

CEHOV ÎN ALB ȘI NEGRU

Nu cred că sînt cel mai bine plasat pentru a vorbi despre **Livada de vișini** de Cehov. Și, de fapt, vorbim despre aceeași **Livadă de vișini**? Deoarece noi, francezii sîntem nevoiți să admitem că există un filtru al traducerii, și cînd spun filtru, mă gîndesc la o oglindă deformată...

Într-o scrisoare către Olga Knipper, Cehov, autorul deci, scria: "La ce bun să se traducă piesa mea în franceză? E grotesc. Francezii n-o s-îl înțeleagă nici pe Lopahin, nici vînzarea proprietății și or să se plictisească"... Măcar asupra unuia punct, Cehov se înșela: noi nu ne plictisim la reprezentațiile **Livezilor de vișini**. În ceea ce privește înțelegerea lui Lopahin și celorlalte personaje, asta-i altă poveste...

Spre norocul, sau ghinionul nostru, avem tot atîtea **Livezi de vișini** cîte traduceri. Adică opt sau nouă. Care e cea bună? Care e cea mai fidelă lui Cehov? Traducerile au îmbătrînit foarte repede. Oare textul adevărat, cel al lui Cehov, a îmbătrînit și el? Mă îndoiesc. De fapt, traducerile seamănă cu spectacolele: sînt întotdeauna marcate de epoca lor. Și aproape că s-ar putea spune, dacă am avea curajul, că ele seamănă dacă nu cu primele montări, atunci cu primele lecturi ale piesei. Deci, întotdeauna datate. Cred că Vitez spunea: "Trebuie să reluăm, să reluăm întotdeauna totul, să reluăm și să retraducem totul". Spunea asta în cunoștință de cauză: era în același timp și regizor și traducător.

*

Pînă în 1945 cunoșteam **Livada de vișini** doar prin traducerea lui Denis Roche, din 1922. Doar în 1954, datorită lui Georges Neveux, am avut parte de o nouă traducere. Georges Neveux, care era el însuși autor dramatic, nu s-a temut să sublinieze unele trăsături de caracter ale unor personaje, Lopahin în special... Am avut apoi parte de traduceri ale Elsei Triolet, a lui Arthur Adamov, Georges Perros și Genia Cannac.

E imposibil de spus dacă aceste traduceri sînt sau nu fidele. O să observ doar că ele se deosebesc în mod evident... Să mai adăugăm că în fiecare traducere se schimbă și indicațiile din paranteză ale lui Cehov. De unde și dificultatea de a ști cu precizie care era concepția autorului.

*

Cehov este jucat la noi tot timpul. E aproape sigur că este unul dintre autorii cei mai jucați, alături de Shakespeare sau Molière. Am putea desigur cerceta ce se joacă din Cehov și să vedem ce concluzii putem trage. Astfel, acum vreo cîțiva ani, oamenii de teatru francezi s-au apucat să joace texte ne-teatrale de Cehov. Au scotocit printre povestiri și nuvele, le-au adaptat într-un stil foarte negru. Așa cerea epoca și Cehov n-a fost singurul autor supus unui asemenea tratament.

*

Întîmplarea a vrut să vîd două montări ale **Livezilor de vișini**. E aproape imposibil să tragi vreo concluzie: prima aparține unui foarte tînăr regizor, talentat și strălucitor - i se prezice un viitor strălucit - care a trecut prin Școala Normală Superioară și prin mîinile lui Antoine Vitez, are 26 de ani și se numește Stéphane Braunschweig. A doua montare este semnată de Jacques Rosner, care a fost o vreme (în tinerețea lui) asistentul lui Roger Planchon, apoi a condus Conservatorul de Artă Dramatică din Paris, iar la Toulouse conduce Centrul Dramatic Național. Am văzut aceste două spectacole, despre care am să vorbesc, dar vreau să spun că în curînd s-a anunțat un al treilea, care va fi opera unui regizor din generația intermediară, între cea a lui Braunschweig și cea a lui Rosner. E vorba despre Marcel Maréchal, directorul Teatrului de la Crié din Marsilia. Trei spectacole de trei regizori, din trei generații diferite.

