



IMATURITATEA CA STARE DE SPIRIT

LIVADA DE VIȘINI de A.P. Cehov
● Teatrul de Stat din Oradea ● Data premierei: 22 martie 1990 ● Versiune scenică în limba română de Elisabeta Pop și Laurian Oniga ● Regia: Laurian Oniga ● Scenografia: Ujvárossy Gyöngyi ● Distribuția: Simona Constantinescu (Ranevskaia Liubov Andreevna), Mariana Presecan (Ania, fiica ei), Mariana Vasile (Varia, fiica ei adoptivă), Ion Abrudan (Gaev Leonid Andreevici, fratele ei), Petre Panait (Lopahin Ermolai Alexeevici, negustor), Doru Fărte (Trofimov Piotr Sergheevici, student), Marcel Popa (Simeonov-Pișcik Boris Borisovici, moșier), Alla Tăutu (Șarlotta Ivanova, guvernantă), Ștefan Mareș (Epihodov Semion Panteleevici, contabil), Ileana Iurciuc (Duniașa, fata în casă), Nicolae Toma (Firs, lacheu), Emil Sauciuc (Iașa, lacheu), Ion Ruscuț (Un trecător).

Nu pot să ascund, scriind acest articol despre spectacolul lui Laurian Oniga, că nu eram într-o deplină libertate de spirit: ceea ce se întâmplase la Tîrgu Mureș mă obseda într-atît încît o singură întrebare-îpăt mă fulgera înspăimîntător. Cum s-a putut întîmpla, la sfîrșit de secol, să existe ciocniri mortale între oameni trăind laolaltă de-atîta vreme? Dar, în Europa în special, un duh al grabei parcurge acum istoria universală, de la barbaria sclavagistă, la cruzimea medievală, de la splendoarea spirituală a Renașterii la atrocitățile războaielor mondiale, într-un ritm sufocant care nu poate suporta o explicație unică.

Acesta poate fi faptul care să determine criticul teatral să privească un spectacol cu o piesă celebră nu atît prin comparația cu alte puneri în scenă — deși modul comparației și-a spus și el cuvîntul —, cit mai degrabă prin racordarea prezentei lui stări de spirit la expresivitatea teatrală a montării regizorului Laurian

Oniga. Ce surprinde, deci, la prima vedere?

Regizorul și scenografa Ujvárossy Gyöngyi au creat un spațiu de joc — „camera copiilor” — care explicitează în bună măsură viziunea regizorală. Revenirea acasă a Ranevskaiei, a lui Gaev, fratele ei, și a Aniei, fiica ei, se produce prin atracția imediată a acestei camere. În scenă, deci, vor fi cițiva căluți de lemn, păpuși, panouri pătrătoase, mari, mobile; pe jos, pe toată întinderea podelelor, un material cu flori și vișine (!) luîndu-ți ochii. Planul din spate al scenei e dominat de un panou (sistem glasvand) care se deschide în două părți. Cînd se deschide, se poate observa un disc tapetat cu același material ce acoperă podeaua. La mijlocul scenei, sub un uriaș con-cupolă, e un pat enorm cu plasă ca pentru gimnaști.

Care e semnificația teatrală a acestui spațiu de joc, invadat de personaje agitate de emoția revenirii, de întîlnirea cu cei ai casei și, mai tîrziu, de spectrul pierderii livezii de vișini? În orice caz, Laurian Oniga ca, mai în urmă cu mulți ani, alți regizori, (Otomar Krejca, Peter Brook) renunță deliberat la atmosfera marcat rusească (nu e nici un samovar pe scenă!). Numai detalii de costum precum și monodia creată de un instrument ciudat (oriental, cred) sugerează spațiul fizic al piesei și epoca întîmplărilor. S-ar putea spune că montarea acuză un ritual scenic acreditat de istoria culturală a piesei. Noutatea interpretării surprinde aici prin simplificarea operată de regizor: „camera copiilor” devine **spațiu existențial**. Maturii sînt incapabili de a evada din claustranta condiție ludică. Se vor juca în limitele unui destin prevestit de accelerarea semnelor timpului (invazia vilegiaturistilor). „Camera copiilor” este un spațiu al puterii magice pierdute: copilăria absorbită de timp.

