

3 *L'hort dels cirerers europeu*

DAN URIAN *Tel Aviv University*

Traducció de l'hebreu per Eulàlia Sariola

Introducció

«Tot el món és un hort», aquest és el punt de partida del treball escenogràfic de Giorgio Strehler per a *L'hort dels cirerers* d'Anton Txèkhov al Piccolo Teatre de Milà, el 1974 i més tard a l'Odéon Théâtre de París. Strehler va transformar *L'hort dels cirerers* en «l'espectacle clau» de tota Europa (Senelick 1997: 266).

«Els espectacles clau» projecten el procés d'aclariment i debat públic que es mou fora del teatre, i apareixen en èpoques en què el canvi de debat passa al davant del canvi social o dins d'una part d'aquest canvi. La singularitat d'aquests «espectacles clau» és la forma de presentar els temes socials o polítics controvertits. De vegades fan servir mitjans indirectes com, per exemple, la tria d'una estètica actual que ajuda a presentar als espectadors els canvis de les normes socials o del pensament polític.

Els espectadors de *L'hort dels cirerers* de Strehler, primer a Milà i després a París, estaven situats entre dues èpoques, entre dues generacions europees: una als anys seixanta, anys d'enfortiment de la Comunitat Econòmica Europea, de la supressió dels aranzels, sobretot cap a la fi dels seixanta, amb el canvi de govern de De Gaulle i Pompidou, la supressió dels aranzels i l'agreujament del problema de l'agricultura amb els enormes excedents agraris; els espectadors també van experimentar la revolució contracultural que va arribar al seu punt àlgid amb les revoltes dels estudiants el maig del 1968 a París.

La segona època va ser als anys setanta: la Comunitat Econòmica Europea s'amplia amb l'annexió d'Irlanda, Gran Bretanya i Dinamarca, arriba la fi de les dictadures a Portugal i a Espanya i s'incrementa la participació econòmica de la Comunitat en l'economia

dels països amics, acompanyada de la transferència d'una suma considerable per a la creació de llocs de treball i infraestructures en zones deprimides. És una època de grans canvis en la societat, que toquen a cadascun dels espectadors —alguns dels quals ferits per aquests canvis i altres, més semblants als joves Ània i Trofimov, que els anhelan i desitgen.

Aquest *Hort dels cirerers* (de 1974) expressa el temps contemporani a la representació i Strehler, que és part del canvi en el terreny teatral que s'estén d'Itàlia a Europa, crea la «representació clau», influint per les circumstàncies del moment i, al mateix temps, influïx en aquestes circumstàncies.

L'obra de Txèkhov

L'hort dels cirerers, d'Anton Txèkhov, que va ser representada per primer cop al Teatre de les Arts de Moscou (1904), és especialment apropiada per debatre el lligam entre el teatre i la identitat nacional i social constituïda, com en els països europeus. L'obra tracta de la família del propietari d'una hisenda a Rússia, al començament del segle xx. La família ha anat a menys i ha d'abandonar la propietat on hi ha el famós i meravellós hort dels cirerers. Txèkhov va escriure una comèdia i va arribar a anotar sota el títol de l'obra: «Comèdia en quatre actes». Les cartes que acompanyaven la preparació de la representació incloïen moltes observacions en què Txèkhov descriu l'obra als actors com una comèdia o, en alguns moments, una farsa. A l'obra hi ha moltes imatges i efectes còmics que et fan riure. És possible que Txèkhov triés una comèdia amb l'objectiu de disminuir la confusió emocional dels espectadors i així fer-los entendre una mica, de lluny estant, els canvis de la realitat social a la Rússia del seu temps.

