

A cui o fi livada?

Care dintre personajele **Livezii de vișini** este scenograful montării de la Teatrul „Nottara”? La urma urmei, în piesă despre soarta acelei livezi de enciclopedie este vorba, și abia prin ea, și despre proprietarii și vecinii ei, ea nu poate lipsi din decor. Livada este cea căreia i se pritocește tragicul sfârșit; și, ca orice victimă condamnată, este ținută afară, la ușă. Să fi existat ea, care, aieva? Tot ce e posibil. Oricum, pentru noi, ea este doar **în** și **prin** dialogul dintre personaje. Pentru noi, cîte personaje, tot atîtea livezi sînt, căci fiecare personaj este proprietarul unei **imagini** asupra aceluia loc disputat cîndva la licitație. Doar dacă această piesă s-ar juca vreodată într-o livadă înflorită am putea simți că textul lui Cehov este o comedie, doar atunci ne-am dumiri cît de caraghioase sînt personajele — dar, de fapt, nici atunci...

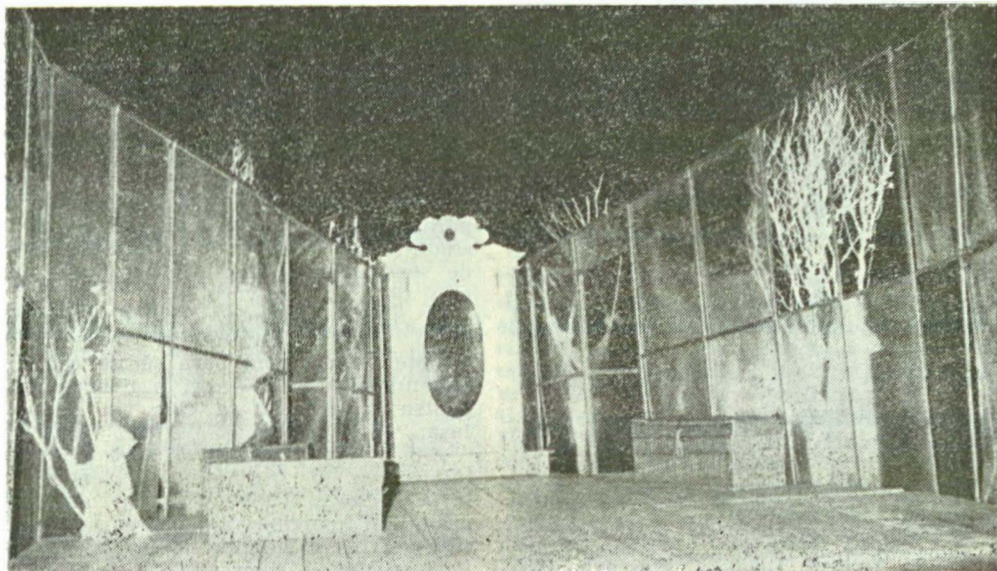
Și dacă la această comedie nu ride nimeni de atîta amar de vreme, faptul se datorează incapacității noastre de a fi altceva decît ceea ce sînt personajele, adică locatarii, chiriașii ultimelor zile din viața renumitei livezi. La această neputință se adaugă și stîmjenitoarea noastră obișnuință de a ne interesa, de a ne lăsa atrași de oameni chiar cînd

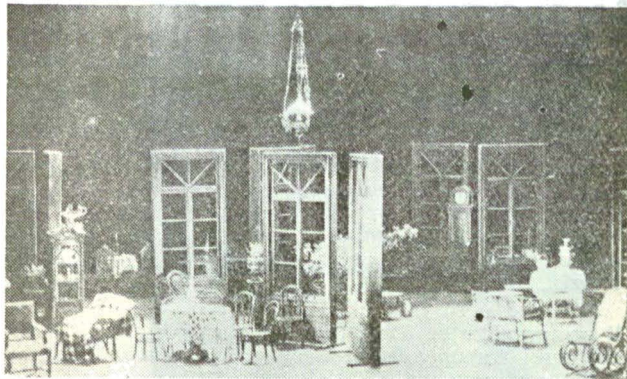
aceștia o merită foarte puțin. Să fim generoși, însă, cu noi înșine, să presupunem că personajele sînt demne de atenția noastră; atunci vom spune că livada este Firs, dacă nu cumva bătrînul lacheu nu e decît umbra, cu părul albit, a livezii...

Oricum, nefiind de față la ceea ce li se pregătește, livada, ea și anexa ei, conacul, trebuie arătate în scenă prin ochii unui personaj. În felul acesta, scenograful se strecoară nevăzut în scenă, alîindu-se uneia sau alteia dintre impresiile, convingerile, imaginile pe care le are un personaj sau altul despre livadă.

