecut și viitor; el nu trăiește decît în prezent. Mă ispitește raportarea la Meursault, eroul lui Camus: sînt două chipuri ale insului care nu se poate angaja în rețeaua legăturilor afective firești pentru mediul dat. (Desigur, comparația e oarecum forțată.)

Spectacolul urmărește o obiectivare totală și actorii au sarcina să joace strict situațiile și implicațiile lor.

Amza Pellea: A propos de situație: sînt destule situații comice în toate episoadele în care Platonov, abulic, e solicitat pe rînd ba de Ana, ba de Sofia, ba chiar de Maria Efremovna. Mizez aici pe risul spectatorilor (care receptează latura ridicolă și cam jalnică a lucrului, judecîndu-l cu o anumită luciditate ironică și detașată), tocmai în vederea șocului care va urma: abia confruntat cu măruntul badinaj amoros din care s-a născut, finalul — neașteptat — capătul o aură tragică și conduce la ideea că sufletele oamenilor sînt un material delicat și sensibil.

Lucian Giurchescu: Pentru a obține acest contrast, mijloacele folosite trebuie să fie foarte pure. Dacă situația e comică prin ea însăși, publicul va rîde și va resimți apoi șocul tragic. Dacă însă va fi făcut să ridă cu „poante“, efectul major se va destrăma.

Mi se pare interesantă, în acest spectacol, tocmai această trecere bruscă a comicalului în tragic: viața deslăsată a lui Platonov se consumă la voia întâmplării, dar nici cei din jurul lui nu fac altceva. Piesa se petrece în acel „dolce farniente“ al atmosferei de conac rusești din secolul trecut: vizite, conversații; moșia se duce la răpă, înghițită de datorii, dar familia Voinițevilor refuză să întreprindă ceva, sau măcar să trăiască mai modest. De unde, atunci, această schimbare de registru?

Lucian Giurchescu: Eu interpretez piesa ca pe o dramă a tinereții: numai femeile foarte tinere, care n-au trecut încă prin școala convenției sociale și n-au învățat să-și reprime elanul sentimentului, sînt capabile să se avînte atît de total, mizîndu-și toată viața pe o carte. În ochii Anei și ai Sofiei, Platonov este bărbatul cu orizontul larg, cu mintea deschisă, plin de talente; pentru Sașa, el este centrul existenței. Fiecare dintre ele leagă de această dragoste aspirația spre ieșirea din cercul închis în care li se macină zilele, o nelămurită așteptare a frumuseții. De aceea, am distribuit trei actrițe tinere: pe Silvia Popovici, pe Sanda Toma și pe Vasilica Tastaman. Calitatea prezenței lor scenice va sublinia, fără nici un echivoc, puritatea fiecăreia dintre aceste solicitări afective. Mai în general vorbind, cred că majoritatea pieselor lui Cehov sînt tragi-comedii ale tinereții și că numai din inerție ele se joacă cu artiști ai poporului; dacă aș monta vrcodată *Trei surori*, cea mai mare dintre ele ar avea 25 de ani: stările sufletești prin care trec, speranțele și deznădejțile, nevoia de evadare sînt ale acestei vîrste; prezența unor actrițe de 50—60 de ani, oricîte nuanțe de interpretare ar aduce măiestria lor profesională, falsifică datele psihologice ale eroinelor.

Discuția ar putea continua la infinit: caracterele eroilor cehovieni sînt atît de complexe și de vii încît comentariile nu riscă să le epuizeze substanța; dar, cum totul trebuie să aibă un sfîrșit, încheiem cu un detaliu nu lipsit de interes: trei dintre protagoniștii spectacolului — Silvia Popovici, Sanda Toma, Amza Pellea — aparțin aceleiași promoții a Institutului; reîntîlnirea lor este un bun prilej de confruntare și de analiză.

* * *

Dramatizarea pe care se bazează spectacolul Teatrului „C. I. Nottara“ incită la discuții în contradictoriu: orice cititor îndrăgostit de Cehov va tresări, cel puțin de cîteva ori, la schimbări mai apăsate de unghi de vedere. Perfid, provoc pe regizoarea spectacolului, Sanda Manu, cu cel mai slab dintre argumente:

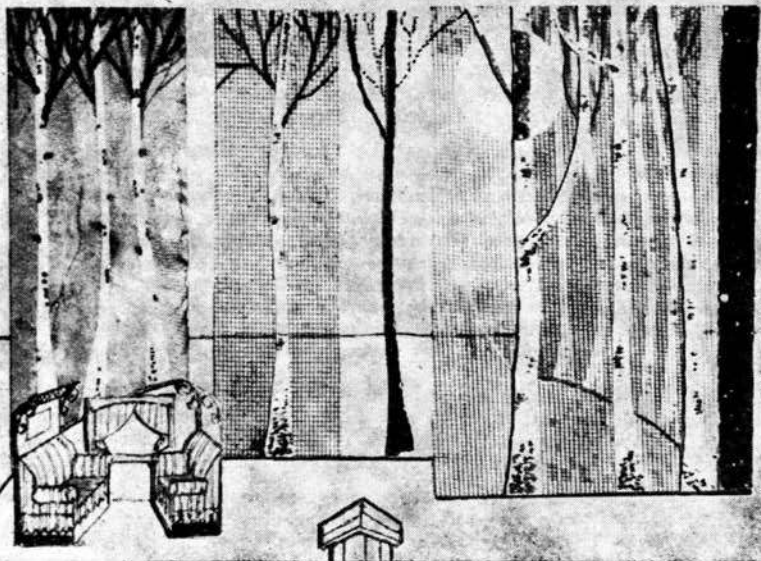
— Nu știa oare Cehov să despartă materialul pentru teatru de cel pentru proză? N-a avut el motive speciale să pună aceste destine în povestiri și nu în piese?

Sanda Manu nu apără textul din pură onestitate, ci din pasiune; de aceea, începe cu o concesie:

— Ba da, sigur că da. Dar proza are o circulație mult mai restrînsă, și e păcat; această dramatizare are calitatea de a-l introduce pe spectator direct în miezul amar și fierbinte al meditațiilor lui Cehov despre om, extrăgîndu-le poezia tristă și încărcată de frumusețe. Sînt convinsă că spectacolul va avea cel puțin meritul de a trimite o mulțime de spectatori la raftul de bibliotecă.

Nu contest calitățile textului lui Arout; totuși, am avut de multe ori sentimentul că organizarea materialului s-a făcut în detrimentul acelei atmosfere subtile, inefabile, care plutește peste întreaga lume a lui Cehov: e o transplantare din care au de suferit delicatețea, candoarea, nostalgia. De pildă, „Moartea unui slujbaş“, privită din unghiul de vedere al omului căruia i s-a strănutat în ceafă, mi se pare literă moartă...

— Poate că ceva din farmec se pierde; dar, incontestabil, ceva se cîștigă. Scena și publicul nostru sînt familiarizate, pe de o parte, cu timbrul dramei realiste ruse, pe de alta, cu formula teatrului francez; spectatorul român are o anumită doză de comoditate, în sensul că aderă mai greu la descripțiile lungi, la studiul de atmosferă, și preferă să meargă direct la esențial; reversul pozitiv al acestui fapt este marea lui mobilitate de spirit, rapiditatea cu care înțelege. Nu mă interesează, în acest spectacol, să reconstitui atmosfera specific rusească, așa cum este ea înțeleasă în mod obișnuit, cu samovare și pauze lungi la o ceașcă de ceai; dramatizarea se concentrează pe idei, evidențiază anumite valori de generalitate și de perenitate ale atitudinii umaniste a lui Cehov, și în acest sens cred că ea este în mod special apropiată preferințelor publicului nostru. Sînt, într-adevăr, și excepții: moartea slujbaşului e atît de „rusească“, nu poate fi imaginată decît în Rusia țaristă, și în această dramatizare nu e valorificată.



Schițe de costume și decor de Erwin Kuttler la „Acest animal ciudat” dramatizare de G. Arout, după Cehov — Teatrul „C. I. Nottara”

Discuțăm apoi diferitele episoade din care e compus textul și ajungem la ideea spectacolului.

— Spectacolul va avea două părți — spune Sanda Manu. În prima parte sînt montate, într-un soi de comperaj, mai multe bucăți foarte cunoscute: „Bombonica”, „Corista”, „Moartea unui slujbaş”, „O femeie fără apărare” și altele; partea a doua este „Doamna cu cățelul”. „Pretextul” care le leagă este monologul unui om nițel afumat, în fața unui ciine; el vorbește despre diverși oameni — bărbați și femei —, introducîndu-i în acțiune, pentru a desprinde din caracterele lor portretul speciei umane. „Omul e un animal ciudat” e o pseudoconcluzie; montajul e astfel alcătuit încît să se mențină în permanență registrul complex, derutant și contradictoriu, al realității.

Dinamica interioară a spectacolului este construită pe raportul între aparență și esență, portretele sînt astfel dimensionate scenic, încît, de fiecare dată, spectatorul să fie furat de aparențe, pentru ca „dezmintirea” să-l șocheze și să-l oblige la circumspecție.

Cer explicații suplimentare și Sanda Manu părăsește bucuaroasă generalizările teoretice, pentru a se lansa într-o descriere colorată și vie.