Txèkhov estava convençut que havia escrit una obra que només podien entendre els russos. Setmanes després d'acabar-la d'escriure, va saber que es volia traduir *L'hort dels cirerers* al francès. En la carta que va escriure a la seva dona, l'actriu Olga Knipper (el 24 d'octubre de 1903) es mostrava sorprès:

A sant de què s'ha de traduir la meua obra al francès? Quina necessitat n'hi ha? És ridícul! Els francesos no entendran en Lopakhin, ni la venda de la finca, així que s'avorriran. No n'hi ha cap necessitat, preciosa meua, no cal, ni a Berlín, ni a Viena... l'obra no tindria èxit, perquè allà no hi ha billar, ni Lopakhin, ni tampoc estudiants com Trofimov. (Nathan 1980)¹

Txèkhov ja sabia que la seva carta era irònica, i així és com cal llegir-la. Havia fet llargues estades a França, viatjava a altres països, Itàlia, Alemanya, Àustria. Sembla que ja sabia que a Anglaterra i a França feia segles que es jugava al billar i és possible que veiés a França tipus com Lopakhin, l'home de negocis nou i com Trofimov, l'estudiant revolucionari. Però, sobretot, Txèkhov estava integrat a la realitat de la societat russa. Encara que es va mantenir una mena de neutralitat política (al revés que Màxim Gorki i el seu amic de l'ànima Lev Tolstoi), Txèkhov va dedicar una llarga temporada a escriure un informe sobre l'illa de Sakhalin i sobre la cruel condemna dels delinqüents a la Rússia tsarista. El sociòleg V. H. Bruford, que va estudiar Rússia mitjançant l'obra de Txèkhov, pren com a referent *L'hort dels cirerers* per debatre el tema de la classe social del propietari de la hisenda, considerant que el dramaturg hi descriu l'extinció d'aquesta classe social:

No a causa de les circumstàncies personals o nacionals sinó dels potents canvis de les condicions de vida. L'obra simbolitza, de manera poètica, però sense perdre el contacte amb la realitat, el pas, a Rússia, d'una societat agrícola a una altra societat que travessa un procés accelerat d'industrialització. (Bruford 2002: 83)

És possible que les diferències socials, polítiques, econòmiques i tecnològiques que existien a l'època de Txèkhov entre Rússia i l'Europa occidental, fes difícil d'entendre la relació entre *L'hort dels cirerers* i la societat anglesa, francesa o italiana.

A Europa, l'obra havia patit, en el passat, d'una traducció, adaptació i posada en escena lenta, trista i fins i tot avorrida, que no coincidia amb la intenció del dramaturg. És el que va passar a la represen-

1 Les cartes citades sense referència bibliogràfica es troben a Nathan 1980.

tació de *L'hort dels cirerers*, de Sacha Pitoëff, a París (1965), va durar cinc hores i «una part del públic va dormir des del començament fins al final» (Gottlieb 2001).

Però als anys setanta del segle xx, molts directors de teatre europeus es van afanyar a col·locar *L'hort dels cirerers* a les seves companyies, a apropar-la al seu temps, sense que canviessin les identitats dels personatges russos i el seu discurs. A l'enquesta que es va fer al Regne Unit (2000) sobre quina era l'obra estrella del segle xx, els britànics van triar *L'hort dels cirerers*, entre altres obres famoses de la seva cultura, i la van col·locar en primer lloc. Directors, actors i especialment el públic, van entendre l'obra com una alegoria humana i social i no els va ser difícil relacionar-la amb la seva trajectòria vital. Quan es va traduir l'obra de teatre, la «pèrdua» més gran va ser una part de l'ingredient «rus», però la manera de dirigir-la va fer possible la seva integració en el moment i el lloc de la representació.

El perquè de l'èxit a Europa

Quines són les explicacions de l'èxit de l'obra, especialment a Europa? Les diverses interpretacions de *L'hort dels cirerers* «permeten» moltes adaptacions en contextos canviants. Francis Fergusson va entendre l'obra com «un poema escènic sobre el dolor que hi ha en el canvi» (Fergusson 1972: 162). Shlomit Rimón va trobar que la comunicació verbal al jardí de l'obra el transformava d'estrena de moda a símbol de l'experiència perduda de Gàiev i Ranevskaia (Lubov Andreievna Ranevski), els amos de la propietat i, com ells, el retorn a la seva infantesa i «l'anul·lació» del pas del temps. Tanmateix, l'èmfasi en la manca de canvi posa al descobert l'opinió de Rimón: «l'immobilisme i l'estancament que caracteritzen les seves vides» (Rimón 1975: 105).

