

PREMIUL A.T.M.
PE ANUL
1985

Livada cu vișini

de A. P. CEHOV
la TEATRUL NAȚIONAL DIN TÎRGU MUREȘ

„Un subtext tragicomic care te emoționează...”

Din convorbirile regizorului

GEORGHE HARAG

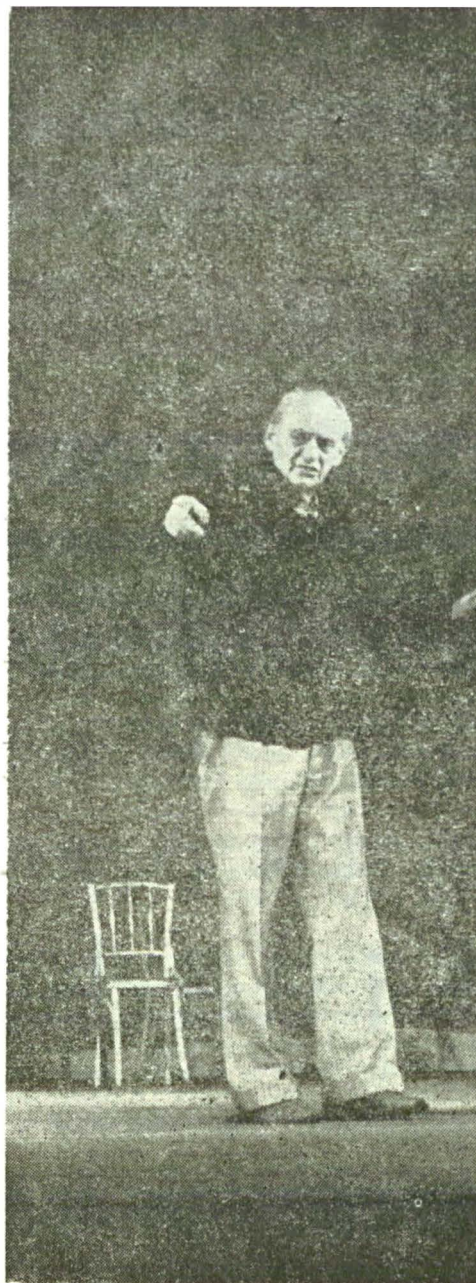
cu actorii *

E greu să vorbesc despre această piesă și despre poziția autorului față de ea. În primul rând pentru că n-am fost niciodată „o forță” în dizertațiile teoretice. Eu simt instinctiv ideile, gândurile autorului, deci voi fi subiectiv în ceea ce voi spune. Acum treizeci și ceva de ani, când am citit pentru prima oară piesele lui Cehov, nu m-am simțit atras de această literatură dramatică. Nu le-am găsit acea universalitate, acea frumusețe despre care citeam sau auzeam. Poate eram prea tânăr, poate așa era atmosfera atunci. Erau la modă piesele cu acțiune directă și concretă. Prin 1950 am avut ocazia să văd spectacole cu piesele lui Cehov la Moscova, în regia marelui Stanislavski. Ele mi-au întărit prima impresie, le-am simțit plictisitoare și neinteresante. Personajele mi s-au părut rupte de viață, niște marionete pe scenă, inundate de un lirism cu iz de melodramă, în spectacole în care, spre exemplu, cele trei surori aveau împreună, pe scenă, 180 de ani. Erau spectacole muzeale. Cam în aceeași perioadă, am văzut la București o montare frumoasă regizată de Moni Ghelerter. Distribuția era remarcabilă, cu actori de mare forță dramatică. Dar o anume stare de nostalgie, de autocompătimire a personajelor, pauzele lungi și inutile continuau să-mi dea un sentiment de insatisfacție estetică.

Abia mai târziu, prin 1967, când am văzut montarea lui Lucian Pintilie cu *Livada cu vișini* de la Teatrul „Bulandra”, am înțeles că aceste piese au și un alt aspect, că pot fi citite și tratate scenic și altfel, că există în scriitura lor și un subtext tragicomic care te emoționează. Am realizat că dramaturgia cehoviană cuprinde și altceva decât suferința unor personaje cu suflet frumos.

Întimplător mi-a căzut în mină în acea perioadă și cartea cu scrisorile lui Cehov,

* Consemnate în timpul repetițiilor de Valentin Marica, secretar literar al Teatrului Național din Tirgu Mureș.



adresate Teatrului de artă din Moscova, prietenilor, soției etc.

Dramaturgul scria că pur și simplu nu înțelege ce a făcut Stanislavski cu piesele sale; își arăta dezaprobarea că i-a transformat vodevilurile în drame sentimentale. „Nu vreau așa”! nota el. Cum

montările au avut totuși succes la public, regizorul fiind un mare artist și un spirit novator în epocă, Cehov a abdicat, de formă, în cele din urmă. Corespondența sa îl păstrează însă dezaprobarea și uimirea față de modul cum i-au înțeles contemporanii opera.

Reprezentările lui Stanislavski — lucru foarte interesant — au influențat timp de 50 de ani teatrele lumii. Am văzut **Trei surori** la New York, **Livada cu vișini** la Londra — ele erau făcute parcă pe tiparul acestui stanislavskianism nostalgic, sentimental. Eu începusem să-l văd și cu alți ochi pe Cehov. Astfel am pus în scenă întâi, în Iugoslavia, **Unchiul Vanea**, **Trei surori**, **Pescărușul**. Spectacolele au stîrnit interes, fiind gustate de public și de oameni de teatru din Europa. Acasă însă simțeam că un spectacol Cehov cere mult, că printr-o montare a unei piese de Cehov trebuie să arăt ceva nou. Cu acest gând m-am oprit la **Livada cu vișini**. Atunci am descoperit (m-a ajutat în acest sens și o remarcă din corespondența lui Cehov) că personajele din **Livada cu vișini** nu sînt bune de nimic, n-au nici un gând, nici o idee, nu vor nimic. Sînt oameni inutili — cum scria Cehov. Acest lucru m-a șocat. Ei plîng, rîd, se joacă cu viața, fac comedie din existența lor. Numai Lopahin, țăranul care a devenit bogat, și parvenitul lacheu Iașa sînt tari, moderni, agresivi, fără scrupule.

Ceilalți plutesc în lume fără nici un scop, fără nici un sens, și, culmea, spun tot timpul locuri comune. Sentimentele sînt trecătoare, existența — închisă, opacă la lumea realului.

M-am gîndit mult dacă această ipostază a personajelor este doar comică sau grotescă. M-am întrebat cum se poate, din această formă de viață, să scot vodevilul dorit de Cehov? Se poate acest lucru? Aș răspunde prin „Da” și „Nu”. Afirmația e susținută de momentele de comedie ale piesei, negația, de propria mea formație, cenzură intelectuală sau tradiție. Mă captiva de multe ori poezia care există în text și nu puteam rezista la sublinierea acestor momente. E o permanentă dedublare a situațiilor, o trecere de la un tragism aproape elin, care se epuizează în trei minute, la farsă. Aici găsesc explicația de ce aceste personaje ale piesei nu au nici un sentiment constant, de ce trec cu ușurință de la rîs la plîns, de la petrecere la tristețe. Liubovei Andreievna i se năzare de cîteva ori că trebuie

să plece, dar renunță la fel de repede, lăsînd totul la voia întîmplării. Eroiiduc o viață ușuratică, sînt superficiali, deși totul apare încadrat într-o ambianță foarte frumoasă. **Livada cu vișini** are o anume poezie. Eroii sînt oameni eleganți, unii au acces la cultură, dar și acest lucru e superficial. Gaev trăiește fără să facă nimic, jucînd biliard. Studentul Trofimov vorbește despre viitor, despre sensul umanității și despre filosofie, spune că trebuie să muncim și să mergem înainte, dar el nu muncește și nu întreprinde nimic. Singurele personaje care urmăresc un scop sînt cinicul Iașa și Lopahin, care nu au nici o legătură cu poezia livezii cu vișini. Reprezentația e un punct de vedere cu un unghi nou față de montările anterioare. Nu sînt sigur că e un spectacol desăvîrșit și nu pot spune că e în exclusivitate cehovian. Poate un alt regizor va citi piesa mai bine, într-un mod mai inspirat. Simt însă că am reușit ceva deosebit, parcă nu-mi pot explica precis ce anume... cred că această plutire a eroilor, învăluți într-o muzică ciudată, rupți de realitate nu în sens pozitiv, ci tragic și grotesc, în timp ce Iașa și Lopahin trăiesc pe pămînt și fac ce vor din ei...

Am văzut așa-zise montări contemporane Cehov, unde totul era întors pe dos — personajele apăreau cu puști mitraliere, îmbrăcați în fasciști sau beți. Unor asemenea propuneri scenice nu le-am descoperit sensul, nu erau conduse de nici o idee majoră raportată la text și la lumea de azi. Teatrul modern, contemporan, este o noțiune foarte largă.

Reprezentarea de la Tîrgu Mureș am dorit-o un mod de citire contemporană a unui text clasic, păstrîndu-i toate datele, dar tratîndu-le scenic prin prisma epocii noastre.

Sînt convins că lucrat după vechile tipare spectacolul ar cădea. Nimeni nu ar înțelege despre ce e vorba. Am încercat să aduc mai aproape de public această viață ciudată din dramaturgia lui Cehov.

Spectatorii sînt obișnuiți cu piesele care au intrigă și conflicte clare. În **Livada cu vișini**, totul e ca-n vis, dar am urmărit ca, prin imagini, prin unele interpretări de text, reprezentația să devină captivantă și pentru publicul larg.

Am lucrat intens alături de un colectiv receptiv, inimos și dotat, și cu mare dăruire în a-l înțelege și interpreta pe Cehov.

