

Livada de vișini. Receptarea românească a piesei lui Anton Cehov.

*Drd. Ileana Topologeanu
Universitatea din București*

Rezumat

Lucrarea își propune să urmărească destinul piesei lui Anton Cehov la 106 ani de la premieră. Sunt avute în vedere aspecte ale receptării românești ale dramaturgiei cehoviene și cea mai nouă punere în scenă la Teatrul Național din București.

Cuvinte cheie

Receptare, comic și tragic, răsturnarea valorilor, influența ideologiei.

Motto

*Teatrul nu este o experiență pe care o trăiește creatorul singur
(precum pictorul în fața șevaletului) sau împreună cu câțiva apropiați,
ci o artă pe care o experimentează toți cei prezenți. „Spectacol” și „public”
sunt cuvinte care dau sens ideii de teatru ca experiență trăită și împărtășită.
Și astfel se revine la prezent [1]*

Cehov (1860-1904), Stanislavski (1863-1938) și Nemirovici-Dancenko (1858 – 1943) sunt trei nume care marchează schimbările ireversibile din teatrul de la începutul secolului al XX-lea.

Evoluția artei spectacolului european pe de o parte, dar și transformările jocului actoricesc, inclusiv în domeniul filmului, au fost marcate de Stanislavski prin organizarea Societății de muzică rusă (1885) și a Societății de artă și literatură la Teatrul Malâi (1888) și în mod special prin Teatrul de Artă din Moscova.

Principiile „sistemului stanislavskian”, care instaurează dominația regizorului, teatrul realist și neagă patetismul spectacolului de la sfârșitul secolului al XX-lea, sunt expuse în *Munca actorului cu sine însuși* (apărută în 1838), iar partea a doua, *Munca actorului asupra rolului*, este neterminată. Activitatea de regizor este reflectată în *Viața mea în artă* (1924).

„Sistemul” presupune dezvoltarea din perspectivă realistă a personajelor, prin valorificarea creatoare a lumii interioare, a memoriei afective, prin impulsul

stârnit de magicul „dacă ar fi”, alături de emoția și trăirea actorului, experiențele, suferința individuală provocând generalizarea.

Au trecut câțiva ani peste un secol de la primele montări ale pieselor lui Cehov pe scena unui teatru ce devine sinonim cu arta - MHAT, Teatrul de Artă din Moscova - , înființat de Stanislavski împreună cu Vladimir Nemirovici-Dancenko în 1897.

Noutatea adusă de dramaturgia lui Cehov nu putea fi decodată de la început, astfel că premierele nu au reprezentat succese. *Pescărușul*, ce a avut prima punere în scenă pe data de 17 octombrie 1896, la Teatrul Aleksandrinski din Sankt Petersburg, a fost o cădere. Directorul teatrului își atribuia și rolul de regizor, în timp ce actorii interpretau rolul cu emfază.

Teatrul de Artă din Moscova a readus pe scenă *Pescărușul* în seara de 17 decembrie 1898, jucând în fața unei săli pe jumătate goală. Montarea s-a bucurat de succes. O. L. Knipper (Arkadina) și M. P. Lilina (Mașa) au dobândit celebritatea în urma rolurilor. Emblematică este imaginea cortinei Teatrului de Artă din Moscova, ce se desprinde simultan în două părți laterale și conservă reprezentarea unui pescăruș.

Piesa *Unchiul Vania* a fost încredințată tot Teatrului de Artă și a avut premiera în 1899 și în 1901 este pusă în scenă *Trei surori*, „comedia veselă”, dar percepută de toți ca o dramă.

În 1904, pe 17 ianuarie, când în calendarul ortodox se sărbătorește Sf. Antonie cel Bun, a fost reprezentată opera *Livada de vișini*, titlu admirabil, în opinia autorului. Cehov era slăbit de boală și avea să se stingă nu după mult timp, în vara aceluiași an, în noaptea de 2 iulie, în stațiunea Badenweiler, din Germania.

Stanislavski îl interpreta pe Gaev, iar Olga Knipper, soția lui Cehov, era Ranevskaia. Impresia este dominată de uimire și de neînțelegere: *Spectacolul a avut un succes mediocru. Ne-am făcut muștrări că n-am știut să punem în valoare de la început calitățile și frumusețile piesei* [2].