A cui o fi livada din spectacolul lui Dembinski? Din acest punct de vedere, avea dreptate un istoric literar cînd spunea că în această piesă există o problemă politică pusă tranșant regizorului: ești **contra** sau **pentru** Lopahin? — acesta putînd să ne apară mărginit, dar fiind și un tip eficient, dovedindu-se **sine nobilitas** (snob), dar și practic, meritînd tot disprețul nostru, ca orice primitiv și inhibat afectiv, dar și uimindu-ne cu hărnicia lui neconținută. Așadar, înainte de a monta piesa, regizorul e obligat să se pronunțe clar: trebuia sau nu tăiată livada?

Mai presus de această opțiune socio-economică obligatorie — și care îl aruncă pe regizor printre personaje, în calitate

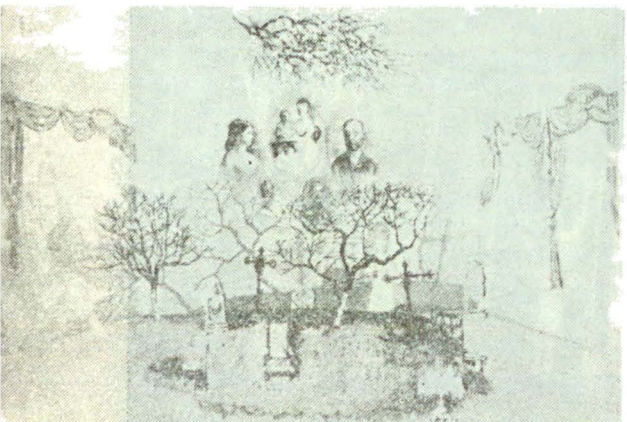




Daniil Lider : decorul la **Teatrul Rus din Kiev, 1981**



David Borovskij : decorul spectacolului de la **Teatrul VTA, Budapesta, 1973**



Valerii Levental : scenografia de la **Teatrul Taganka, Moscova, 1985**

de intervenție de o parte ori de alta a conflictului — se află **optica** pămîntului și a florei sale, care, cu o răbdare cosmic nesfîrșită, suportă vicisitudinile prezenței umane. Adoptînd-o, problema opțiunii ferme preținse regizorului capătă brusc, și în ochii noștri, aerul ilar al medievaliei disputate asupra sexului ingerezilor.

Numai pentru că **Dominic Dembinski** a încercat să evite hărțuiala cu **Ranevskia** și cu **Lopahin**, am amintit de existența unei a treia poziții față de ceea ce se întîmplă în și cu livada de vișini. Altfel doar că tînărul regizor nu a încercat să se ridice deasupra problemei și a aparenței ei stringente, ci a dorit să acosteze la cheiul textului privind umanitatea din lumea umbrelor. De aici pornesc toate inconvenientele spectacolului, altfel de vizibile și în scenografie.

Și totuși, nouă, spectatorilor de azi, ne era accesibil un al treilea punct de vedere, cel al detașării: intrucît ne-am pierdut instinctul proprietății capitaliste, azi, pentru noi, **Lopahin** nu mai e un burghez aflat în ascensiune, ci mai degrabă este întruparea ispitei lui **a face** — astfel încît omenirea să-i fie datoră cu nașterea unei puzderii de **lopahini**; el este fiul care vrea să-și făurească tatăl după chipul și asemănarea sa. În acest caz, oricît ar fi de măreață, vestită și mănoasă livada, pentru că nu el este cel care a proiectat-o, dorit-o și realizat-o, livada e ca și moartă. De cîte ori **Lopahin** îi dă tircoale, în personajele-proprietari inerti și miopi se iscă, zădărită, o subită iubire neputincioasă, o inconștientă gelozie. Așadar, cum ni se arată aievea acest obiect-subiect al piesei prin ochii celor ce mișună fără să-și găsească rostul, ori ni celui minat de ardori distructiv-construcitive ?

Conacul și livada, **Lopahin** le privește ca pe niște timpuri morți, care trebuie să se consume ; pentru **Varia**, fiica adoptivă, ele sînt întocmai ca trupul și cămașa sa — existență modestă și frumusețe ascunsă ; pentru **Ranevskia** și **Ania** — falsă salvare în caz de sărăcie, nostalgie dezamăgită ; **Gaev** — precum viscul, le parazitează — se reazemă pe ele, folosindu-le ca subiect în propoziții uitoare de sens, care se pierd în văzduhul plăcerii de a se auzi vorbind.

În ultimă instanță, conacul și livada oferă imaginea argintului înnegrit de tristețe — așa cum pare să fie cea din sufletul lui **Firs** — ori a unor cătușe pentru frivoltățile la care s-a dedulcit Iașa...