FILMUL SPECTACOLULUI

Prima impresie a spectacolului e predominant vizuală. Iar primul gest stâr-nește în forță magia teatrului întreagă. Când lumina din sală păleşte, în fața solemnăi cortine purpurii încărcată de fir și paiete a Teatrului din Tîrgu Mureș crește un culoar de lumină. În acest culoar pășește apăsător și precaut Lopahin-Fiscuteanu, prețaluind din privire opulența faldurilor de pluș. Se oprește în mijloc și ridică o mină care ar vrea să mîngîie, parcă, certitudinea valorii materiale. Dar, chiar în acea clipă, cortina pornește să se desfacă. Încet, cu voluptatea studiată a obiectului ce pare a fi devenit conștient de semnificația cu care s-a încărcat, alunecînd cu grație printre degetele pe care le bănuim aspre.

Dinapoia cortinei ni se arată o perdea de muselînă vrîstată de fine broderii. În contra-lumină, un grup încrămenit în așteptare. Umbra cernută a unui pat de alamă și proiecția cenușie a unui dulap. Lopahin rostogolește prima replică și

Din jurnalul repetițiilor

Repetiția a VII-a —
10 ianuarie 1985

GHEORGHE HARAG :
Așa! Vreau să nu se rupă legătura de stil între actele unu și doi. La actul II, la început, să vedem — vă spun cîteva idei, absolut haotic și fără nici o hotărîre de a le aplica în spectacol. Ce am văzut eu azi-dimineață, cînd eram între somn și trezie: pe scena goală apare Char-lotta.

CRISTIAN IOAN : Goală!

MIHAI GINGULESCU : Cu o șarlotă!

GHEORGHE HARAG : Am crezut că aici sînt poante mai... Cu flinta de vînătoare, începe să împuște în stînga și în dreapta. Am mai văzut un copac singuratic care e și naturalist, dar are și ceva straniu. Oricum, aș vrea să încep în felul următor actul doi, chiar dacă nu e

exact pe text: în șaretă stau Ranevskaia și Gaev, toți ceilalți stau în jurul șaretei, împing, trag, cîntă, îmbrăcați ciudați, ca la o serbare cîmpenească. Chiar și Lopahin vine, dar nu participă. Se dansează în jurul șaretei, este o atmosferă de carnaval...

VASILE VASILIU : Și orchestra cîntă tango...

GHEORGHE HARAG : Nu știu ce-i cu voi astăzi! Au fost cînci glume... Această intrare ar exprima foarte mult. Petreci și dansezi uitînd de necazuri. Delîr. După această scenă debordantă, ar urma o tăcere lungă. După grotesc — aducerea-aminte a realității. Parcă a ieșit toată energia din ei. Încep să se miște fiecare cu o stare de neputință. Se plimbă, se duc, se vede că nu mai au ce face... Momentul ăsta trebuie să aibă o ctudățenie logică. Nu știu să rezolv plastic... Cum să fie

dialogul se angajează de cele două părți ale perdelei. Singură Dunișoara, roșie în obraji și plesnind de sănătate, va sfida o clipă bariera de muselină ridicând în creștetul capului poalele perdelei pentru a se imagina mireasa imposibilului Epihodov. Dar iată că, de undeva din dreapta prosceniumului, aproape din sală, sosește grupul cruberant al Ranevskaiei. Și începe timpul doi al miracolului de la Tîrgu Mureș: perdeaua de muselină dispăre încet, ca o părere, dezvăluind ceea ce în termeni banali numim decorul. Dar nu e un decor. E un spațiu. Covârșitor ca amploare, uluitor prin simplitate, neașteptat ca propunere. Un trunchi de con culcat, cu baza înscriind rampa? Pîntecele chitului biblic? Un tunel al timpului fără de îndurare? Toate astea la un loc și poate mai mult încă. În textura neliniștitoare a materialului e albul florilor de vișin fosilizat în plasele a mii de păianjeni de apă. Personajele se risipesc și se pierd în această cavernă căreia discul de trei metri diametru de la capătul celor peste treizeci de metri adîncime nu pare a-i stabili vreo limită. Deschideri abia ghicite, de vizuină, aspiră sau expulzează fauna cehoviană în sau din interiorul acestui trup vegetal. Halucinant efecte de lumină înscriu pe orizontul antractelor imaginea unui Pămînt privit de pe Lună. Întreg spectacolul, realist în detaliu și fantastic în demers, e fructul maturat la frigul imaterial al acestui fenomenal spațiu scenografic semnat de Romulus Feneș:

O lume moare. Moare pentru că i-a sosit timpul să moară, pentru că nu înțelege și nu poate accepta schimbarea. Ceea ce numai Harag pare a fi desco-

toți pe scenă... Să fie ca niște stop-cadre... Sînt convins că modalitatea de tratare a piesei aici este, aici e cheia spectacolului... De fapt, cît de departe se poate merge în gîndirea unui spectacol? Nu există nici o limită a fanteziei. Dacă vorbesc doi în scenă, nu e absolut necesar să fie singuri. Astea sînt capcanele textului.

CORNEL POPESCU :
Mie asta cu trăsura nu mi se pare bună.

CORNEL RĂILEANU :
Să aducem un cal care cîntă!

LIVIA. DOLJAN Dar Charlotta ce a fost? Nemțoaică, rusoaică?

MONICA RISTEA : Mie-mi place ideea cu trăsura, cînd vin toți.

GHEORGHE HARAG :
Pauză opt minute.



Repetiția XI — 4 februarie 1985

GHEORGHE HARAG :
Considerăm Livada ca și teatrul; instituție și clădire. Aș începe spectacolul cu o cortină imensă de dantelă. Această lume este o lume trecută, uzată, săracă, cu rămășițele unor obiecte care readuc amintiri, o sărăcire perpetuă, încetă dar sigură.

Repetiția XII — 6 martie 1985

GHEORGHE HARAG :
Hai să începem. Tache,* citește tu Lopahin. Dar nu ca Fiscuteanu, citește ca Săsăreanu. Actul doi trebuie să lasă cel mai bine... Actul ăsta rămîne pentru

* Constantin Săsăreanu

perit este că această lume își dă prea bine seama că moare, dar încă e în stare să schițeze măcar un gest de împotrivire. Moare așa cum a trăit, bătăcându-se în ridicol și derizoriu. Spectatori delectați de propria lor neputință și prăbușire. Cuvintele și gesturile nu mai au nici o acoperire în caracterele modelate în gelatină. Nici nu mai știu să trăiască; coregrafiază, doar, un palid ritual al vieții. Și poate că nici un moment din spectacol nu ilustrează mai pregnant această viziune ca scena balului din actul III. Cehov indică prezența unui funcționar de la poștă și a șefului de gară, invitați pentru a ține locul generalilor, baronilor și amiralilor de odinioară. Harag umple scena de argași, de țărani care habar n-au de cadrul și, în timp ce Pișcic se agită clamând figurile de dans, perechile stau incremenite căuțind stingher în jur. Figurația se așază apoi pe scaune atent înșirate pe două rânduri, lăsând între ele un spațiu în care vor evolua, în costume de Pierrot și într-un pas ce s-ar vrea de french-cancan, Charlotta Ivanovna, Varia și Ania, cîntînd toate trei la nesfîrșit „Oh, du lieber Augustin...”. (Mereu același vers! La naiba cu „Alles ist hin“!) Urmează Epihodov, hlizindu-se și fredonînd în falset o romanță din care nu-și mai amintește decît un singur vers. Un bilci al zădărniceii...

Revenit pe scena din Tirgu Mureș pentru un prea timpuriu cîntec de lebădă, neuitatul meu prieten și profesor fără catedră i-a adunat încă o dată pe actorii secției române într-un superb act de bravură actoricească... Mai toate rolurile sînt notabile creații și nimic mai grăitor, poate, decît faptul că, pornind de la



mine o problemă deschisă, vorbind de transpunerea scenică a acestei părți ciudate. Trebuie să adîncesc anumite lucruri și să trec peste niște obstacole întoierare ale mele. Actul doi trebuie să fie o cheie.

LUMINIȚA BORTA:
Spuneai că ai un rol important l-ar avea scenografia.

GHEORGHE HARAG
Da, decorul poate să ajute. Mă chinuie. Eu știu și înțeleg prea bine că situația (și textul) dramatică din actul doi e genială.

Ca spectator, nu ca regizor, cum aș vedea actul doi?

Mi-ar plăcea să-i văd pe toți aflîndu-se la odihnă pe un cîmp sau la margi-

nea livezii, discutînd fără pic de efect teatral sau fără pic de tendință spre teatralizare.

Aproape inocent lumea pălăvrăgește, aparent totul e loc comun, dar pe undeva exista o ciudată atmosferă de spaimă inconștientă, dar ei nu vor să știe asta. Mi-ar oferi surprize momentele care sînt de firesc, nu de teatru. M-ar surprinde ceea ce nu e șablonard în teatru.

Repetiția XIII — 7 martie 1985

GHEORGHE HARAG:
Cred că Romulus Feneș are o idee de decor foarte interesantă. Exact ceea ce ne trebuie și ne ajută. În orice caz, e un punct de plecare de la care putem începe mișcarea dimineață mișcarea. E o treabă ingenioasă. În spate ar fi un imens material care are la bază pînza; ar veni din

rolul unui Trecător cu numai trei replici, Constantin Săsăreanu creează momentul de neuitat al unui actor ajuns cerșetor, ce vine din sală pentru a se pierde, apoi, în adâncul spațiului. Le-am strâns cu căldură mina foștilor mei colegi și îi asigur că n-am cum uita rolurile pe care le-au întipărit în ceva care e mai durabil ca marmora: memoria publică.