L'obra s'adapta al temps i al lloc i es nodreix de la centralitat del jardí/l'hort com a símbol. Txèkhov, que fa servir una mena de mecanisme que rebutja tota classe d'aforismes metafòrics o simbòlics dels seus espectacles anteriors, desenvolupa a *L'hort dels*

cirerers el jardí com a símbol literari, com a part de l'escenografia i com a nom de l'obra. Sobre la preocupació per la tria del nom, diu Constantin Stanislavski: Txèkhov primer volia que es digués *Vishneviy Sad*, però després el va canviar per *Sad Vishneviy*. Del nom «“Verger florit” al nom comercial “Jardí ornamental”, que no és rendible». El director interpreta la tria de títol com a símbol de la posició agònica dels amos de la propietat russa (Nathan 1980), encara que aquest títol també seria adequat als canvis que es produeixen amb la decadència del grup hegemònic a tot arreu i en qualsevol temps. Abans de començar a redactar l'obra, Txèkhov va escriure al director Constantin Stanislavski (5 de febrer del 1903): «Al meu cap ja està acabada. Es diu *L'hort dels cirerers*, consta de quatre actes. En el primer, a través de la finestra, es veuen cirerers florits, un jardí, tot blanc...» (Chekhov 2012: 201).

L'autor volia l'hort a l'escenari. A la presentació del primer acte Txèkhov indica que: «*Els cirerers estan florits*» (Txèkhov 1988: 7) i a la carta a la seva dona Olga Knipper, que va encarnar el paper de Ranevskaja, la mestressa de la propietat (20 de novembre de 1903), Txèkhov no vol que la casa sigui de dos pisos perquè: al pati no hi tocaria prou el sol i no hi floririen els cirerers. Vladímir Nemiróvitx-Dàntxenko, que era el director suplent del Teatre de les Arts de Moscou, va escriure sobre l'escenari ideal (20 de novembre de 1903): «Als espectadors els cal una finestra per on l'hort dels cirerers penetri dins de les cambres.»

Lopakhin, fill de pagesos, compra la hisenda a preu públic i desencadena el canvi. *L'hort dels cirerers* fa passar l'espectador, de l'equilibri social de l'amo de la hisenda, esquerdat, «antic», a l'ordre «nou» capitalista. John Tulloch opina que l'obra tracta del moviment social canviant. A la part central, segons aquesta interpretació, Lopakhin s'entristeix especialment com un personatge realista i de vegades també com un personatge no estereotipat (Tulloch 1980: 19).

La princesa Nina Andronikova Toumanova, com d'altres comentaristes, s'inclina per la forma estereotipada dels personatges. Ella es va imaginar, el 1937, «la continuació» de la història dels personatges de *L'hort dels cirerers*: «Els Lopakhins són rics, els kulaks

s'han empobrit gairebé del tot. Els Gàievs ho perden tot i els Ranevskaies què fan? Venen vestits en botigues dels Champs Elisées o de la Cinquena Avinguda...» (Toumanova 1960: 214). Els pronòstics de la princesa respecte dels amos de la propietat és possible que s'hagin «acomplert», però sembla que el de Lopkhin no els va encertar. Lopkhin no és un kulak, sinó un dels empresaris que posen en marxa els motors de l'economia, fins i tot cent anys després. És així com es va fer sovint el seu personatge al teatre, i no representant la classe social extingida. És possible que Lopkhin sigui la raó principal per la qual *L'hort dels cirerers* es va continuar fent a diversos escenaris d'Europa.