Prima întrebare la care trebuie să afle un răspuns regizorul ultimei piese scrise de Anton Cehov este legată de modul în care va fi concretizată livada de vișini. Simbol plurivalent, valoare materială, legătura cu ținutul natal sau cu strămoșii, o lume revolută sau chiar teatrul, livada a fost înfățișată prin crengi, un vâl presărat cu frunze uscate, ce freamătă deasupra scenei, dar și a sălii (Giorgio Strehler, *Piccolo Teatro*, Milano, 1974), ascunsă privirii (Peter Brook, *Bouffes du Nord*, Paris 1981), doar numită, un tunel (Gheorghe Harag, Teatrul Național din Tîrgu Mureș, 1985) sau un lan de grâu (Lucian Pintilie, Teatrul Bulandra, 1968).

În România, deceniul trei al secolului al XX-lea se caracteriza printr-o concurență puternică între trupele finanțate de la buget și trupele particulare. Directorii teatrelor particulare aveau de luptat cu scenele subvenționate de stat, dar și cu crizele economice, financiare și cele specifice mișcărilor artistice, în dorința de a reprezenta spectacole de succes, valoroase, cu o distribuție strălucită.

Soții Bulandra au încheiat un contract de asociație, pe termen de cinci ani, cu Ion Manolescu și G. Storin, rezultatul fiind „Compania Dramatică Bulandra-Manolescu-Storin”. Asociația a devenit ulterior „Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin”. Pe data de 2 septembrie 1926, a fost deschisă stagiunea, în sediul din pasajul Comedia cu *Livada de vișini*, regizorul Soare Z. Soare pregătind spectacolul doar în trei săptămâni, sub impresia produsă de reprezentațiile date la Berlin de Teatrul de Artă din Moscova.

Soare Z. Soare nota: *„Am vazut piesa jucată de două ori de trupa lui Stanislavski; sunt și acum obsedat de reprezentație... am cunoscut pe protagoniștii trupei, care mi-au spus că, la fiecare repetiție, fiecărui personaj i se adaugă un gest nou, un mic indiciu... dar interpreții români nu sunt copii, căci actorul român are personalitatea lui bine distinctă, ca să poată decalca pe ea alte personalități”* [3].

Distribuția includea nume valoroase: Lucia Sturdza-Bulandra (Liubov), Tony Bulandra (Gaev), Ion Manolescu îl interpreta pe studentul Trofimov, Gh. Storin îl înfățișa pe Lopatin, V. Maximilian era bătrânul servitor. Schițele decorului erau simple și realiste, ușor inadecvate *„deoarece zidurile vechiului conac păraginit străluceau de vopsea proaspătă”* [4].

În stagiunea 1958-1959, pe scena Teatrului Municipal București, a fost reprezentată capodopera cehoviană în regia Mariettei Sadova. Influența ideologică exprimată critic ar fi dorit mutarea accentelor. Studentul Petea Trofimov și Ania capătă statutul unor personaje principale, având rolul de a ilustra tema tinereții revoluționare, în împărțirea radicală în eroi pozitivi și negativi. Ei devin mesagerii unei lumi noi, având rolul de a ilustra, în opoziție cu moșiereasa Liubov Ranevskaja și Gaev, fratele ei, dar și cu proaspătul îmbogățit Lopahin, pilonii unei societăți ce trebuie să dispară. Faptul că nu a fost accentuată decisiv această interpretare supusă ideologiei era considerat o scădere a viziunii regizorale, *„o deficiență fundamentală a punerii în scenă”* [5].

Este evidentă deschiderea textului și posibilitatea abordărilor doctrinare din cadrul universului concentraționar ce permiteau reprezentarea clasicilor dramaturgiei universale.

Lucian Pintilie montează pe scena Teatrului Bulandra, în 1968, un spectacol memorabil prin decorul surprinzător: un lan de grâu, metaforă apărută din

salvarea miraculoasă a regizorului în urma unui accident de automobil. Impactul atenuat, salvarea nu va veni pentru Liubov, interpretată de Clody Bertola ca o făptură angelică și aeriană și conturată prin inconștiență și inadaptare la real. Un lan de grâu se decodează pozitiv prin rod, bunăstare, frumusețe, dar și negativ prin seceriș, moarte, sfârșit de etapă.