Nu pot încheia aceste rânduri care, alături de ale altora, se vor o mărturie în timp despre unul dintre cele mai mari spectacole pe care le-a dat Teatrul Românesc, fără să evoc copleșitorul final al spectacolului. Exilată în proscenium, așezate pe puținele lor bagaje, personajele par că așteaptă un tren ce nu va să vină. Lopahin trage un răcnet de țapinar și spațiul se prăbușește. În scenă rămâne o cârpă deasupra căreia unduiesc lianele sforțlor ce i-au susținut măreția. Personajele se ridică și pornesc în ultima lor călătorie prin scenă. Sonoritatea hăului e alta. Vocile reverberază sec, dar prelung, între pereții cenuși. Drumul fiecăruia se oprește în fața unui zid. Din maldărul de cârpă se ridică o clipă Firs (acest extraordinar Aurel Ștefănescu, al cărui imens talent a rămas mereu ilizibil pentru comisiile de admitere în Institut) apoi se prăvale încet spunându-și ultima replică. Doar că ultimele-i cuvinte nu sînt în textul lui Cehov: Firs-Ștefănescu-Harag bate cu palma în podeaua scenei, afirmînd „Eu am să rămîn aici!” Mergeți cu toții să vedeți acest spectacol! Pentru ca să rămîna.

Nicolae SCARLAT

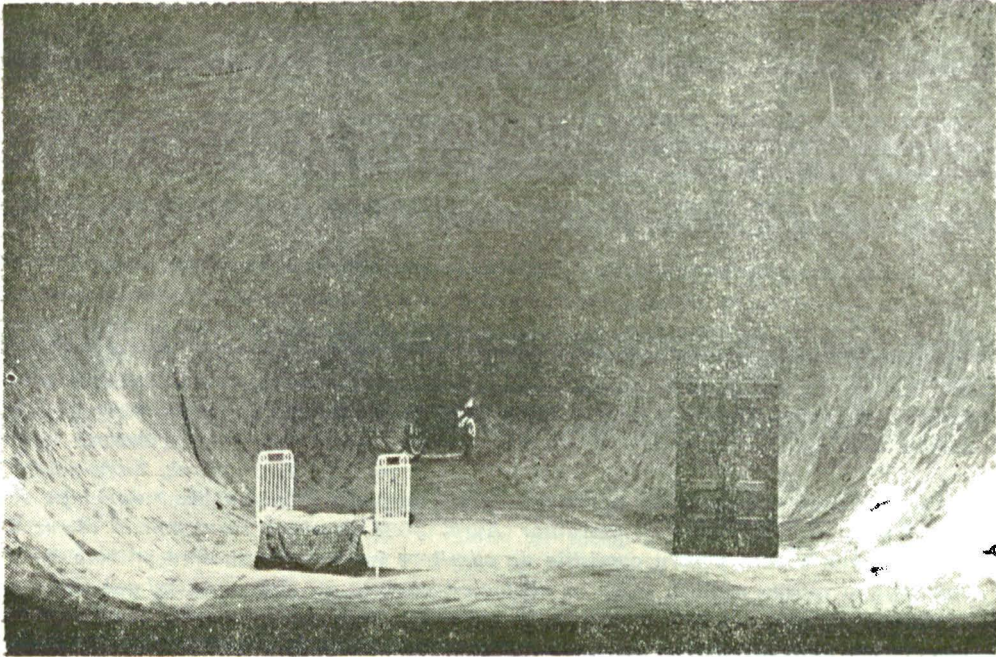
spate de sus de tot, primind diferite dimensiuni care se mișcă, partea de jos se lungește și pe acest material sînt aplicate mii de bucăți de frunze sau alt material asemănător pentru a se putea spune „iată livada mea”. Tehnic, nu e simplu. Spațiul care se creează nu te obligă la nici o convenție. Se schimbă lumina... Deci, mîine putem pleca cu toate forțele, depinde în ce măsură sînteți voi pregătiți pentru mișcare.

Am o problemă. Una de psihometodă. Mie nu-mi place să fac mișcarea marcată. Se obișnuiește de regulă să vină actorul să zică „acolo trebuie să mă duc?” și merge neutru. Îmi place să încerc din

prima repetiție și stările, nu numai o repetiție topografică. Mie îmi plac repetițiile cu concentrare. Eu mă bag în priză și nu-mi place dacă ceilalți nu sînt. Cînd repet bine, după trei ore sînt epuizat. Că nu totdeauna rezultatul rămîne... Nu-mi place starea de zeflemea care e în repetiție și e la modă... că dacă tot nu poți să redai starea, toată, mai bine faci o glumă sau altceva, ceea ce nu-mi place. Văd tot, știu, am îmbătrînit. Asta e foarte important pentru mîine, crește și randamentul artistic. În 17 mai trebuie să dăm premiera.

(Consemnări de Cristian Ioan, asistent de regie)





Un decor abstract, populat de cîteva elemente de recuzită, ireale în concretețea lor, sugerează livada în floare, dar și un abis rece, gata să absoarbă ca un vîrtej personaje

Au cuvîntul realizatorii spectacolului:

ROMULUS FENEȘ :

„Starea de creație“

Acum, cînd acest spectacol a beneficiat de analize și investigații profunde ale celor mai autorizați critici, fixîndu-i-se locul meritat în producția anului 1985, ne punem întrebarea „Cum s-a născut acest spectacol?“ și mai ales „Ce climat l-a generat?“.

Desigur, orice lucrare artistică de valoare este rezultatul talentului, viziunii, muncii și al tuturor trăsăturilor personalității creatorului, dar și al climatului în care este concepută și elaborată opera. Adevărații creatori nu produc numai lucrări finite, ci construiesc ambianțe stimulatoare, alcătuiesc și cultivă spiritul de echipă, concentrează valori, stimulează manifestarea fiecărei individualități, capacitatea de dăruire și aportul de idei al fiecărui component al distribuției, influențează și animă toate celelalte compartimente ce alcătuiesc complexul dispozitiv creator care este teatrul. Acest fenomen fecund a funcționat în cîteva etape importante din existența artistică a Teatrului Național din Tîrgu Mureș, mai ales datorită prezenței, în aceste etape fericite, a unor mari regizori și scenografi.

La începutul anului 1985, în Teatrul Național din Tîrgu Mureș se căutau noi sensuri, noi căi de evoluție. L-am invitat pe Gheorghe Harag, să vină acasă (pentru el, a fi acasă înseamnă a fi la Tîrgu Mureș), spre a monta ce piesă dorește. În același timp, era invitată, tot de la Cluj-Napoca, și Silvia Ghelan, această mare doamnă a teatrului ardelean, spre a-și continua truda artistică alături de Harag și de noi, iar piesa ce urma să se monteze s-o aibă protagonistă.

După multe căutări, Harag mi-a comunicat într-o seară, fericit, că a găsit ceea ce trebuia: **Livada cu vișni** de Cehov. A urmat apoi o muncă laborioasă, în care farmecul și generozitatea, înțelegerea și răbdarea, strălucirea marelui artist și om aveau să se răsfrîngă asupra întregii distribuții. Cîțiva dintre maeștrii pensionari s-au prezentat voluntar pentru a lucra în compania lui. Insufla încredere și o stare de entuziasm tuturor, de la actori și scenografi pînă la recuziter, mașinist, tîmplar. Cu fiecare zi, la fiecare repetiție, nu se monta doar un spectacol, se revitalizează spiritual o trupă, renăștea un teatru.

Scenografia spectacolului s-a născut în același climat și în aceleași împrejurări fecunde, în cadrul aceleiași echipe și nefiind altceva decît o parte a unui întreg.

Gheorghe Harag m-a îndemnat să inventez un spațiu-metaforă, dinamic, care să scoată reprezentăția din interioare și care să imprime evenimentelor o anumită tensiune dramatică.

Descrierea livezii am luat-o nu din indicațiile de decor, ci din spiritul operei lui Cehov, din discuțiile personajelor.

I-am prezentat lui Harag o machetă în care am mototolit o hîrtie mare, sugerînd posibilitatea realizării unui spațiu adînc, amplu, în stare să comunice senzația a ceva vegetal, viu, menit să moară odată cu distrugerea livezii din ordinul lui Lopahin, noul stăpîn. Harag a fost entuziasmat de propunere. Era un regizor-plastician, care picta cu actorii, lumina, sunetul, mizanscena fiind pentru el un mijloc de exprimare plastic-dramatic.

Cînd a văzut decorul marcat, a simțit nevoia să-i completeze dimensiunea fizică propriu-zisă cu una sonoră, care să dea poezie ansamblului strigăte auzite de departe, muzică.

În concepția regizorului, funcția luminii era foarte importantă: ea trebuia să neliniștească, să învăluie totul într-un halou straniu, să singularizeze clipele de comunicare cu eternitatea, cînd zbaterea eroilor era oprită în stop-cadre, aproape cinematografic.

Prin iluminarea fundalului apare soarele. Acest element subliniază faptul că ne aflăm în natură. Este un detaliu plastic care imprimă acțiunii tensiune cosmică, situînd-o totodată în cadrul eternului uman. De asemenea, sugerează prezența unui personaj esențial în teatrul lui Cehov: timpul.

Mobilierul plantat în decor este numai cel strict necesar, la care textul face referiri exprese cu valoare metaforică: dulapul de o sută de ani sau patul de copil în care doarme Ania.

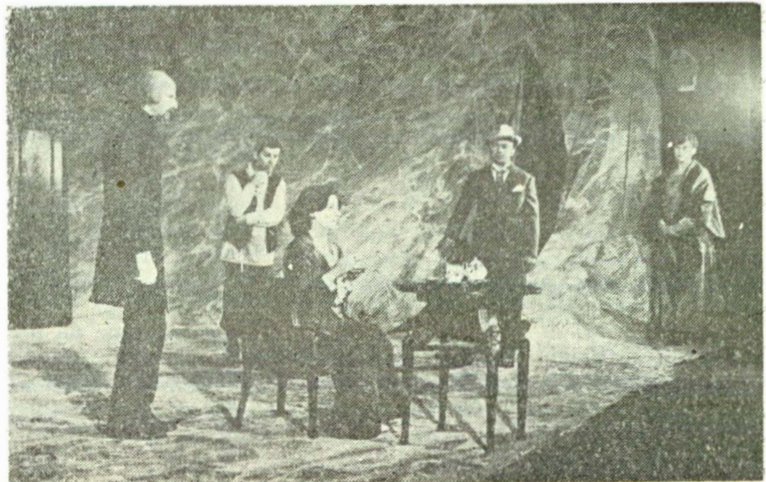
Șareta a apărut la început ca un element plastic menit să dea un desen în

contre-jour pe fundalul soarelui, apoi Harag i-a dat acea formidabilă utilizare în actul II.