— Să luăm prima parte. Personajele înfățișate vin fiecare spre rampă luminate în culori generoase, arătându-și fața cea surizătoare : și eu plec, alături de spectator, cu simpatie față de personaj. Mașa, de pildă : bucalată, cumintică, drăgălașă, cu gulerașe și danteluțe — totul e la ea rotund, feminin ; dar monologul dezvăluie o vitalitate de plantă agățătoare, care absoarbe întregă energie a bărbaților alături de care trăiește succesiv ; ușurința cu care se reface mereu e o consecință a faptului că ea primește numai, nedăruind niciodată nimic. Aderența totală la viața fiecăruia dintre ei, pasiunile subite și totale pentru diversele lor meserii sînt reflexul lipsei de personalitate : o femeie care se mulează ca o mînușă, dar nu are nimic creator. Pe aceeași idee, în toată prima parte a spectacolului ironia crește ; fermecătoarea doamnă din tren care-și dezvăluie căsătoria avantajoasă făcută din spirit de sacrificiu se arată ca un monstru de parvenitism și goliciune sufletească ; în „Corista“, toate personajele — și soția aparent nefericită, și sotul care caută o fărîmă de liniște, și chiar micuța coristă atît de oropsită — scot la iveală latura meschină a firii lor. „Femeia fără apărare“ care vine în audiență la directorul băncii și se așază modestă pe un colț de scaun, rugîndu-se umil să fie ajutată, e o adevărată tigroaică ; ea îl terorizează literalmente pe bietul director, obosit și cam bolnav, care sfîrșește prin a face orice numai să scape de o astfel de solicitantă. În acest episod există și un echivalent al unor preocupări ale teatrului modern pentru problemele comunicării între oameni : sînt schițate cadrele unei situații în care fiecare vorbește de fapt singur, pe nimeni nu-l interesează necazurile celorlalți, convorbirile sînt un șir de banalități, locuri comune, un schimb de vorbe și nu de idei. După un șir de astfel de „demascări“, prin care adeziunea și simpatia i-au fost mereu deziluzionate, la pauză, spectatorul este adus, în mod voit, la o atitudine sumbră, nițel misogină. Dar să nu ne lăsăm înșelați, avertismentul împotriva aparențelor roze n-a avut acest scop ; tocmai pe această stare de spirit creată, partea a doua — „Doamna cu cățelul“ — instaurază o altă optică.

— *Credeți că schimbările în dramaturgia subiectului sînt motivate ? Frumusețea aparte a nuvelei stă tocmai în contrastul dintre caracterul anodin al aventurii sentimentale de la mare, în care amîndoi se angajează nedecis și cu o anumită blăzare, și urma ei prelungită și arzătoare, dezrădăcinînd aceste existențe, pustiindu-le ca un ciclon. Or, aici, centrul de greutate stă pe episodul întîlnirii, restul e „proiecție“, două „medalioane“, care există cumva numai pe plan ideal...*

— Anumite nuanțe se datoresc, desigur, spiritului franțuzesc al autorului dramatizării ; practic, însă, nu cred că „urmele în timp“ de care vorbeați se puteau realiza scenic. Cînd acceptăm să trecem o „poveste“ din carte pe scenă, sîntem implicit supuși unor servituiți, trebuie să condensăm, să comprimăm. Supratema spectacolului este însă admirabil servită aici : cei doi pornesc, de data aceasta, de la aspectul urît al lucrurilor, „aventura“ stă sub semnul unei vieți de lașitate și minciună. Apoi, sentimentul curat, puternic, innoitor, mătură ca un val crustele de conformism și convențional devenite armură și cei doi se regăsesc umani, frumoși, dezarmați în fața suferinței. Faptul că nu mai ajung să se întîlnească, fiecare consumîndu-se singur la flacăra sentimentului, înobilează povestea. Cred că astfel, în întregul său, spectacolul — cu diagrama sa de intensitate — va comunica o înțelepciune generoasă, fiind un apel împotriva simplificării, pentru înțelegerea structurii complicate a ființei omenesci, cu ascunsele sale frumuseți și tare. Cehov nu-i idealiza pe oameni, dar îi iubea foarte mult.

— *Textul mi se pare o piatră de încercare a virtuților actricești și, sub acest raport, experiența e binevenită. Cum rezolvați dificultățile de spectacol ?*

— Arout l-a conceput pentru doi actori ; la noi, interpreții sînt Gilda Marinescu și George Constantin. Amîndoi au maturitatea necesară acestui efort și, în plus, o capacitate de transfigurare care-i indică pentru astfel de încercări. Nu vreau să fac un spectacol „à la Raikin“, ca atare nu voi miza pe transformism ; doar citeva elemente ajutătoare, schimbate la vedere, într-un cadru scenic cit mai nud ; ceea ce urmărim este mobilitatea interioară, saltul de gîndire. Munca la acest spectacol a fost pentru toți o experiență pasionantă ; la rîndul său, publicul va avea posibilitatea să urmărească, în cadrul aceluiași spectacol, doi buni actori parcurgînd o gamă variată de caractere.