Roland Barthes, în **Despre Racine**, scria referitor la cameră că „este în același timp adăpostul PUTERII și esența ei, căci PUTEREA nu este decît taină: forma îi dizolvă funcția: ea ucide pentru că este nevăzută”. În **Livada de vi-**

șini, pentru Laurian Oniga „camera copiilor” devine spațiul prin excelență al imaturității ca stare de spirit.

Relațiile între Duniașa și Iașa, Petea Trofimov și Ania, zbenguiala lui Pișcik, abulia lui Gaev obsedat de jocurile biliardului, hilar-insistența tendință a lui Lopahin de a convinge pe Ranevskaia și pe ceilalți despre **motivul real** pentru care trebuie să renunțe la livadă, toate acestea configurează în spectacol un mod surprinzător al ludicului. De aici și riscul: drama cehoviană nu mai apare decît presimțită și nu fundamentează demersul regizoral. Laurian Oniga fusese atras de piesa lui Gombrowicz, **Ivona, principesa Burgundiei**, unde gîndirea autorului polonez formula cel mai clar teza **imaturității și a forme ca deformare**.

În **Livada de vișini** am resimțit — bîzîndu-mă numai pe alegerea repertorială anterioară — existența continuității unui gînd: Cehov este interpretat aici din perspectiva ideatică a unei imposibilități. Acaparantul spațiu de joc, „camera copiilor”, devine simbol al tragicului refuz al exteriorului, al neputinței de a ști cum să analizezi și să interpretezi ceea ce îți se întîmplă. Similitudinea cu imaturitatea contemporană, evocată de rîndurile-confesiune de la început, mi se impune, deși pare că n-aș vrea s-o accept.

Pentru că această montare orădeană cu **Livada de vișini** propune evident re-interpretarea **actuală** a modului tragicomic cehovian. La început personajele cască prelung, apoi se agită în așteptarea Ranevskaiei, Petea se dezbracă în scenă invitînd-o și pe Ania, Șarlotta Ivanovna e asediată de Epihodov, Duniașa, în absența stăpînilor, apare obosită de amor și în dezordine vestimentară etc. Plecînd, în final, personajele vor lua și două valize pe care scrie cu litere mari: Paris, Moscova.

Încercarea lui Laurian Oniga de a da un sens propriu „comediei” cehoviene, prin simplificare, înseamnă, pentru jocul interpreților, grade diverse de expresivitate. Ranevskaia este, prin jocul Simonei Constantinescu, un complex de stări adus de la tonul tragicomic spre drama in-



Simona Constantinescu și Petrică Panait

terpretată în context. Actrița, dacă nu domină, în schimb intervine prin marcarea accentelor stării ludice a celorlalți. Evoluție în doi timpi are Varia, interpretată de Mariana Vasile, mai întâi în zona așteptării frénetice, mai apoi autoritară, în presupusa ipostază de soție a lui Lopahin. Acesta, jucat de Petre Panait, conduce, de la un moment dat, jocul, nesfărîmîndu-i regulile, ci remodelîndu-le interesant. Mariana Pîrescan, în Ania, după debutul agitat în spectacol, diminuează apoi porțanța personajului.

De altfel, versiunea scenică în limba română semnată de Elisabeta Pop și Lau-

rian Oniga, altminteri suplă, suportă deplasări de accent favorabile ideii regizorale precum în cazul lui Petea, interpretat credibil de Doru Fărte, cu o dinamică gestuală de reținut. Gaev, prin Ion Abrudan, se înscrie în aceeași predispoziție ludică, jucată într-un registru mediu de semnificații ca și Pișcîc (Marcel Popa). Șarlotta (Alla Tăutu) are o dată un moment de dramă (tentativa de sinucidere) resorbită prin deficitul de dramă al lumii celorlalți. Zglobie, veselă, dar cu unele exagerări, Ileana Iurciuc (Duniașa) compune un personaj agreeabil. Interesant este modul în care îl „ve-

de” Emil Sauciuc pe lașă, o undă de cinism parcurgîndu-i tendința arivistă. În Epihodov, Ștefan Mareș dezvoltă agresiv miza personajului său. Fîrs este compus cu minuție de către Nicolae Toma.

Livada de vișini este o încercare pe tema imaturității lumii cehoviene. Teatrul de Stat din Oradea, consecvent cu ideea de repertoriu valoros, își poate înscrie în palmares acest spectacol dacă nu prin „spectaculozitate”, măcar prin tentativa creatorilor săi de a descifra alte sensuri ale capodoperei cehoviene.

Marian Pușco