També pot ser que l'origen de l'interès especial de Txèkhov per Lopkhin sigui la proximitat del personatge amb la seva pròpia biografia. El pare de Txèkhov i el pare de Lopkhin, segons s'evidencia en començar l'obra, eren botiguers i tots dos pegaven els seus fills. El dramaturg no volia que l'aparença escènica del fill d'un mugic fos estereotipada. Estava especialment amoïnat pel repartiment dels personatges. Temia que si no trobava els actors adequats, «l'obra fracassaria» (carta a Knipper, 30 de novembre de 1903). A la carta a Nemiróvitx–Dàntxenko (el 2 de novembre de 1903) escriu: «Si Lopkhin és dèbil i està representat per un actor dèbil [mediocre], s'arruïnaran el paper i l'obra» (Chekhov 2012: 209). Txèkhov va triar Stanislavski per encarnar la figura de Lopkhin: «Tu pots fer-ho de manera brillant» (a la carta del 30 d'octubre; Chekhov 2012: 209), però Stanislavski va triar fer el paper de Gàiev. Era un actor talentós, intelligent, d'aspecte seductor i amb molt encant personal i no va voler que el públic l'identifiqués amb el representant d'una classe de la qual es malfiava (Benedetti 1988: 128–129).

En el llibre de posada en escena de la representació es van trobar algunes expressions desagradables del director sobre Lopkhin i allò que, a parer seu, representava. Quan Lopkhin anuncia a Ranevskaia que ha comprat la hisenda, s'agenolla davant seu, segons les anotacions del dramaturg i del director, li besa la mà i sanglota. «Per què no l'ajuda?» es pregunta Stanislavski i respon en francès: «Les affaires sont les affaires» (els negocis són els negocis) (Benedetti 1988: 133).

Per al dramaturg, el resultat és decebedor: Ranevskaia i Gàiev s'han transformat en el centre de l'obra i Lopakhin queda arraconat. Sembla que en diverses representacions de l'obra, es conservava una mena de tradició, en contra de la intenció de Txèkhov, de posar en primer pla els amos de la propietat amb els actors més bons, i deixar de banda la figura important de Lopakhin.

Txèkhov, que coneixia el perill de fer un Lopakhin superficial, va explicar a Stanislavski (a la carta del 30 d'octubre de 1903): «Cal que el personatge de Lopakhin el faci un actor que no sigui baladrer. Tampoc no cal que sigui un comerciant, sigui el que sigui. Un home tendre... ha d'actuar dignament de manera entenedora, sense trucs. A mi em sembla que és el paper central de l'obra» (Chekhov 2012: 209). En una altra carta, Txèkhov descriu Lopakhin com una mena d'hibridació entre botiguer i conferenciant de medicina de la universitat de Moscou (Tulloch 2005: 95).

Aquesta caracterització explica el tipus de relacions entre Lopakhin i Trofimov, l'intel·lectual de l'obra, una barreja de provocació mútua i afecte evident. Ell va vestit realment amb la roba de la posició social nova, encara que també es concedeix una ironia personal: «Jo vaig amb armilla blanca i sabates grogues, ben bé arracades d'or en el morro d'un porc... sí, sóc ric, tinc molts diners, però si hi rumio i hi reflexiono una mica, un mugic sempre serà un mugic...» (Txèkhov 1988: 8).

Lopakhin no és un personatge al qual la pobresa i el deteriorament de la llengua donin fe dels seus orígens. Ell adquireix amb totes les seves forces la «riquesa de la cultura» i parla un rus del «cercle Ranevskaia» amb «errors» lleus (com al tercer acte, quan està begut). Harai Golomb atribueix a Lopakhin «un talent lingüístic no menyspreable [que] es manifesta com un llampec fulgurant» i de vegades un balbuceig dirigit contra l'actitud estereotipada d'ell (Golomb 2006).

Lopakhin, entre tots els personatges de l'obra, és conscient de la importància del temps. És un home impetuós, que camina a grans passes i per un camí recte, i que «mentre camina sacseja els braços» (carta a Nemiróvitx-Dàntxenko del 2 de novembre de 1903; Chekhov 2012: 210). Lopakhin no pot estar sense feina i de l'atur que