Costumele evidențiază relația eroilor cu livada. Patina și un subtil desen floral dau impresia că au fost ninse cu petalele vișinilor înfloriți. În dulapul de o sută de ani despre care se vorbește în monologul lui Gaev am pus niște perline viu colorate, un accent cromatic venit din alte timpuri, amintind de străbunii personajelor. I-am propus lui Harag ca scena de teatru în teatrul din actul III, cînd are loc spectacolul regizat de Charlotta Ivanovna, să aibă tristețea clovnilor și saltimbancilor din picturile lui Picasso. Momentul e trist prin ridicol, căci la balul boierilor sărăciți, sosiți de la Paris, nu vin nici măcar funcționarii de la poștă, ci doar servitorii din casă. I-am îmbrăcat pe eroi în această scenă în costume care trimit la perioada roz-bleu a pictorului.

Există o voită orchestrație cromatică a spectacolului. La început domină costumele de călătorie colorate — se vine de la Paris; în actul II are loc o transfigurare spre alburii, doar cu o pată de negru marcată de trecerea artistului răătăcitor; actul III debutează într-o lumină de clarobscur care se accentuează spre actul IV, pînă la acel contre-jour sugerînd ultima înflorire de o clipă a livezii cu vișini. Urmează momentul culminant: prăbușirea decorului, prin care livada se dovedește o uriașă zdreanță. Harag a dorit ca „tăierea” să fie puternic vizualizată, pentru că prin gestul lui Lopahin se distruge și o speranță, o iluzie de fericire. Dintre rămășițele livezii apare uitatul servitor Firs, spre a muri odată cu livada, nu însă înainte de a spune: „Eu rămîn aici”. Dacă ar fi fost să mai monitez încă o dată piesa cu Gheorghe Harag, știu acum că i-aș fi propus ca ultimul gest al lui Firs să fie acela de a încerca să coasă zdrențele livezii.

**Agonia unei lumi
inconștiente: Lo-
pahin pîndește, aș-
teaptă momentul
propice pentru a
cumpăra livada
(actul I)**





Scena din salon (actul III), tratată regizoral ca un moment de teatru în teatru...

FATYOL TIBÓR:

„Ca bătaia unei inimi...”

De la bun început Gheorghe Harag n-a acceptat ideea de ilustrație muzicală la spectacolul *Livada cu vișini*, dorind o muzică originală, „care să susțină valoarea textului cehovian”. De aici a început totul. Întîlnirile, nopțile în șir în care vorbeam despre *Livada...* Regizorul își imagina un piedestal, undeva în spatele scenei, pe care să stea un cvartet de coarde, în frac și cu manșete albe, care la un moment dat, prin efecte de lumină, să dispară, rămînînd în mișcare doar manșetele albe, în timp ce muzica se amplifică treptat. Această idee mi-a plăcut din punct de vedere vizual, însă am avut obiecții. În primul rînd regizorul ar fi vrut ca acest cvartet să stea tot timpul în scenă. Asta însemna trei ore. Apoi, tehnic erau greu de realizat acele efecte de lumină care să facă să dispară la un moment dat cvartetul.

Am ținut mult, recitînd piesa lui Cehov, la indicațiile autorului: trei vioari, un violoncel și un flaut. Ideea mea era ca instrumentele acestea să fie, dar numărul lor să fie dublat. Harag, cu receptivitatea lui recunoscută, a acceptat spunîndu-mi precis de ce material muzical avea nevoie.

Primea ceea ce i se părea bun de la colaboratorii cu care lucra, filtrînd totul prin geniul său. Așa s-a întîmplat și cu ideile propuse de mine în legătură cu muzica de scenă.

Paralel cu aceste „alegeri” ale materialului muzical, și-a schimbat și viziunea despre decoruri sau unele părți de mișcare.

O făcea cu o exigență artistică nemaiîntîlnită, la fiecare repetiție. Într-o zi s-a așezat alături de mine la pian, pentru a alege, în sfîrșit, muzica, dintre mai multe variante.

Acest moment a avut ceva ciudat. Mi-a spus că mama lui a fost profesoară de pian, dar că el nu se pricepe la muzică. A spus-o, cred, din modestie, de fapt a fost primul care a putut exprima prin cuvinte esența muzicii pe care o dorește. Cuvintele lui m-au inspirat și m-au urmărit tot timpul, chiar atunci cînd partitura era gata. Cînd am terminat, Harag mi-a spus că este ceea ce trebuie să fie în organismul spectacolului. Am imprimat muzica. N-o să uit niciodată cum Harag, emoționat ca un copil, se grăbea spre cabina tehnică să asculte înregistrarea. Ascultînd introducerea, mi-a spus: „Aceasta e melodia trecerii în lumea veșnică”.

Scheletul muzical al spectacolului odată construit, naștea în repetiții noi idei. Harag dorea ca muzica să intre în dialog cu cuvîntul cehovian, să accentueze sensurile tragice ale comediei, învîluindu-te de la primele acorduri, deschizînd parcă niște căi de acces într-un spațiu imens.

Melodia principală se reia la începutul fiecărui act, avînd acest rol, de poartă de intrare într-o lume bîntuită de seisme. În funcție de aceste melodii, regizorul a schimbat de mai multe ori mișcarea. Așa s-a întîmplat cu scena balului din actul al III-lea.

Aveam pentru final șase variante de muzică. I-am propus regizorului un mixaj din murmur de pădure, lovituri de topor și o melodie obsedantă, care să sugereze dispariția livezii. Harag mi-a spus că așa ar fi fost, poate, dacă aduceam muzica „acum trei zile”.

A optat, în cele din urmă, pentru bătaia pumnului lui Firs în scîndura scenei — un mesaj al artistului, transmis prin noi.

Colaborarea cu Gheorghe Harag a fost un moment fericit al existenței mele. Am înțeles că lucrurile adevărate sînt simple, că în spectacolul de teatru trebuie să comunici sincer, cu gîndul mereu la spectatori, la viața lor.

M-am gîndit să transcriu pentru concert această muzică ; ne vom putea aminti, astfel, de un mare spectacol de teatru, care, chiar și atunci cînd nu va mai fi pe afiș, va rămîne viu ca bătaia unci inimi.

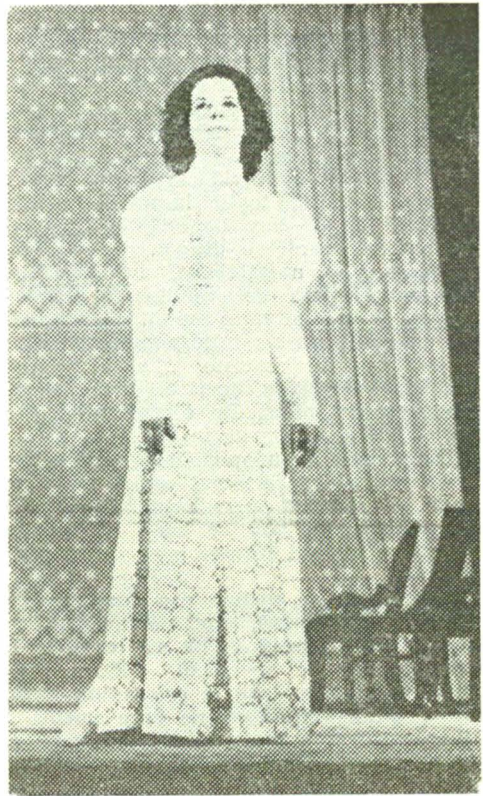
SILVIA GHELAN (Ranevșkaia):

*„În situații-limită,
omul reacționează
neprevăzut...”*

Actorul depinde de regizorul cu care lucrează. Ani de-a rîndul, mi-am dorit să colaborez cu Gheorghe Harag. A fost să ne întîlnim aici, la Tîrgu Mureș. Vis împlinit ! De cîte ori în viață se împlinesc visele ? Întîlnirea cu acest regizor a fost unică, o asemenea experiență artistică nu am cunoscut în cariera mea. În timpul repetițiilor, am avut mereu public în sală. Erau prezenți actori, regizori, scenografi, critici, scriitorii veniți din toată țara. La masă s-a lucrat puțin. Harag a renunțat la lecturi. În prezența întregii distribuții, a scenografului și a compozitorului, ne-a descris în imagini cum va arăta Livada cu vișni, moment cu moment.

Despre Ranevșkaia spunea : „oameni ca ea îți dau o sută de ruble, dar peste două minute nu mai știu cine ești, aici este realismul de o necrutătoare cruzime al personajului”. Liubov Andreevna, revenită în ambianța copilăriei, e îndrăgostită de livadă, pare o femeie bună și generoasă, dar de fapt este egoistă și superficială, incapabilă să înțeleagă realitatea, cu reacții suprinzătoare, trecînd cu ușurință de la rîs la plîns.

Pentru a-mi sugera cum vede personajul, Harag mi-a povestit o scenă dintr-un spectacol cu *O lună la țară* montat de Efros. Acolo, o aristocrată ca și Ranevșkaia are un lung monolog. În mină ține o eșarfă. La un moment dat, mașiniștii încep să desfacă decorul, apare și recu-



...și „plan-detaliu” cu Silvia Ghelan

ziterul care ia eșarfa, dar eroina continuă cu disperare să vorbească.

