

Horia HORȘIA

Cronica spectacolului LIVADA... sau mesajul lui Harag

[...] **O atitudine, o concepție, o filosofie.** Când Lucian Pintilie împreună cu Paul Bortnovski tentau frapându-ne, în deceniul șapte, ruptura cu tradiția montărilor cehoviene la noi, faptul echivala cu o *revoluție-revelație*. Păreau oare, inițiativa și rezultatele ei prea bruște?, sau nu eram pregătiți pentru înnoiri fundamentale?, sau fascina încă modelul cehovian exemplar al lui Moni Ghelerter și Alexandru Brățășanu, din deceniul șase (memorabilul spectacol cu *Trei surcri*)? Oricum, Pintilie inaugura un drum al dezbaterilor, al recitării, al re-creării operei cehoviene. În ce scop?

Deși teatrul lui Cehov a incitat și incită numeroși regizori contemporani de pretutindeni, pe Harag îl tentează abia în anii maturității, când înscenează câteva spectacole în Iugoslavia și Ungaria, pentru ca în actuala stagiune să înscrie din proprie inițiativă în repertoriul Naționalului târgumureșean *Livada cu vișini*. Acum își amintește de versiunea lui Pintilie care-i demonstra odinioară că Cehov poate fi interpretat și *altfel*. Cunoscut și versiunile Teatrului de Artă din Moscova care, după propria-i mărturisire (v. interviu din caietul program) nu-l captivase, cum de altfel nici Cehov însuși nu fusese pe deplin satisfăcut de interpretările lui Stanislavski, chiar dacă marele regizor îi făcuse piesele de teatru celebre impunând un model

multor scene de prestigiu din lume. Acest *altfel* al unor modalități noi de interpretare (Maiakovski însuși semnase odinioară un articol intitulat *Cei doi Cehov*) se arată a fi determinant, pentru concepția lui Harag, de necesitatea, aspirația, dorința „să citim contemporan un text clasic”, cu același scop urmărit cu fervoare de către Liviu Ciulei: „Să confruntăm publicul cu marile probleme ale omenirii și, mai mult decât atât, să facem ca fiecare om din public să se confrunte cu el însuși”. Harag respectă momentul istoric, pragul problematic al sfârșitului – începutului de secol într-un imperiu zdruncinat de contradicții interne. „Fiecare dintre oamenii lui Cehov apare cu caracteristicile clasei sau categoriei lui sociale, și opera în întregime este unul dintre documentele cele mai edificatoare asupra crizei societății rusești în epoca premergătoare revoluției din 1905” (Tudor Vianu). În viziunea lui Harag, mentalitatea, comportamentul, stilul de viață, vestimentația, ideile, sentimentele, chiar și prejudecățile se înlănțuie ca într-o oglindă a epocii. Regizorul nu este totuși interesat de o *restitutio* muzeistică. Astfel, din *particularul* unui moment istoric se efectuează transgresarea în planul *generalului* uman („...aceste personaje cehoviene care sunt acolo, pe scenă, care suntem aici, în sală, în culise, în viață” – notează



poeta Daniela Crăsnaru asistând la o repetiție (v. „Prețul *Livezii cu vișini*”, în „România literară”), prin investirea cu funcții simbolice noi a personajelor, obiectelor, acțiunii.

Locul teatral. Dacă scenografia „dă tonul spectacolului” și încă „de la ridicarea cortinei”, de la început ne situăm într-un univers cehovian concretizat în *metafora* scenografică a lui Romulus Feneș. Metaforă în accepțiunea curentă a termenului, rezultând adică din transferul noțiunii abstracte, printr-un sistem de comparații prescurtate, în concretul obiectual care asigură premisele unei continue stări poetice fructificate de jocul actorilor și plastica acțiunii. Feneș renunță la indicațiile autorului (camera copiilor – actele I, IV, un câmp – actul II, un salon – actul III) și concepe un decor unic esențial. În ce constă *esența*? Scenograful pare că achiziționează o sumă de repere din text: „...suntem în mai, în livada pudrată de chiciură vișinii sunt în floare, se simte prospețimea dimineții...”: „*Varia*: Soarele a răsărit,