Pe scena Teatrului Național din Târgu Mureș, în stagiunea 1985-1986, începe montarea *Livezii de vișini* de către Gheorghe Harag, scenograf Romulus Feneș, un spectacol-testament (cu premiera pe data de 2 iunie 1985) al regizorului cu care timpul nu a mai avut răbdare. Decorul înfățișa un tunel lung de 25 de metri, cu o structură transparentă și cu nervuri. Se contura o meditație gravă asupra sosirilor și plecărilor, asupra transformărilor, asupra vieții și a morții, în cadrul unui spectacol antologic. Cortina grea, evaluată apreciativ de Lopahin (Ion Fiscuteanu) era dublată de o cortină diafană, ca o livada de vișini, ce se ridica și lăsa să se vadă tunelul emblematic spre sine sau dincolo. În final, când totul se prăbușește, la sunetul de strună ruptă, actorii se confundau cu zidurile teatrului, iar Firs (Aurel Ștefănescu) se târa pe scenă și afirma: „*Eu am să rămân aici...*” [6].

Pentru Vlad Mugur (1998), livada este o casă cu pereții coșcoviți, gata să cadă, sufocată de copaci răsturnați, fără roade, în timp ce, pentru Andrei Șerban (1993), livada splendidă, cu pomi înfloriți este locul întâlnirii dintre lumea veche și cea nouă, dintre tradițional și modernismul agresiv.

Pe 13 mai 2010, în anul în care se împlinesc 150 de ani de la nașterea lui Cehov, regizorul Felix Alexa montează la Teatrul Național din București un spectacol surprinzător prin soluția oferită pentru concretizarea livezii. Pe scena sălii Amfiteatru, peretele este alcătuit din rafturi luminate, strălucitoare, pe care sunt dispuse 140 de borcane de compot de vișine. Din borcan, vor mânca protagoniștii în actul al III-lea, în scena balului. Gustul rememorat proustian înglobează copilăria, fericirea, un paradis pierdut. Maia Mergens Stern conturează o Liubov plină de vitalitate, puternică, care dezvoltă o apropiere ambiguă atât față de tânărul lacheu Iașa (Răzvan Oprea), cât și față de Lopahin (Marius Manole). Muzica originală este compusă de Alexander Bălănescu și impune un dans sacadat și individual al personajelor, sugerând singurătatea, anularea cuplului și lipsa soluției colective. Salvarea este personală și inefficientă. O partitură memorabilă este atribuită lui Mircea Albulescu-Firs ce ramâne să moară în picioare, contopit cu imensul dulap-vitrină, în timp ce un borcan se sparge lasând să curgă conținutul sângeri.

Ultima piesă a lui Cehov dezvoltă un grad important al ambiguității și permite interpretări multiple. Noi suntem personajele rătăcite în *Livada de vișini*, noi suntem incapabili să luăm o decizie eficientă și rațională.

Pentru cel care nega totul, să ne gândim la eseu premiat *Nu*, relația cu opera dramaturgului rus este surprinzătoare. Ionesco nu privește cu ostilitate opera lui Cehov, dimpotrivă, îi dedică rânduri semnificative în *Note și contranote*: „*Tema atătora dintre piesele lui Cehov nu este oare tot cea a evanescenței? Nu agonia unei societăți o văd mai ales în Livada de vișini sau în Trei surori, ci, prin intermediul unei anumite societăți, destinul tuturor societăților și oamenilor*”. [7]

În lumea personajelor cehoviene trăiesc aristocrați blazați, copleșiți de monotonie, artiști ratați și neînțeleși, fete bătrâne care tânjesec după o dragoste neîmpărtășită. Un tip de personaj este cel al *intrusului*, derivat din figura impostorului (alazonul) din comedia clasică. Lopahin este parvenitul care nu va fi niciodată acceptat de aristocrați. Fiu de șerbi, îngrijit de Ranevskia, în urma unui incident pe când era copil, oferă soluții practice de salvare a livezii, ce sunt inacceptabile și ridicole pentru proprietari.