Într-adevăr, **Livada de vișini** interesează pe toată lumea! Rămîne totuși de știut ce-l interesează pe fiecare în piesă. Opiniile vor fi, în sfîrșit, diferite!

Prima observație se referă la ceea ce afirmam la început: spectacolele se joacă în traduceri diferite. Stéphane Braunschweig a ales tineri din generația sa pentru tălmăcirea piesei. Este vorba despre Françoise Morvan și de André Markowicz care împreună, anul trecut, au tradus **Inimă fierbinte** de Ostrovski, în timp ce Markowicz singur a lucrat la **Mascarada** de Lermontov, pe care Vasilev a montat-o la Paris. Rösner a făcut apel la Simone Sentz-Michel, care a tradus **Inelul de Slavkin**. Traducerea făcută de Françoise Morvan și de André Markowicz este, ca de obicei, vie, directă, puternică. Cea a lui Simone Sentz-Michel este mai clasică. De aici pornește tonalitatea spectacolului lui Braunschweig.

Tînăr al timpului său, Braunschweig ne oferă o **Livadă** absolut contemporană, cu o tonalitate generală mai curînd sumbră, dacă nu neagră. El refuză realismul. Începutul piesei se joacă în fața unei cortine roșii semnificînd teatralitatea. De altfel, actorii săi se așează "în poze", joacă în mod voit "fals", fie cu o voce atonală, fie excesiv de manierată. Cînd, în sfîrșit, se ridică cortina roșie, îi descoperim pe călătorii înțepenii ca într-o fotografie de familie. Sînt pe o mică estradă de lemn - un fel de teatru? - care cu ajutorul unor panouri culisante albe, parcă din casele japoneze, formează diverse figuri geometrice. În cele din urmă, personajele se însuflețesc. Piesa poate să înceapă. Dar ideea lui Braunschweig e limpede: sîntem la teatru ca să vedem sfîrșitul unei lumi simbolizate de faimoasa **Livadă**. Personajul Firs este pur și simplu dedublat. Actorul care-l joacă manipulează o marionetă în mîrme naturală cu efigia lui... Efectul de distanțare este menținut în permanență.

Ceea ce se întîmplă pe scenă este înfricoșător. Braunschweig sfîrșimă tot timpul textul, refuzînd să-l joace, refuzînd personajelor orice ideologie. Totul este în mod voit "rece", decorul este negru, lumina alburie. Straniu e că în acest climat brut limba lui Cehov capătă o forță teribilă. În actul al treilea, mica estradă de lemn dispăre. Rămîn doar niște elemente enorme (tot un fel de scene) legate unele de altele ca vagoanele de cale ferată. În cele din urmă, dispar și ele, pustiul spațiului scenic e însăpăimîntător.

Braunschweig refuză deliberat tot ce ar putea aduce într-o măsură mai mare sau mai mică a realism. **Livada de vișini** este spectacolul unui tînăr din zilele noastre care a citit și a meditat la operele lui Beckett, Ionescu și ale altor campioni ai teatrului care s-a numit absurd. În această privință actul doi e semnificativ: personajele apar toate din trapele răspîndite în platoul scenei. Ei joacă într-adevăr **Sfîrșit de partidă!**

Această **Livadă**, orice s-ar spune despre reușita ei, este în contact cu epoca noastră. O epocă, de asemenea, trebuie să recunoaștem, de "sfîrșit de partidă". O epocă la fel de pustie ideologic, ca platoul scenei care ni se oferă privirii. O epocă în care personajele nu mai sînt decît siluete, fără volum, de fapt, fără nici un fel de viață interioară.

*

Cu totul altfel este **Livada** propusă de Jacques Rosner. Ceea ce Braunschweig s-a străduit să sfîrșimă, cu o încrîncenare metodică, Jacques Rosner încearcă să reconstruiască, cu o infinită răbdare. Dar ce să reconstruiști? Pur și simplu viața interioară a personajelor. Într-un decor în întregime alb (invers decît cel al lui Braunschweig, care e absolut negru), personajele se scufundă în adîncurile memoriei, ale amintirilor. În cele din urmă chiar fiul Ranevskăi, sfîrșește prin a se materializa pe scenă (ceea ce nu e cea mai bună soluție!)