es desprèn de la visita a Ranevskaia, explica: «Senzillament, no sé què fer amb les mans. Van pengim-penjam, així, com si no fossin meves.» (Txèkhov 1988: 54). Però aquestes mans grolleres, «bellugadisses», tenen uns dits prims, ben tendres, com d'artista, diu Trofimov, que certifiquen «diguem... una ànima fina i dolça...» (Txèkhov 1988: 55). El moviment de les mans ens mostra el personatge i els seus hàbits socials. El personatge de Lopakhin s'aguanta, es recolza —en gran mesura— pel disseny dels altres personatges de l'obra. En especial, els seus opositors, els propietaris de la hisenda que no tenen habilitat pràctica, i que mai no han treballat. Olga Knipper va explicar que, quan preparava el paper de Ranevskaia, mirava de comprendre per què al personatge, a l'obra, li queia tot de les mans. L'explicació la va trobar en la perplexitat interna i constant de la propietària i amb la dificultat que té d'enfrontar-se amb la realitat. A la representació, les mans de Knipper donen testimoni de les angoixes del personatge —mans que juguen suaument amb el mocador, agitades i nervioses, i que sovint sembla que no poden agafar res. Sobretot, quan mira si duu diners a la bossa o quan busca xavalla per fer almoïna. Quan Lopakhin declara que ha comprat la hisenda, s'aixeca de la cadira amb feixuguesa i deixa caure els braços a banda i banda sense salvació (Pitcher 1979: 197–198).

La centralitat de Lopakhin a *L'hort dels cirerers* es recolza per part de l'autor en el patró «amagat» de la hisenda i també en la socionarrativa de la història d'amor que no va bé. Una de les estructures amagades de l'obra són les indicacions de Txèkhov de les desenes d'aturades, marcades per ell com a «pausa». Aquestes pauses marquen, alternativament, reflexions, canvis de tema, una frase interrompuda o una expressió emotiva. Una d'aquestes «pauses» (tota l'obra es prepara de cara a aquesta aturada i està influïda per ella fins que s'acaba), es troba al tercer acte i és l'única pausa d'aquest acte culminant i frenètic. Parla del dia de la venda pública de la hisenda, el 22 de novembre. La tensa espera dels resultats de la venda es fa més difícil a causa de la forçada gala festiva que han muntat els propietaris de la hisenda. Aquest acte és dels més alegres que hi ha en les obres de Txèkhov: tots els personatges són dalt de l'escenari, amb figurants afegits que fan de públic. Els mobles i

el canelobre sumptuós ens parlen del passat opulent. A la part de davant de l'escenari, en especial Ranevskaia, els espectadors es troben amb expressions de recel i de por. La pregunta, si la hisenda s'ha venut i a qui, es repeteix sis vegades i dóna l'acte per acabat.

L'actor i director Vsevolod Meyerhold va escriure a Txèkhov (8 de maig de 1904): «El tercer acte produeix una impressió semblant al mateix so que sent el malalt del teu conte *Tifus*. Goig on hi sentim veus de mort.» Passats dos anys, el 1906, afegeix: «[l'acte] conté una melodia trista fonamental amb canvis d'humor en pianissimo amb llampecs de forte (el patiment de Ranevskaia) i de fons l'acompanyament dissonant de la xerrameca monòtona de l'orquestra desolada i la dansa de les despulles animals» (Nathan 1980).

Enmig d'aquella barreja de veus, música, danses i conjurs, que Meyerhold compara a «Enrenou» (nom d'un teatre ambulant d'espectacles de titelles rus), entra Lopakhin i anuncia: «Jo l'he comprada» i a continuació de la declaració «*Vària lliura el feix de claus del seu cinturó, el llença a terra, al bell mig de la sala*» (Txèkhov 1988: 50).

Després d'aquest anunci («Jo l'he comprada»), Txèkhov instrueix sobre l'única «pausa» de l'acte. L'escenari és de Lopakhin, que n'ha estat absent durant mig acte mentre es feia la venda pública. Mig begut i ebri pel triomf, proclama:

Si mon pare i mon avi s'aixequessin de la seva tomba i veiessin el que ha passat aquí, com el seu Ermolai, l'Ermolai, apallissat, l'ignorant, que voltava descalç tot l'hivern, com aquest mateix Ermolai ha comprat la hisenda més bonica del món! He comprat la mateixa hisenda on mon avi i mon pare van ser esclaus, on no els deixaven ni entrar a la cuina. (Txèkhov 1988: 51)

Lopakhin apressa els músics perquè toquin, ell «*alça les claus, els adreça un somriure afectuós*»; «Ella llença les claus, vol fer veure que ja no és la mestressa de la casa aquí...» (allà). El feix de claus faran servei al flamant propietari al final de l'obra, quan tancarà les portes de la casa.