Leonida Teodorescu susținea fuziunea dintre comic și tragic într-un mod particular: „*La Cehov, procesul tragic (de prăbușire a valorilor) se exprimă prin procesul comic (de răsturnare a valorilor)*”, astfel că detașarea de drama personajelor este o sursă a comediei. Se identifică un proces simultan de constituire și de destrămare a universului: „*destrămarea mizei, destrămarea conflictului, destrămarea opoziției dintre diferite grupuri de personaje etc.*” Prima trăsătură este „*disocierea de teatrul tradițional*”, deoarece piesa cehoviană este „*amimetică*”. A doua trăsătură este „*constituirea dialogului ca metaforă*”, concluzia descifrată fiind că: „*dacă prin mișcarea sa generală comedia cehoviană se asociază cu teatrul modern, prin detaliul mimetic se asociază cu teatrul tradițional*”. [8]

Teatrul nu și-a pierdut forța creatoare, este spațiul fertil în care spectatorul regăsește repere ale vieții sale în situații arhetipale, impulsul este identificat de fiecare dată în text, acesta este materialul germinator și nu are nicio importanță vechimea.

George Banu pornea de la premisa că *Livada de vișini* este o parabolă a crizei ce poate fi transpusă în domeniul teatrului. Criza se manifesta aproximativ în același moment de la începutul secolului al XX-lea, când teatrul era silit să-și abandoneze componenta divertismentului, pe care o prelua rapace copilul său teribil – cinematograful – și să se îndrepte spre componenta de „teatru de artă”. [9]

Teatrologul român de expresie franceză construiește o seducătoare pledoarie, dar adoptă atât rolul acuzării, cât și pe cel al apărării.

Argumentele acuzării sunt: *slăbiciunea economică, accelerarea ritmurilor, și democratizarea. Slăbiciunea economică* este evidențiată de faptul că un secret a fost uitat și vișinele nu mai sunt căutate, deci livada și-a pierdut rolul productiv. La rândul său, teatrul a fost depozat de componenta distracției de către cinematograful, a pierdut secretul „loisir-ului”, care atrăgea publicului, astfel că, din punct de vedere al profitului, ilustrează o scădere.

Accelerarea ritmurilor este o trăsătură a lumii în care trăim și face să aibă succes „circuitul scurt”, cel care permite dorinței să se împlinească cât mai repede. Trenul transformă livada într-un spațiu accesibil, de aceea, pomii vor fi tăiați și se va crea un spațiu pentru care vilegiaturiștii manifestă interes. Cinematograful și televiziunea au ca atribut viteza difuzării, impetuoșitatea impactului. O concluzie poate fi că livada și teatrul au drept atribute stagnarea, lentoarea, suspendarea duratei.

Democratizarea este legată de multiplicarea numărului beneficiarilor. Livada nu va fi doar a unei familii, ci grupuri de noi îmbogățiți vor veni să se bucure de traiul la țara. Teatrul este dedicat unei elite, însă cinematografia și televiziunea sunt receptate de un public numeros.

Argumentele apărării au în vedere *prestigiul cultural, rolul de identificare și frumusețea efemeră*. Livada aparține patrimoniului național, fiind citată în „Dicționarul enciclopedic”, iar teatrul aparține patrimoniului umanității. Livada este singurul lucru remarcabil din gubernie, în lipsa ei, teritoriul ar fi transformat în întindere, într-un spațiu nesfârșit și uniform. Teatrul este reperul spațial al unei colectivități și, mult mai important, păstrător al limbii naționale, sub asaltul mondializării și uniformizării exercitate de cinematograful. Livada înflorită este un spectacol ce durează câteva zile. „A vedea un spectacol splendid este sinonim cu a vedea livada de vișini în floare. Preț de o răsuflare. Dar amintirea poate marca o viață” [10].

Nu putem spune dacă factorul economic a primat și livada a fost doborâtă de topoare sau dacă teatrul va deveni un spațiu marginalizat. Nu știm dacă factorul simbolic a fost învins. Opera dramatică *Livada de vișini* – comedie în patru acte – are un final deschis.