nu mai e frig. Privește, draga mea, ce frumoși sunt pomii...”; „*Gaev*: Livada întregă este albă. Ți-aduci aminte, Liuba, aleea aceasta lungă ce merge drept, numai drept, strălucind ca un fulger în nopțile cu lună...”; „*Ranevskaia*:... priveam livada pe fereastră, în fiecare dimineață fericirea se deștepta cu mine o dată și livada era exact aceeași, nu s-a schimbat nimic. E toată albă. E ea!... Nimeni... Mi s-a parut...”; „*Lopahin*: Livada nu e remarcabilă decât prin întinderea ei...” ș.a.m.d. *Livada* va fi *modelul real* al lui Feneș, iar *esența* modelului, exprimată sublimat, concentrat în metaforă, printr-un *simbol spațial* unui *orizont spațial* materializat, va fi *locul teatral*. Tot ceea ce este obiect al conștiinței – spune Lucian Blaga – se situează într-un orizont spațial, iar structura spațiului este dată de textura *peisajului* material sau psihologic. Dintre simbolurile spațiale înscrise în „tabela spengleriană” (pe care le acceptăm ca *figuri de stil*, ca *metafore* și nu drept



concepte filosofice), Blaga nu consideră valabilă, decât ca o excepție, legătura posibilă dintre *steпа rusească* și viziunea specifică a *planului infinit*, dar care, spune filosoful poet, ar putea fi deopotrivă viziunea *infinitului tridimensional*. Or, în condițiile cubului italian, Feneș realizează tocmai conjuncția dintre planul infinit și infinitul tridimensional („livada nu e remarcabilă decât prin întinderea ei” – spune unicul personaj perfect lucid al piesei), un *peisaj psihologic*, un imens trunchi de formă aproximativ conică, având bază mare deschisă spre spectatori, iar baza mică proiectată pe fundalul scenei. E metafora stepei nesfârșite?, ori e posibilul interlocutor al acesteia, nesfârșita pădure de mesteceni, ori, pur și simplu, e caliciul uriaș al unei flori inventate a unui vișin inventat, plantă originală, ca acea „Urpflanze” a lui Goethe, care chiar dacă nu există ar putea exista! Un spațiu alb, vibrat de griuri ce se încălzesc/răcesc sub jocul de lumini, un spațiu locuit, populat cu plastica

volumelor colorate, articulate în armonii compoziționale desăvârșite, de o mare claritate a tentelor unei paletе luminoase, ale entităților mobile, actorii, și ale elementelor fixe, obiectele. Un spațiu topologic în care obiectele fixe vor fi amplasate oricând și oriunde desfășurarea acțiunii va cere (coexistă normal, firesc, în același câmp, un pat, un dulap, o șaretă, asocierea lor neavând nevoie de susținerea unei logici supra-realiste), iar actorii evoluează impecabil pe propriile lor trasee compunând, descompunând și recompunând viața *aștrilor* într-o *constelație* concepută și dirijată de un *demiurg*: regizorul. Plastica acestui proces în devenire continuă se bazează pe un calcul privind interrelațiile dintre forme, volume, culori, dintre costumele de o tăietură ireproșabilă și comodă pe măsura purtătorilor, arta lui Feneș atingând un prag maxim de precizie, de funcționalitate și rafinament: actorii par a descinde din picturile flamande de gen, cu grația desenului și claritatea

culorilor lui Ingres, și par a se grupa și regrupa în compoziții de ansamblu (scenele din livadă cu/sau fără sau lângă șaretă, scenele balului, momentul plecării ș.a.), care amintesc reguli de organizare compozițională ale frescelor din stanzele lui Rafael. Iar grupul *Charlotta – Varia – Ania*, costumate la bal în arlechini, descinde evident, din pictura pe teme similare a perioadelor albastră și roz ale lui Picasso.

Locul teatral solicită, provoacă am spune, asocierea elementului sonor: *muzica* (prevăzută, de altfel în text). Originală, partitura lui Tibor Fáytyol apare ca un reflex al decorului, al jocului de lumini și, deopotrivă, al atmosferei generale, al stărilor sufletești ale personajelor și ale cursului acțiunii. Temele muzicale, dezvoltate ciclic în relația crescendo-descrescendo, structurează un *personaj* complementar, desigur, dar cu personalitate.