Gheorghe Harag sublinia că mai ales actul II trebuie să ne scoată din capcanele textului. Esențialul se ascunde undeva în text, dar nu în litera sa, ci în subtext. Pentru a descoperi acel ceva care să transmită mai mult decît banalele conversații ale protagoniștilor, trebuie să căutăm în propria noastră personalitate. Ne spunea că omul este o creatură ciudată, care în majoritatea situațiilor-limită nu reacționează după regulile sau canoanele sociale sau după pronosticurile psihologilor. În fața prăpăstiei, a falimentului pe care îl reprezintă vînzarea livezii, personajele lui Cehov se comportă într-un mod neașteptat. Pentru a ne ajuta să le înțelegem starea, Harag ne-a evocat o scenă pe care o trăise pe cînd era prizonier într-un lagăr nazist. Era noaptea de Anul Nou și era de așteptat ca deținuții să fie mai triști ca niciodată, cu toate acestea erau de o

veselie neînfrînată, se întreceau în glume și giumbușlucuri.

Această amintire ne-a urmărit mereu în timp ce construim spectacolul și mai ales când a trebuit să rezolvăm finalul. Totul e împachetat, nimeni nu se mai agită. Personajele stau pe valize, ca într-o gară. Se întâmplă un lucru ciudat. Începe discuția, toată lumea e vioaie, cuprinsă de o stare de euforie exagerată. Nu există nici o dramă, nici o suferință, nici o nostalgie. Conversația are un antren de-a dreptul înspăimîntător. Ajunse într-o situație-limită, personajele se prefac că nu s-a întâmplat nimic, pînă cînd Lopahin rostește „La revedere“. Atunci, Ranevskaja începe să urle, ceilalți izbucnesc în plîns. De aici încolo, pentru ei, viața se oprește în loc...

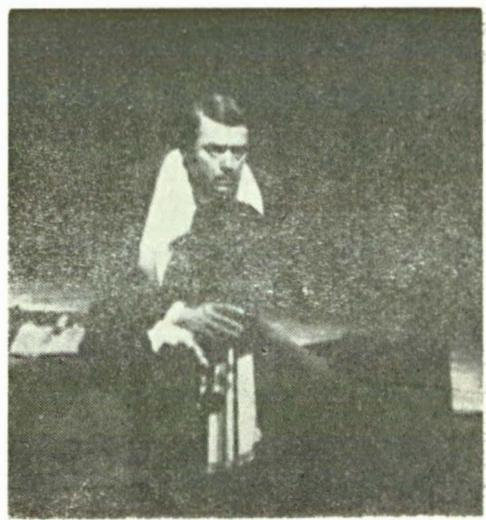
Din tot ce ne-a spus despre universul lui Cehov, despre actul artistic, despre cum să gîndești personajul, lumea lui interioară, din tot ce ne-a vorbit cu știință și nespus farmec, s-ar putea scrie o carte.

Munca ce a urmat n-a fost ușoară. Peste o săptămîină, cînd ne-am suit pe scenă, Harag ne-a cerut să repetăm la temperatura de spectacol. Eram niște bieți cai a căror zăbală era ținută strîns de o mîină sigură, și pe care uneori li durea atingerea pintenilor. Îl simțeam ca pe un mare dirijor care cunoaște partitura și care îți pretinde să ți-o însușești perfect. Eu, apropiindu-mă întotdeauna cu timiditate de un rol, uneori îl enervam. Devenea dur, și atunci mă inhibam. Dar asta a durat puțin, pînă cînd am reușit să ne cunoaștem unul pe celălalt.

Metoda lui de a „biciui“ actorul m-a cucerit. Cerîndu-ne să ardem în repetiții, ardea și el odată cu noi, implicîndu-se total în fiecare clipă. De multe ori nu mai avea răbdare să explice și se urca pe scenă „să ne arate“. Era un actor desăvîrșit.

Avea o neliniște și o nerăbdare de a termina spectacolul. Mi-a mărturisit că trăiește o stare unică: întotdeauna a avut semne de întrebare, temeri, dar de data asta e convins că merge pe drumul bun.

Gheorghe Harag avea darul de a sti-mula trupa cu care lucra, de a provoca în colaboratorii săi o încălcare a spirituală specială. Este extraordinar pentru un actor să poată să spună, și după trei decenii de carieră, că a mai avut ceva de învățat. Eu am avut ce învăța de la Gheorghe Harag, colaborarea cu el a fost o mare lecție de teatru, o mare lecție de viață.



Incapabil de gesturile firești ale sensibilității...

ION FISCUTEANU (Lopahin) :

*„O forță care cumpără
nu numai livada...“*

Acest prim rol cehovian a fost un moment deosebit pentru mine. Conduc de mîiestria lui Gheorghe Harag, Lopahin m-a făcut să descopăr în Ion Fiscuteanu disponibilități interpretative necunoscute. În ridicarea unei reprezentații, deși avea de acasă foarte clară concepția mizanscenei, Harag obișnua să colaboreze cu interpretul. Spunea că ființa acestuia îl inspiră. Repetăm scena din actul III, cînd Lopahin cumpără livada. Harag m-a oprit și mi-a spus: „asta este Lopahin“ — și de acolo am început împreună, pe această linie, să descifrăm traiectoria personajului.

Eroul nu este capabil de gesturile firești ale sensibilității. Este neputincios în fața unui act elementar de realizare sufletească, cum este acela de a o cere în căsătorie pe Varia. Decorul îți sugerează un tunel al timpului în care se frămîntă

sufletele personajelor, un trunchi de copac viermănos în care se zbat acești cari umani. Lopahin le privește existența, la început în aparență destul de binevoitor, apoi, cinic și crud, își dă pe față gândurile. El stă, pîndește, îi „fotografiază“ cu mintea, cu ochiul, și așteaptă momentul propice pentru cumpăra acest trunchi care este livada și care semnifică viața.

L-am construit pe Lopahin împreună cu regizorul, cu o mare economie de mijloace. Nu e expansiv, privește imobil zbaterea celor din jur. I-am retezat toate posibilitățile de a se exterioriza, Harag m-a condus spre un Lopahin aproape diabolic, a cărui forță cumpără nu numai livada propriu-zisă, ci însăși orînduirea pe cale de dispariție, reprezentată de Ravevskaia și de ai ei.

Gheorghe Harag nu era un teoretician, ci un extraordinar practician — dacă putem spune așa —, cu o capacitate excepțională de a sugera și transmite interpretului. Cred că asta venea dintr-o bogată experiență de viață, din adîncimi sufletești, pe care le-a scos la iveală mai ales în acest ultim spectacol.

S-a descoperit pe sine cu o vervă extraordinară; parcă simțea că va fi cîntecul său de lebedă, testamentul său regizoral. Era fermecător... În fiecare dimineață bea o cafea și fuma o țigară, stătea de vorbă circa 15—20 de minute, după care începeam să lucrăm într-o stare de entuziasm. A doua zi, venea cu un rezumat a ceea ce repetasem cu o zi înainte. Obișnuia să spună „Regia totuși nu e bună. Actul II la final trebuie ridicat, este mai slab decît începutul actului III. Și aici actorii sînt extraordinari, însă regia e slabă“. Evident că atunci cînd reluam scenele corecta și jocul actorului, și ceea ce socotea că nu i-a reușit regizoral.

Sînt o mare răspundere jucînd rolul Lopahin, responsabilitatea unui act de cultură. Reprezentațiile se desfășoară la o temperatură înaltă; deși în mod firesc nu pot fi egale, aidoma una cu cealaltă, spectacolul acesta are o cheie, aș spune, din care nu poate să iasă, cheia pe care a potrivit-o atît de bine meșterul Gheorghe Harag.



Plăcerea de a vorbi...

MIHAI GÎNGULEȘCU (Gaev) :

*„Un mare naiv,
un dezarmat...“*

Gheorghe Harag rămîne pentru mine regizorul pe care l-am întîlnit cînd eram foarte tînăr și care m-a inițiat în profesie. Crea, în repetiții, un climat deosebit, știa să provoace acea bucurie specială a creației, pe care cineva a numit-o „stare de creație“. Chinul începea după repetiții, cînd plecai acasă. Pentru că Harag se arăta întodeauna nemulțumit, te obliga să te îndoiești mereu. În mod sigur, el a știut de la început ce vrea cu spectacolul, a știut cum trebuie să fie rolul Gaev. Dar niciodată nu mi-a spus-o direct. Nu avea obiceiul să-ți dea soluția „mură în gură“. Îți sugera, te plimba prin diverse posibilități, care te apropiau sau te îndepărtau de viziunea de ansamblu a reprezentației. Te lăsa să te zbați, să dibui. M-am zbatut, am căutat, am înțeles că îl vrea pe Gaev un mare naiv, un inconștient ce duce o existență inutilă fără să-și dea seama de ceva, un tip ridicol, dar în același timp înduioșător, în zbaterea lui care nu duce nicăieri, un om dezarmat; uneori crede că are soluțiile, deși sînt pur fanteziste, și renunță repede, realizînd că e infirm în fața complicațiilor realității.

Eroul resimte o stare de derută tragică în fața oamenilor activi. Pe Lopahin îl detestă, îl consideră grobian, vulgar,

În subconștient se teme de el, intuind că e omul care îl va distruge. În ramolismul lui progresiv Gaev își construiește o lume aparte în care se bucură de o lovitură la biliard, de o floare. Una dintre plăcerile lui este aceea de a vorbi, se crede un mare orator, când ține discursuri e încântat de el însuși, se simte viril, important. În fond e un tip inofensiv, într-un fel, o victimă sigură. Probabil că va muri în sărăcie, n-are scăpare, pentru că nu se poate descurca în concretul vieții. I-am găsit împreună cu Harag un ris stupid, jalnic, pentru a accentua că este, ca și Pișcik, un mic bufon printre ceilalți.