După cum bine se știe, albul este culoarea memoriei.

Totul se petrece ca într-un film, a cărui peliculă va sfîrși prin a fi invadată de albul uitării și imaginile vor dispărea definitiv. Așa este **Livada** lui Rosner. Se aude, totuși, celebra "mică muzică cehoviană", de care noi, francezii, sîntem atît de amatori? Fără îndoială, deși Rosner nu recunoaște, pretinzînd că a descompus limbajul, într-un cuvînt că i-a restituit piesei lui Cehov întreaga forță.

După ce au dispărut imaginile memoriei, în **Livada** lui Rosner nu rămîne decît un vid imens. E frumos, e foarte frumos. Din păcate, în multe privințe estetica lui Rosner ține de trecut. De anii șaptezeci. Văzîndu-i spectacolul, te gîndești la Strehler, și la Stein, mai puțin la ziua de azi... Ca și cum între scenă și noi ar fi un ecran transparent. Privim acest spectacol frumos un pic indiferenți, deoarece preocupările care-i tulbură pe protagoniști, par departe de ale noastre.

Și totuși despre ce este vorba, dacă nu despre ceva care poate să ne atingă direct? Françoise Morvan o spune limpede: "**Livada** este o piesă despre moarte". Cea a personajelor, desigur, dar și cea a autorului pe cale de a scrie piesa.

*

Este totuși curios să constăți cum în cele din urmă actorii (traducători, dramaturgi, regizori) acestor două **Livezi de vîșni** atît de diferite realizate erau - și mai sînt, probabil - profund de acord în declarațiile lor de intenții, foarte numeroase și explicite.

Și Rosner, și Braunschweig, intenționau să distrugă clișeele, atît de numeroase în Franța, în ceea ce îl privește pe Cehov și din care faimoasa mică muzică a cuvintelor face parte. Amîndoi au apelat la o nouă traducere. Amîndoi au scotocit fie pe partea memoriei, fie direct în cea a morții. Amîndoi au vrut să joace, pentru a fi fideli lui Cehov, latura de vodevil a piesei. Dar dacă există vodevil, trebuie adăugat că e vorba despre un vodevil metafizic. Amîndoi au vrut ca spectacolul să aibă o anume tonalitate: de la alb la negru, sau de la negru la alb.

Și atunci de ce, în cele din urmă, spectacolele sînt atît de diferite? Aici se și ascunde misterul creației teatrale. Dar poate și pentru că piesele lui Cehov oferă regizorului un fel de vid, care îi aparține, și pe care trebuie să-l mobilizeze. Conform sensibilității sale, conform dorințelor sale din prezent.

Pentru a ilustra această afirmație, îmi vine să citez o replică a lui Trepliov de la începutul piesei **Pescărușul**:

"- Piesa dumitale e dificil de jucat. Nu are personaje vii.

- Personaje vii. Viața nu trebuie reprezentată așa cum este, nici așa cum trebuie să fie, ci așa cum ne apare în vis".

Două vise ale **Livezilor de vîșni** am văzut la începutul stagiunii teatrale în Franța. Așteptînd altele...

JEAN-PIERRE HAN

redactor șef al revistei "Les Lettres Françaises"