Tehnică cehoviană. În sală luminile se sting, spectacolul începe. Ridicarea cortinei ne dezvăluie orizontul spațial și, totodată din orizonturile temporale: *evocarea*. Procedul e utilizat în mai multe rânduri, cu evidență ori cu discreție, spre a atrage atenția că ficțiunea literară evocă o epocă revolută sau că histrionii se ingeniază a mima ori a simula în fața noastră întâmplări de altădată. Pe scenă, în planul întâi, o a doua sau simili-cortină, o draperie transparentă ascunde/dezvăluie privirii noastre personajele grupate ca într-o fotografie învechită, cu prețiozitate, de vreme. De fapt, în imobilitatea lor, personajele *așteaptă*. Observăm și receptăm tehnica artistică a regizorului care este însăși tehnica creației cehoviene: *așteptare/amânare*, practicată de multe ori, dar, în special, în *Livada cu vișini*. Conflictul care stă la

baza operei și pe temeiul căruia este conceput fiecare personaj rezultă din încercarea de a amâna mereu o întâlnire, o întâmplare, o scadență și imposibilitatea evitării ei sau încercarea de a amâna diferite evenimente și de natură diferită – de la acela al revederii, în fond total banal în context, dintre *lașa* și mamă-sa care îl așteapta „de ieri”, și până la licitarea și distrugerea livezii, istoricește și decodat vorbind, dezmembrarea și distrugerea unui sistem social integral. Toată lumea așteaptă scadența, deși doar *Lopahin* știe precis și repetă mereu, neconvingător pentru ceilalți, că la 22 august va avea loc scoaterea la licitație a livezii și propune mereu, fără să accepte ca posibilă, singura soluție „de compromis”, tăierea pomilor și parcelarea terenului.

Conflictul așteptare/amânare, un conflict al „orizonturilor temporale” constituie motorul desfășurării dramaturgice. Iar tehnica dramaturgică aferentă, convenabilă și eficientă este aceea a *dialogului dispersat* specifică scriitorului, „cu o valoare atât de mare în crearea atmosferei dramelor lui Cehov – spunea Tudor Vianu. În dialogul nelegat, replicile se succed într-o relativă independență unele față de altele, dar toate pornesc din starea de spirit comună personajelor, așa cum o determină situarea socială de clasă, ca și ideile, sentimentele, năzuințele lor unitare, atmosfera care le învâluie pe toate deopotrivă”. Suplețea necesară pentru veridicitatea și autenticitatea dialogului dispersat, nelegat este asigurată de concizia replicilor, propoziții clare, exacte, simple, scurte.

Constelația/echipa. Tehnica așteptare/amânare și dialogul dispersat funcționează ca principii de construcție a spectacolului și de coordonare a

devenirii personajelor. Fiecare personaj este o entitate autonomă, determinată, pe de o parte, de apartenența la o clasă, categorie, pătură socială și având, pe de altă parte, un destin propriu, individual, particular. De aici imposibilitatea (și ineficiența) conceperii unor profiluri umane „tipizate”, dar tot de aici și complexitatea alcătuirii psihologice a fiecărui personaj. Problematika a fost (fără îndoială) discutată, dezbătută/soluționată (în timpul repetițiilor), pentru că situația clarificată este perfect observabilă în spectacol. În același timp autonomia personajelor este relativă, pentru că subordonată unui sistem coerent, al unei *constelații* care are propria ei „orbită”, structurată din combinarea legică a „orbitelor” individuale și acționând reglat cu precizie. Astfel, din moment ce locul teatral a luat în stăpânire, mecanismul constelației funcționează fără reproș (a se vedea de exemplu, excelentele grupări și regrupări ale scenelor cu „omagierea” dulapului, sau din câmpul deschis, cu șareta, sau scenele balului, sau momentele de pregătire a plecării etc.). Eroii, concepuți ca atare de Cehov, apar în întreaga lor complexitate, cu acea cantitate de ambiguitate care ne solicită, ca în fața atâtor destine umane contradictorii, reacția de condamnare/compasiune. Această reacție ne facilitează să realizăm și transgresarea de pe planul momentului istoric dat, pe acela al generalului uman. (Cu impecabilă intuiție și recepție, observă tot Daniela Crăsnaru: „...Livada cu vișini este mai mult decât un teritoriu real, ipotecabil, ea este mai mult un teritoriu al sufletului, prețul ei nu se măsoară în nici o monedă, vânzarea ei nu rezolvă nimic, nici măcar trista ecuație a salvării prin pierdere”. [...])