Sînt oameni care atît de puțin zăbovesc asupra unui gînd și atît de ușor trec de la o stare la alta, încît existența lor curge parcă de la sine. Gaev e din această categorie. Pentru mine, ca actor, lucrul la rol a fost o școală de teatru. La fel, pentru întreaga trupă, Harag invitînd pe fiecare interpret la o analiză lucidă a mijloacelor de expresie folosite pînă atunci, la părăsirea unor modalități revoluate, la un mod nou de a gîndi teatrul.

CORNEL POPESCU

(Trofimov) :

*„Un personaj comic
în neputința lui...”*



Intellectualul, în veșnica lui dispută cu lumea, cu alcătulrea umană. Notam undeva pe text că Trofimov, în momentele lui de excitație verbală, devine incoerent, greu de urmărit și de înțeles. Acesta ni s-a părut a fi, simbolic, motivul pentru care intelectualitatea din Rusia (sau de pretutindeni) nu a fost sau nu s-a făcut înțeleasă de popor (popoare). Plauzibil. Și, pentru a susține această ipoteză, care ni s-a părut a nu fi numai atît, am situat „tiparul Trofimov” într-o zodie a pozițiilor de mijloc — nici prea limpede, dar nici confuz; revendicativ în vorbă, dar neputincios în faptă; visînd măreția și trăind într-un prezent obscur; nici util, dar, în nici un caz, inutil; completat în dragoste, pătimaș și inclisiv în susținerea teoriei, ironic, superior în dispute, un personaj comic în neputința lui.

Îi este hărăzit ca tot ceea ce face în viață să nu aibă concretețe. De aici a plecat întrebarea: cum se adaptează la real un astfel de om? Amănuntele au venit de la sine în timpul repetițiilor. Trăsătura care s-a impus ca o dominantă a caracterului său a fost agresivitatea. Este o formă de apărare a omului neputincios. Cînd tace, Petia Trofimov este umil, se simte handicapat, cînd vorbește devine vehement, violent. Și în dragoste, unde s-ar cere delicatețe, tonuri blînde, inițiativă, eroul este brutal. Există la el un filon de iubire pentru Ania, dar cînd acesta ajunge la suprafață, cuvintele îi fac sentimentele otova.

Mă surprind încercînd să transcriu teoretic ceea ce am făcut practic, și nu singur, ci împreună cu acest mare regizor care a fost Harag. Orice rol lucrat cu el înseamnă măcar o încercare, dar de regulă o reușită în autodepășire (noi mijloace, noi modalități, situații speciale etc.), o explozie de imagini (și ce imagini!) pe care le stîrnea în fiecare dintre noi. Cred că a fost cea mai „cinematografică” direcție de scenă ce am „trăit-o” pînă acum. Și cea mai rodnică, în încercarea de a găsi drumul spre arta autentică.

Agresivitatea — o formă de apărare...

„Un tip fără scrupule, mai periculos decât Lopahin...”

În timpul repetițiilor ne-a vorbit mult despre Cehov și falsul spirit cehovian — „cu pauze interminabile, ochii agățați de pereți, cu afișarea stării de plictis”. Dorea pe scenă viață, un univers viu sub un clopot de sticlă, care se poate repeta cu alte entități umane, indiferent de spațiu și de timp. În modul cum a gândit spectacolul, Gheorghe Harag a evitat orice formă de localizare. Împreună cu Romulus Feneș, a optat pentru un decor metaforă, cu extrem de puține elemente de mobilier, fiecare având o semnificație specială (dulapul de o sută de ani, patul de copil al Aniei, șareta). În acest scop, s-a consultat îndelung cu un fost recuziter al teatrului, o autoritate în materie — Nagy Sándor. Pentru a ne ajuta să intrăm în starea personajelor, în repetiții Harag a folosit ca ilustrație muzica filmului **O dramă la vinătoare**. Când a fost gata muzica de spectacol, compusă de Falyol Tibór, am fost surprinși, ne-am adaptat mai greu. Harag, în schimb, a fost entuziasmat de la început de acest comentariu muzical tragic, pur, eliberat de orice elemente folclorizante. Mai târziu ne-am convins și noi cu toții de justetea opțiunii regizorale și de virtuțile dramatice remarcabile ale creației lui Falyol Tibór.

Multe discuții în caracterizarea personajelor erau axate pe ceea ce trebuie să se vadă dincolo de cuvinte, în jocul actorilor.

Pe de-o parte, Harag ne cerea gesturi largi, starea și vorbirea să fie explozive, penetrante. De multe ori, nemulțumit, spunea: „e Kammerspiel, nu doresc micorealism, vreau ca totul să se vadă mare”. Pe de altă parte, în rezolvarea unor momente a recurs la modalități ce țin de film, de expresivitatea specifică prim-planului. Regizorul accentua că fiecare erou trebuie să aibă o viață a lui, străină de a celor din jur, și aceasta să conducă la ideea lipsei de comunicare. O considera trăsătura dominantă a universului cehovian. Toți discută, dar de fapt nu-și vorbesc. Se uită unul la altul, dar nu se privesc. Niciodată nu ajung la un numitor comun. În șareță, Ranevskaia își povestește drama, în timp ce Gaev ronțăie caramelle. Lopahin îi se adresează mereu: „Ascultați-mă, vă rog!”, dar nimeni nu-l ascultă. Atenția este mimată, personajele fac gestul, dar lăuntric se află în altă parte. Aceste



„În stare de orice ca să-și atingă scopul...”

ființe superficiale și însingurate, surde la suferința sau bucuria aproapei, sînt victime sigure ale lui Iaşa și Lopahin. Aceștia doi aparțin altei lumi, lipsită de poezie, sînt practici, cu picioarele pe pămînt, își urmăresc cu sînge rece ambițiile de parvenire.

Iaşa este în concepția regizorului un tip fără scrupule, fără urmă de sensibilitate, mult mai periculos decît Lopahin (pe care sufletul de mujic îl face să aibă o oarecare compasiune și înțelegere pentru stăpînii livezii). Suprema lui țintă este să se întoarcă la Paris, de unde a cules și a adoptat mofturile celor din lumea bună. E în stare de orice ca să-și atingă scopul. Jocul lui e perfid. Știind că poate conta pe indulgența stăpînei, îi sfidează pe cei din jur, îi tratează cu impertinență. Pe Gaev și pe Ania, care îl numesc „lacheul doamnei”, îi terorizează. Faptul că Firs are în casă un statut aparte îl irită pe Iaşa, întrucît nu acceptă să împartă cu nimeni bunăvoința Liubovei Andreevna. Amalgamul respingător care-i compune caracterul răzbate nu numai din atitudini, din gesturi, din disprețul și răceala cu care vorbește de mama sa, dar și din îmbrăcăminte. Harag a ținut să-i sublinieze aroganța afișată, natura grosieră, și prin ținută pantofi jerpeliți, pantaloni bețiți atîrnînd, mănuși „glacé”! În cristalizarea tuturor acestor nuanțe, Gheorghe Harag știa să-ți sugereze mijloacele, să te ajute să le descoperi singur, în opera lui Cehov sau în ține însuși.



Victimă a propriei slăbiciuni...

MARINELA POPESCU

(Varia):

„O fire de cîine credincios...”

Nu am colaborat cu Gheorghe Harag pînă la acest spectacol. Cît a lucrat la **Moartea lui Tarelkin** am asistat la repetiții. Cînd am aflat că am fost distribuită în **Livada cu vișini**, am simțit o mare emoție, spaimă amestecată cu bucurie. În timpul lecturii la masă ne-a povestit în imagini spectacolul. Erau secvențe de o deosebită expresivitate picturală. Ceea ce impresiona la Harag era nu numai fantezia debordantă, dar și ușurința cu care renunța la anumite rezolvări, exigența, căutarea obstinată pînă ajungea la acel miez simplu, dar incandescent al lucrului adevărat și profund.

Odată ne-a spus că lectura textului i-a sugerat imaginea unui candelabru imens într-o mizerie și o sărăcie lucie. Emblematică pentru această atmosferă dezolantă este scena balului, în care Ranevskaia trebuia să fie într-o rochie bo-

gată, fastuoasă, roșie, tivită cu aur; apariție ridicolă, printre servitorii casei, singurii invitați la petrecere, și momentele de teatru fals, scornite de Charlotta. Un bifci care naște un sentiment tragicomic.

La actul II a meditat mult. Cu excepția ideii lui Lucian Pintilie, cu lanul de grîu, spunea că nu a întîlnit în alte reprezentații o rezolvare de esență a acestui moment. În prima fază optase pentru un copac imens în scena goală; în vîrf Semion urma să cînte, iar personajele să se afle adunate în jur.

Sînt soluții la care a renunțat, sau nu a avut timpul necesar să le finizeze. Dar ele ne-au adus în lumea piesei, ne-au apropiat de semnificațiile pe care dorea să le dezvăluie prin spectacol. Secvența din actul III ne-a descris-o de la început și a și rămas la ea: „văd un hău mare, pustiu, și o șaretă care merge singură, un element străniu, cu valoare de simbol pentru universul cehovian”.

În acest cadru, Gheorghe Harag a compus o scenă mută, de o deosebită plasticitate, pentru personajul Varia. După dezlănțuirea furioasă și neputincioasă împotriva lui Liubov Andreevna, care dăduse un ban de aur actorului-trecător, Varia rămîne singură. În șaretă, furată de gînduri, într-o stare melancolică, se leagănă ușor. Harag a dat prin această imagine expresie tragică visului ei de-o viață, și care nu va fi hărăzit să se împlinească, de a avea o familie.