Altă variantă deductivă, spre a ieși cu înțelegerea în întîmpinarea scenografiei lui **Constantin Ciubotariu**, nu am mai găsit. Cui aparține vizualizarea conacului și livezii în montarea de la „**Nottara**” ? Personajelor — sigur nu !



Ideea scenografică a lui Paul Bortnovski pentru spectacolul de pe scena Teatrului „Bulandra“

Ce-i lipsește pentru a fi lumea așa cum era văzută de Grișa, copilul înecat? — presupunind că scenograful a adoptat, ca și regizorul, ipotetica optică a celui dispărut. Îi lipsește misterul. Unchiul Gaev, surioara Ania, mămica Ranevskaia, toți ceilalți ar fi trebuit învăluți în ceața uimirii, ori să strălumeze ca în vis, unele personaje să dețină taine și minunății, altele să fie antipatice, sici-toare, câteva șterse, obiecte mărunte să aibă o strălucire improprie și imposibilă, detalii nesesizate să izbească văzul nostru ș.a.m.d.

Cînd scenografia se complace în a înfățișa indicațiile textului — o demonstrează ultima ediție a cvadrienalei de la Praga — singura soluție care mai poate fi arborată este presupusa realitate „avută în vedere” de Cehov. Decorul de la „Nottara” exclude și această alternativă. Ce se vede în scenă nu e, în nici un caz, aceea reconstituire a realității altă de divers răstălmăcită de trăitorii dinlăuntrul ei.

E incomod de acceptat, pe cît este și greu de tăgăduit, că scenografia lui Romulus Feneș pentru spectacolul regretatului Gheorghe Harag constituie cea mai modernă viziune asupra textului pînă în clipa de față. În scenografia lui Romulus Feneș livada nu există decît în ipostaza de vâl boreal care stăruie în atmosferă atîta vreme cît proprietarii ei nu renunță în a-și susține sentimental realitatea. Cînd aceștia renunță la a o mai socoti a lor, la a o mai dori ca prezență patronată de spaime și reverii, livada, aureola utopiei, se prăbușește, timpul nu se mai boltește pe sub imaginare crengi înfrunzite, într-un prelung tunel al deșertelor așteptări, iar cutia scenei apare brutal la vedere, cu toate mașinăriile impudice dezgolate; după Cehov — Brecht.

Față de această mare scenografie, toate reînțoarcerile la ilustrația topografică — și se pare că în multe teatre din lume aceasta e soluția cea mai frecventă — au inevitabila tristețe a precarității de intenție și sens.

Scenografia de la „Nottara” refuză cărările bătute și are ambiții vădite, dar

care se și anulează reciproc: din conac spre livadă nu există ieșire, căci ușa casei este, de fapt, cea a unui dulap de haine — cu alte cuvinte: să ne dezicem și de Gaev și de Ranevskaia, condam-nindu-i la a ieși din scenă numai prin intrarea într-un soi de sarcofag; dar și de Lopahin să ne dezicem, căci și acesta este pedepsit la fel... sau să fie oare vorba de trecerea din virtual în real, din imaginea personajelor în oglindă în concretul trupurilor care se admirau în timpul îmbrăcatului? Dar de ce toate personajele suferă aceeași trans-mutație?

Livada propriu-zisă se întrezărește prin și pe lîngă doi pereți de geamlîc, dar este o mortăciune vegetală cu siluete și alboare de mestecăniș. În ochiurile geamlîcurilor pilpiie din cînd în cînd lumini galbene și roșii — întocmai ca flăcările de pe bănuite comori îngropate. De la acest artificiu scenografic, însă, imaginea scenică, presupunînd că spunea ceva, devine ermetică.

Ce să însemne oare cele două geamlîcuri care fug vertiginos în perspectivă, ca fațetele unui trunchi de piramidă răsturnată pe o latură, pînă în marginile sifonierului? Dar halatele negre îmbrăcate de actori la un moment dat?

Oare misterioasele siluete vag întrezărite prin geamuri să fie fantezele închipuite de Grișa? Asemenea ipoteze crepusculare sînt, poate, valide pentru **Vestitorii primăverii** a lui Wedekind — dar nu pentru Cehov.

Obiectile făcute acestui decor nu în-criminează atitudinea — atît de căutat diferită de precedentele — a regizorului și scenografului, față de text, ci livrescul și eclecticismul presupusei concepții artistice. Decorul este un amalgam de procedee impresioniste obligat să susțină tiranice pretenții expresioniste. Hibridul realizat aspiră la ambiguitate, la amfibolism, dar n-a izbutit să emită decît semne de punctuație. Scenografia nu aparține vreunui personaj din piesă, ci unor persoane care încearcă să înțeleagă natura umană buchisind cărțuli de popularizare a teoriilor estetice.

Paul Cornel CHITIC