Există – spune Dinu Kivu în cronică sa din „Contemporanul” – destule creații actoricești în acest spectacol. Toate admirabile, corijăm și adăugăm noi. Nici una, însă, nu ar putea fi pusă în valoare (și ar deranja armonia ansamblului), fără o *Ranevskaia* de excepție, acea *Ranevskaia* întruchipată de Silvia Ghelan, care simbolizează (până la un moment dat) destinul *Livezii* (protagonistul), și care dă tonul simfoniei concepute de Harag, cheamă participarea și strălucirea solistică (dialog dispersat) a celorlalți. Cum i-am fi acceptat, înțeles și aplaudat altfel pe *Gaev* – Mihai Gingulescu (egalul pandant al moșieresei, la fel de iresponsabil și neputincios exemplar al unei clase sociale în declin), pe *Trofimov* – Cornel Popescu (intelectualul student perpetuu fără voință și forță, depășit de condiția umană într-o perioadă istorică dată) pe *Ania*–Luminița Borta, pe *Varia*–Marinela Popescu, pe *Charlota*–Livia Doljan, pe *Dunișa*–Monica Ristea, pe *Pișcik*–Vasile Vasiliu, pe *Ephodov*–Dan Ciobanu, chiar pe „un trecător” – Constantin Săsăreanu (apariție fulgurantă, perfect integrată atmosferei și singurul rol cu text completat de regizor, prin recitarea atât de sugestivă... a versurilor lui Esenin, un rol episodic, important însă prin funcția sa simbolică, exprimând condiția și destinul histrionului).

Grupul acesta, omogen în ciuda diversității personalităților, este opusul lui *Lopahin*–Ion Fiscuteanu (întreprinzător activ, lucid, fără scrupule, care inevitabil va participa la tăierea nodului gordian, dar care, totuși, nu poate face în grup discordanță și este supus aceleiași tehnici de așteptare/amânare – vezi tergiversarea proiectului său matrimonial). El este secondat, oarecum, doar de *Iașa*–Cornel Răileanu („schiță” a unui

eventual *Lopahin*, dar care, oricât de nerăbdător, trebuie să-și aștepte emanciparea). Datorită actorilor – prețioasă materie umană vie – datorită jocului lor, am putut descifra concepția regizorului, re-crearea poeziei dramatice, devenirea spectacolului și evoluția întregii simfonii până la deznodământ. *Ranevskaia*–Silvia Ghelan conduce, în paralel cu *Lopahin*–Ion Fiscuteanu, simfonia în care „temele vechi” și „temele noi” se reiau sau se dezvoltă cu sau în jurul aceluiași „laitmotiv”, culminând paroxistic cu dansul tragic/nostalgic al moșieresei sau al fiicelor ei, un carusel al trecerii universale (de unde am împrumutat, generalizându-l, conceptul de constelație). Conduce până la un moment dat, deoarece către final părăsește scena spre a se topi în anonim. Din același motiv pe care a știut să-l impună, să-l joace atât de bine, *Firs*–Aurel Ștefănescu, un vetust

„remember” (lacheul-șerb incapabil să perceapă importanța eliberării, odinioară, a clasei sale și rămas un reziduu al propriilor lui prejudecăți), se conturează pe primul plan al interesului, preia magistral ștafeta, schimbă semnificația simbolică a *Livezii*, depășește total condiția momentului istoric real al piesei, devine shakespearian un simbol general al teatrului și al histrionului și, în special, un simbol al lui Gheorghe Harag: când Livada e nimicită, când uriașul orizont spațial al lui Romulus Feneș se prăbușește anulându-se, *Firs*–Aurel Ștefănescu, uitat de toată lumea în scena pustie în care viețuiesc scheletele metalice și pendulează cabluri de sfori, are tăria să se prăbușească el însuși sub povara mesajului lui Harag.

Am putea oare evita sau escamota în, sau la, sau după acest final „confruntarea noastră cu noi înșine?”