Varia este victima atît a unor oameni inconștienți, risipitori, cît și a propriei ei slăbiciuni. Este o fire de cîine credincios, la care se adaugă iubirea nemărginită pentru Ranevskaia și supunerea față de familia care a adoptat-o. Ea își face un țel din a sluji. Deși profund nefericită, e în stare să-și reprime sentimentele, să renunțe la propria ei existență, pentru a-i sluji pe ceilalți. Cea mai dureroasă relație din piesă este cea dintre Varia și Lopahin. Ea culminează în ultimul act, cînd are loc „cererea în căsătorie”. Harag a cerut ca „celelalte personaje să plece în fundul scenei și să-i lase pe eroi în această penibilă situație”.

Scena trebuia să fie un summum al non-comunicării. Această omenească neputință de a se întîlni, cînd ei de fapt se privesc, se caută, chiar seamănă! Pe plan sentimental, conexiunile sînt perfecte, în plan real, ele nu se pot stabili.



Încărcat de vîrsta tuturor personajelor...

AUREL ȘTEFĂNESCU **(Firs):**

*„Un element
de constanță...”*

Am mai colaborat cu Gheorghe Harag la realizarea unui mare spectacol: **Moartea lui Tarelkin** de Suhovo-Kobilin. Cine nu era familiarizat cu maniera sa de lucru era ușor derutat de metoda sa de a demola tot ce știai despre meserie — știință care, la un moment dat, poate deveni rutină. În **Livada cu vișini** și-a dat întreaga lui măsură de creator.

Era preocupat să-și esențializeze experiența artistică și umană de-o viață și să ajungă la cele mai profunde semnificații prin mijloacele cele mai simple.

Pe Firs l-a văzut încărcat de vîrsta tuturor personajelor; el este elementul de constanță în această lume, pe care bătrînul lacheu nu o condamnă, o privește ușor detașat, cu oarecare nostalgie, simțindu-i ridicolul, superficialitatea și slăbiciunea ce o vor pierde. Străin de agitația celor din jur, el trăiește într-un univers al lui. În foarte multe scene, cînd se vorbește, se dezbate, Firs este absent. Participă direct doar cînd apar semne că se va distruge ceea ce pentru el reprezintă viața, adică livada cu vișini. Are o imensă dragoste, de animal domestic, față de Gaev și Ranevskaia. E instinctiv ostil față de noua existență, care pătrunde odată cu Lopahin și Iașa.

Dată fiind vîrsta sa înaintată, personajul mă obliga la compoziție. Ca actor, aveam nevoie de elemente care să mă ajute să intru în stare. Am găsit într-o cabină o haină neagră și mi-am pus niște mănuși, lucru care m-a stimulat. Harag m-a rugat să păstrez aceste detalii de îmbrăcăminte, le-a considerat sugestive. Mi-a cerut să nu exagerez mijloacele de a reda bătrînețea, să le folosesc cu economie, cu simplitate, să marchez acest lucru mai ales prin modul de a gîndi al eroului, greoi, pe anumite tipare. Considera ritmul lent ca foarte important în crearea personajului. Dorea ca vorbirea lui Firs să sune ciudat, ca dintr-o altă lume. La multe repetiții și-a exprimat dorința să nu particip, ca, la un moment dat, să mă cheme la una dintre repetiții.

Indicațiile sale ne-au paralizat pe toți. Mi-a spus să mă duc în spatele scenei, apoi să mă îndrept spre rampă, să cad în genunchi, să bat cît pot de tare cu pumnul în podea și să spun (schimbînd puțin replica pe răspunderea sa): „Eu am să rămîn aici“. În textul lui Cehov era „Eu am să mă odihnesc puțin aici“.

Am înțeles că îl investise pe Firs cu ultimul său cuvînt, că făcuse din el purtătorul testamentului său artistic. Acest final încununa viziunea spectacolului asupra piesei lui Cehov. Harag vedea eroii **Livezii cu vișini** ca o trupă de actori pe scena unui teatru care este însăși viața; fără grija zilei de mîine, fără preocupări serioase, neputincioși să aprofundeze fenomenele existenței, ei se volatilizează prin incapacitatea de a exista în planul realității.

■ NATALIA STANCU

„Jocuri făcute” și „jocuri inițiate”

Lopahin (Ion Fiscuteanu) devine în spectacolul lui Gheorghe Harag „meneur” al jocului teatral. El apare în proscenium, pipăie cortina de catifea grea care, ca la un semn magic, începe să alunece încet, ușor, dezvăluind — filtrat printr-o pinză subțire, străvezie — un univers uman și teatral; un univers familiar și neobișnuit totuși, grație relativei obscurității și redimensionării siluetelor abia zărite.

Este, această cortină, s-ar putea spune, un posibil element de construcție al decorului, o posibilă „perdea” a casei Liubovei Andreevna, iar cei dinlăuntru pot fi imaginați pîndind venirea mult așteptată a acestuia (cu bucuria atât de mare a unui eveniment prea mult dorit încît frizează spaima, cum simțim din tonul Duniasei — Monica Ristea).

Este, mai ales, această cortină, extrem de fină și transparentă, un generos semn teatral lămuritor și inițiativ creat de Harag. O sugestie a timpului operei (Jumea cehoviană este înscrisă, pentru început, într-un tablou vechi, patinat de vreme). O materializare a „cortinei” reale, totuși transparente, ce există între noi și universul cehovian. O sugestie a dificultății, dar și a posibilei comunicări dintre noi și creația clasică. Ori

Călători într-o gară pustie, unde niciodată trenul vieții nu se va mai opri (actul IV)



Charlotta își deplînge existența inutilă, în prezența unor spectatori surzi (actul II)

un semn marcînd (temă dezvoltată textual în opera cehoviană) „privirea” lumii cehoviene spre viitor — timpul în



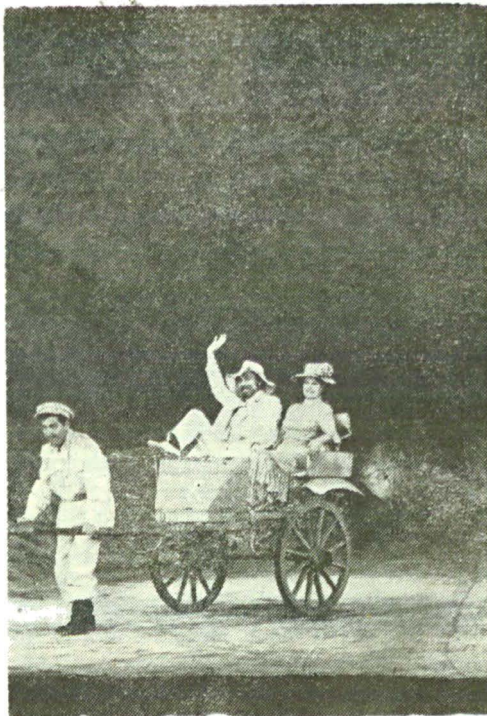
care, iată, noi ne aflăm acum. După cum poate fi și un indicator al intensității cu care noi, cei din sală, iscodim pe cei care au fost înaintea noastră (oameni reflecțiți în personaje precum Ranevskaia, Lopahin etc., scriitori precum Cehov), căutând neostenit — pentru a ne ilumina propria existență — valori ale continuității și negației, sensuri sau erori ale zbaterei umane.

Abordând opera clasică, Gheorghe Harag va urmări reconstituirea „jocurilor făcute” de Cehov, dar și iscodirea posibilităților noi semnificații revelate la o lectură contemporană. Va iniția, de aceea, noi „jocuri” scenice, purtătoare de noi înțelesuri. Astfel, restituirea Livezii cu vișini făcută de Gheorghe Harag — discurs scenic nemijlocit dar totodată și susținut discurs metateatral — începe, și, cum vom vedea, sfârșește, prin a propune atenției o meditație despre relația dintre teatru și viață și dezvoltă pe tot parcursul spectacolului o reflecție despre resursele comparațiilor prilejuite de timp în examinarea valorilor și idealurilor.

În clipa cînd cortina începe să se ridice — ceea ce tradițional era conacul Ranevskaiei ni se înfățișează ca un hău, spațiu evanescent și straniu, ca o plasă gigantică în care oamenii par prinși ca niște fluturi, prin excelență efemeri. Imaginea odată dezvăluită, impresia e în întregime stabilizată; decorul excepțional al lui Romulus Feneș reprezintă totuși altceva: un tunel uriaș, o structură gigantică (dar mai degrabă închisă), schimbătoare, alburie, gri-verzui, galbenă, vag-segmentată se cascadează spre noi, îngustîndu-se treptat, prelungindu-se pînă departe, în pînțele scenei (a cărei adîncime reală este, prin felurite efecte optice de perspectivă, mult amplificată). Un tunel interzicînd orice evadare pe laterale, dar orientînd, direcționînd parcă „mersul” oamenilor într-un singur sens.

Un „drum al vieții”? Ce se află la capătul lui? Ce înseamnă acel loc magic, acea stranie „lumină” galben-roșiatică (în direcția căreia s-ar afla și livada) care, cînd toate celelalte lumini se sting, arde în imensitatea scenei, ca o conștiință neadormită, ca un ochi veșnic treaz, ca o planetă luminată de energiile computerilor din jur, sau ca Soarele — forță cosmică incandescentă. Misterul? O supremă revelație? Neantul?

Ce poate însemna șaretă ce așteaptă acolo, în acel „punct terminus”, scaldat într-o lumină intensă și egală, mai ireal decît toate? O forță necunoscută polarizează într-acolo, cum spuneam, miș-



Într-o șaretă trasă de Pișcik, Ranevskaia și Gaev, furați de poezia înșelătoare a livezii cu vișini... (actul III)

carei personajelor. (Inclusiv cea a trecătorului în haine negre, cerșetorul misterios și insistent care pare, el însuși, o premoniție, ori o întruchipare a morții ce „vămuiește” oamenii în fel și chip.) Uneori personajele par a „vedea” conturîndu-se tot acolo livada de vișini. O coincidență între iluzia fericirii și suprema iluzie umană — cea a vieții? O coincidență tragică între aspirație umană și limitare?