Teatrul este într-un moment de regenerare, în care termenul adecvat este cel folosit de Peter Brook, teatrul „ca vehicul”, în care căutarea este dominantă. Momentul este cel al fundamentărilor teoretice, dar și al numeroaselor ateliere de creație sau conferințe.

Căutările se îndreaptă spre fundamentarea universalității, ca o consecință a globalizării resimțite. Spectacolul se poate construi pe un cod verbal necunoscut

publicului sau, mai degrabă, un limbaj „uitat”, inventat. Sunt deopotrivă asimilate experiențe artistice asociate artei din Bali, India, Grecia antică sau teatrului No din Japonia. Cum poate fi considerat teatrul în regresie atât timp cât există turnee mondiale care se bucură de succes?

Ritual și comunicare cu sacrul, mit și adevărurile sufletului nostru: teatrul mai are numeroase daruri pe care să le ofere lumii în care trăim. Pe de o parte, teatrul trebuie să fie un spațiu gol de cutume, un spațiu al experimentelor, al mișcărilor novatoare, deoarece comunicarea cu publicul se realizează direct, nemediat. Teatrul trebuie să fie solul fertil, laboratorul de încercări al schimbărilor ce se vor reflecta în cinematografie sau în alte arte.

Pe de altă parte, teatrul resimte dorința de reîntoarcere la ritual, într-o lume în care ceremonialul preia în stăpânire spațiul public, cu toate componentele sale. Teatrul a încercat să se elibereze de cuvânt pentru a accede spre universalitate.

Așadar, esența teatrului cehovian este de a fi un reper inefabil al dramaturgiei moderne, fără a fi o negare sau un model.

Bibliografie

1. Banu, George: *Livada de vișini, teatrul nostru*, www.liternet.ro
2. Bratu, Horia: *Cehov și cehovismul*, Revista *Teatru*, nr. 2, pp. 22-34, 1959
3. Brook, Peter: *Prin teatru putem depăși deznădejdea*, Revista *Yorik*, nr. 55, 13-19 decembrie 2010, online <http://yorick.ro/>
4. Moraru, Mihaela: *Livada cu vișini în trei spectacole care au marcat teatrul românesc, Filologie rusă, XV-XVI*, București, Editura Universității, pp. 83-103, 1998
5. Teodorescu, Leonida: *Dramaturgia lui Cehov*, București, Editura „Univers”, 1972
6. Ionesco, Eugène: *Note și contranote*, București, Editura Humanitas, 1992
7. Parhon, Victor: *Cronica dramatică: Livada de vișini de A.P. Cehov (Teatrul Național din Târgu Mureș)*, Revista *Teatru*, nr. 7-8, iulie-august, pp 98-102, 1985
8. Stanislavski, Konstantin: *Viața mea în artă*, ediția a doua revăzută, București, Editura „Cartea Rusă”, 1951
9. Massof, Ioan: *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. VI, București, Editura Minerva, 1974

Referințe

- [1] Brook, Peter, *Prin teatru putem depăși deznădejdea*, Revista *Yorik*, nr. 55, 13-19 decembrie 2010, online <http://yorick.ro/>.
- [2] Stanislavski, Konstantin, *Viața mea în artă*, ediția a doua revăzută, București, Editura „Cartea Rusă”, 1951, p. 340.

- [3] Massof, Ioan, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. VI, București, Editura Minerva, 1974, p. 94.
- [4] Idem.
- [5] Bratu, Horia, *Cehov și cehovismul*, Revista *Teatru*, nr. 2, 1959, p.28.
- [6] Parhon, Victor, *Cronica dramatică: Livada de vișini de A.P. Cehov (Teatrul Național din Târgu Mureș)*, Revista *Teatru*, nr. 7-8, iulie-august, 1985, p. 102.
- [7] Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, București, Editura Humanitas, 1992.
- [8] Teodorescu, Leonida, *Dramaturgia lui Cehov*, București, Editura „Univers”, 1972, p. 228.
- [9] Banu, George, *Livada de vișini, teatrul nostru*, www.liternet.ro, p. 89.
- [10] Banu, George, *Livada de vișini, teatrul nostru*, www.liternet.ro, p. 89-94.