FAUST, DE GOETHE ȘI STREHLER

Giorgio Strehler, creator al celebrului Piccolo Teatro de la Milano și conducător, o perioadă, al Teatrului Europei de la Paris, se află la capătul unei noi etape a prodigioasei sale cariere de regizor, actor, traducător. După trei ani de muncă asiduă, Strehler dezvăluie publicului versiunea sa scenică a capodoperei lui Goethe. Pe 15 ianuarie 1992 s-a jucat avanpremierea pentru presă, dar regizorul și-a avertizat spectatorii că el nu-și consideră munca încheiată, subiectul fiind prea vast pentru a fi epuizat dintr-o dată. Opera rămîne deschisă, pentru că "nu e vorba de montarea unei piese, ci de un studiu". Strehler a ținut să fie fidel gîndurilor lui Goethe, încercînd în același timp să le decodifice în spiritul secolului în care trăim. Un exemplu - înțîlnirea dintre Faust și Elena din Troia. Pentru regizor, aceasta condensează milenii de istorie europeană, magică contopire a clasicismului cu spiritualitatea creștină. Cu ajutorul lui Mephisto, Faust se remodelează într-o formă perfectă, pentru a fi apt de unirea cu Eternul Feminin, femeia ideală visată de orice poet, spre a avea copilul în care se vor îmbina toate calitățile, Euphorion. Actul III din **Faust**, partea a II-a, se petrece pe treptele palatului lui Menelaos, la Sparta. Elena e așezată, înconjurată de un cor de opt femei, care formează un semicerc în jurul avanscenei noului Teatro Studio, proaspăt înființat de Strehler. Aproape invizibile, în robele lor albastru închis, ele reprezintă un fundal perfect pentru jocul Elenei (Andreea Johnston), care poartă o rochie albă, transparentă. Încă de la primii ei pași spre centrul scenei, ne este clar că e o fantomă, o umbră a adevăratei Elena. Înfășurat într-o robă purpurie, cu fața ascunsă de o mască ce-i amplifică vocea datorită unui microfon ascuns, Mephisto-Phorcias o sfătuiește pe regină să fugă de mînia soțului ei, ascunzîndu-se în castelul lui Faust, bine apărat de cavaleri înzăuați. Cochetă, Elena îi cere să-l descrie pe Faust. Evident, Mephisto îi va face un portret flatant, în spatele căruia îl ghicim pe vanitosul Goethe: "Intelligent, bine educat, cu nobilă înfățișare/Cumpănit de asemenea,

cum rar găsești printre greci". Un alt exemplu despre felul în care Goethe și interpretul său (Strehler îl și joacă pe Faust, nu doar îl regizează) percep realitatea este scena vizitei lui Faust la palatul împăratului Sfîntului Imperiu Roman. Acest moment a constituit una dintre scenele-cheie ale legendei originale, din 1587. După versiunea lui Goethe, din 1816, vizita a avut loc la reședința împăratului Maximilian (1493-1519), care se afla pe tron în timpul vieții Faustului istoric. Evident, pe măsură ce opera a căpătat notorietate, atît identitatea împăratului cît și localizarea geografică s-au universalizat. În spiritul intensei sale admirații pentru Shakespeare, poetul german a încercat să exploreze, cu această ocazie, problemele sociale și politice ale timpului său, precum introducerea banilor de hîrtie pentru acoperirea datoriilor imperiului și inflația ce a decurs de aici. Împăratul (Antonio Fattorini) este un soi de prinț Hal, tînăr și mare amator de distracții (Goethe face o serie de aluzii la **Richard al II-lea**, **Henric al V-lea**, **Henric al IV-lea**). În spectacol, curtenii sînt îmbrăcați după moda Renașterii, dar dansează vals. Femeile poartă măști de mătase, ca în multe dintre montările piesei **Romeo și Julieta**, iar în centrul scenei se află patru figuri mascate, care fac preziceri - Astrologul, Vistiernicul, Cancelarul, Șeful de protocol. De fiecare dată cînd sftenicii vorbesc, festivitățile sînt întrerupte și dansul se oprește. Cuvîntul "Carnivale" (Strehler este și traducătorul piesei), rostit de tînărul împărat, repune în mișcare întreaga adunare, personajele deplasîndu-se ca niște păpuși mecanice sau ca figurile de pe un turn cu ceas. Ca un autentic prinț al Weimar-ului, împăratul plasează măștile în centrul carnavalului său. Una dintre ele este purtată de Faust, deghizat în zeul Pluto. Acesta călărește un elefant tras de lanț de Spiritul Poeziei (Giulia Lazzarini). Ea spune, în traducerea italiană: "Sono il poeta, la poesia". Și pentru că poezia trebuie să fie liberă, Faust va desface lanțul care o leagă de elefant, acesta începînd să se rotească foarte încet, cu spatele spre public. În acel moment, Mephisto atinge animalul cu bagheta sa magică, iar din anusul acestuia încep să curgă pietre prețioase și bulgări de aur - excrementele lumii