Profund original, scenograful fructifică sugestii ale unor imagini artistice intrate în sensibilitatea contemporană — decorul său amintind ceva din unele filme sovietice după Cehov, dar mai ales de „zona interzisă” (ca spațiu ireal al decantării sensurilor spirituale) din **Călăuza**.

Această universalizare, generalizare a spațiului și a timpului constituie un frapant element de noutate în lecturarea scenică a **Livezii cu vișini**.

Prin acest decor și prin tratarea în interiorul său a diferitelor scene, sub semnul dominantelor metaforice ale „căutărilor

timpul pierdut“, iluziei și iluzionării, melancoliei stărilor de așteptare, **Livada cu vișini**, fără a înceta să fie o piesă cu evidente aspecte morale și sociale, capătă o profundă dimensiune existențială.

Fără a anula dimensiunea satirică specifică lui Cehov, fără a absolvi personajele de „vină“, spectacolul dezvoltă ideea de farsă a vieții înseși, care cheamă, atrage și nu împlinește, limitează, distruge.

Protagoniști ai unei „farse tragice“, eroii cehovieni devin tragici din punct de vedere ontologic și comici sau grotesci doar prin imposibilitatea de a-și depăși propriile limite ori contradicții, precum și de a rezolva dileme care sînt irezolubile în condițiile lumii lor.

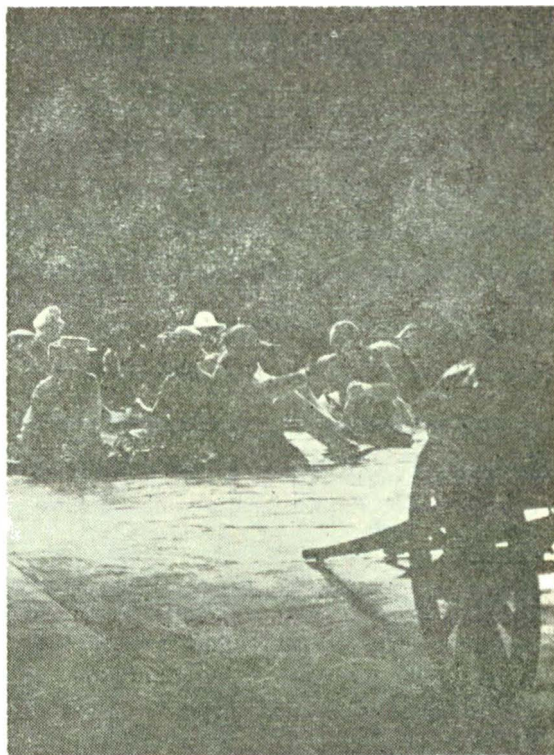
În final, la ordinul aceluiași Lopahin, asistăm la tăierea „livezii cu vișini“ — prăbușirea dispozitivului scenic. Zărim, dincolo de universul iluziei teatrale, pereții reci ai culiselor, ștăngile, sforile decorului. O destrămare a iluziei existenței — pentru personaje. O destrămare a iluziei vieții solidare celei a teatrului — pentru interpreții care se lipesc tăcuți de ziduri, rămînînd cu fața spre ele.

În acel moment, personajele tragice ale spectacolului nu mai par a fi eroii cehovieni, ci actorii înșiși. Căci plasarea în iluzie, existența în cutia magică a scenei este pentru ei însăși viața, fericirea, sensul.

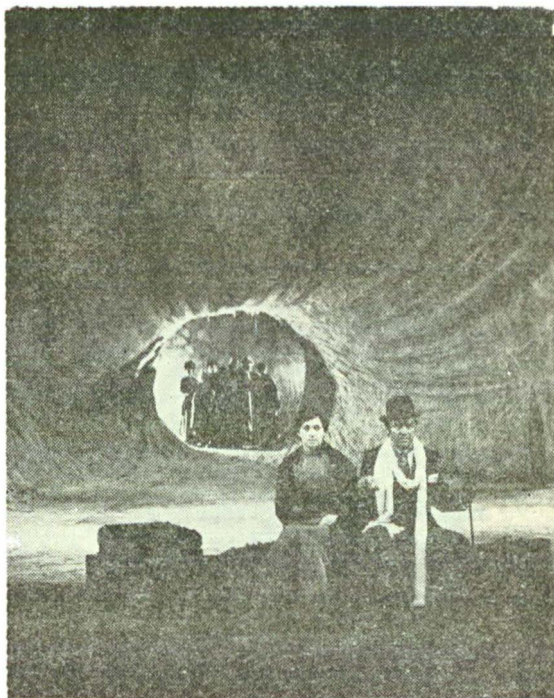
Supremul erou tragic este însă Firs. Actorul care îl joacă, prăbușit aproape de scindura scenei, lovește în ea repetînd „Eu am să rămîn aici...“

Nimic nu îl va putea desprinde pe Firs de casa căreia i-a închinat viața, Harag investindu-l pe acest valet credincios cu ceva din ființa sa de mare vrăjitor al scenei. Fidelitatea donquijotescă a lui Firs față de robia sa de-o viață, în raport cu care nu există eliberare, va deveni, prin moarte, destin. Gheorghe Harag a făcut din Firs un autoportret simbolic și din cîntecul său de lebedă, **Livada cu vișini**, un legat.

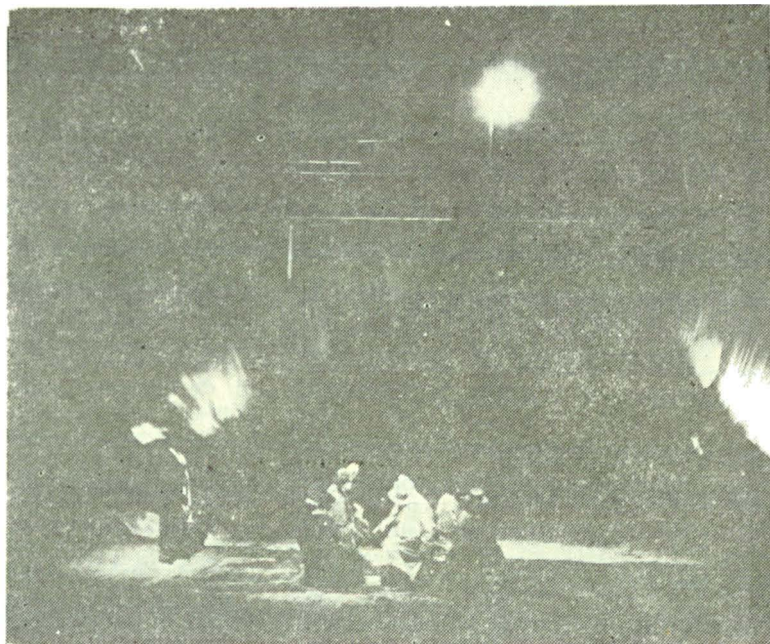
Spectacolul lui Gheorghe Harag propune nu o viziune amar-polemică, ci una lucidă, înțeleaptă și deci senină, o descifrare a sensurilor **Livezii cu vișini** meatinsă pînă acum, situînd-o la nivelul unei meditații ontologice.



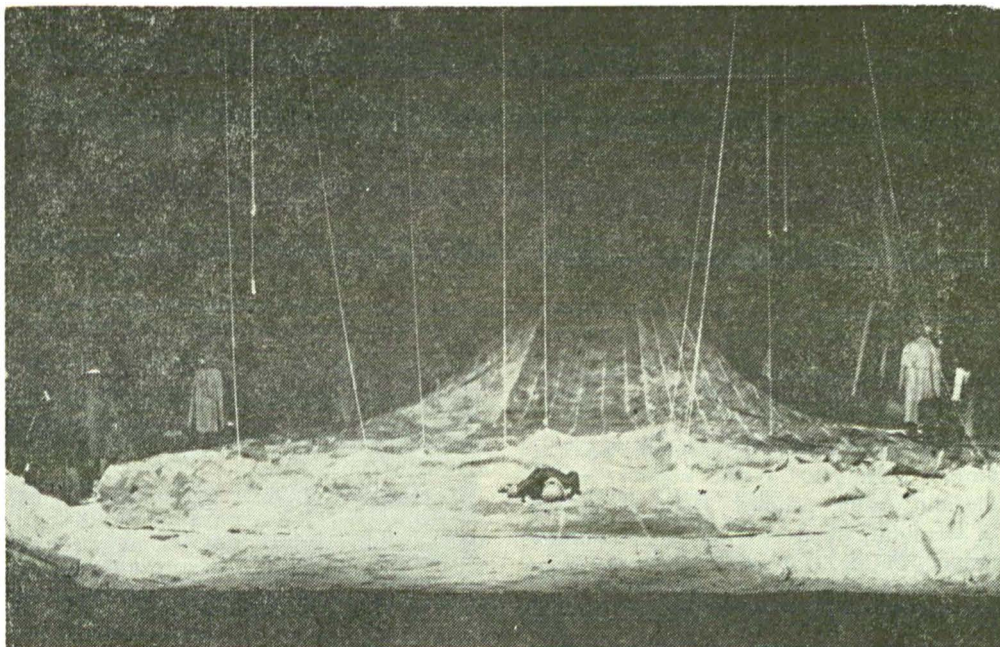
Stop-cadre, personaje paralizate de neputința comunicării... (scene din actele II și IV)



**Tăierea livezii cu
vișini: decorul se
prăbușește ca un
balon dezumflat
(actul IV)**



**Imagine cu valoare testamentară : Firs, relicvă patetică a unei lumi apuse,
strigind : „Eu am să rămân aici !” (finalul spectacolului)**



Grupaj realizat de Ludmila PATLANJOGLU