La història d'amor entre *Vària* i Lopakhin no s'acaba amb la «cerimònia» d'intercanvi de propietaris de la hisenda. Txèkhov, que se sent proper a Lopakhin, és possible que tingui alguna reserva

envers Vària que descriu com a «noia, seriosa i religiosa» (a la carta a Stanislavski del 30 d'octubre de 1903; Chekhov 2012: 209) i com «una monja, ximpleta, ploramiques, etc, etc.» (en una carta a Nemiróvitx–Dàntxenko del 2 de novembre de 1903; Chekhov 2012: 209). Vària està enamorada de Lopakhin. («D'un busca-raons insignificant no se n'hauria pas enamorat», afegeix) però Lopakhin no pot oferir-li casament.

El motiu principal del fracàs del compromís és social. Txèkhov ho indica diverses vegades, especialment aquestes dues en què Vària «estomaca» Lopakhin. Vària, que fa de governanta i la seva posició social és de filla adoptiva, ocupa un lloc intermedi. Al tercer acte, corre darrere del comptable que ha trencat el pal de billar, brandant el bastó que el vell majordom havia oblidat. Com en una comèdia que de vegades és una farsa, en lloc d'Epikhodov, entra Lopakhin que acaba d'arribar de la subhasta pública. Vària no tenia intenció de pegar-lo sinó que precisament espera que la faci la seva dona. En una versió anterior de l'obra, la topada amb el pal era real, però en la darrera versió Txèkhov la va eliminar, sembla que per dirigir l'atenció de l'espectador cap al gest (Hingley 1968: 325).

Lopakhin respon com un mugic davant de la seva mestressa: li dóna les gràcies d'una manera humil i se'n burla, ja que realment el bastó no el toca. Aquest és l'instant just abans del punt àlgid de l'obra, Txèkhov ens hi prepara minuciosament. Lopakhin, que repeteix moltes vegades que és fill de pagesos i també recorda les fuetades que rebien constantment en el passat, revela, de broma i amb expressió aparentment humil, la seva sensibilitat per la ruptura social. Vària, des del seu punt de vista, torna per un moment a ser la mestressa de la hisenda que pega un pagès seu. Aquesta situació s'esdevé, amb molta ironia, just abans que Lopakhin es proclami amo de la hisenda. Al teatre, l'autor accentua la seva intenció quan la repeteix més d'una vegada. Sembla que aquest és el paper de la segona vegada, quan Vària «pega» Lopakhin. Al quart acte, quan Lopakhin no demana la seva mà com s'esperava, «*ella treu un paraigua d'una bossa. Sembla que té la intenció de fer-lo servir per pegar-lo. Lopakhin fa veure que s'espanta*», ella s'esgarrija: «Què et passa... què et passa... no tenia cap intenció» (Txèkhov

1988: 62). Segurament Vària no volia pegar Lopakhin i Lopakhin fa el pallaso, encara que l'objectiu de la repetició de la situació no fos només còmic. Aquesta repetició posa l'accent en la impossibilitat d'aparellament entre el pagès d'abans i la senyoreta del passat. Entre cop i «cop», Ranevskaia empeny Lopakhin cap a la cambra on hi ha Vària perquè li demani la mà. En aquesta escena, Lopakhin no fa el que s'espera que faci: deixa anar uns quants comentaris, fins i tot sobre el temps que fa, i se'n va.

Strehler i L'hort dels cirerers

Txèkhov s'equivoca quan es preocupa perquè potser «els francesos» no comprendran Lopakhin. El muntatge de Giorgio Strehler (1974) adopta la figura «empresarial». Lopakhin, més que cap altre personatge de l'obra, va reeixir sempre i en totes les llengües, a tots els escenaris i en la petita i en la gran pantalla en identificar-se amb el seu personatge local. Bill Paterson, per exemple, que desenvolupava el paper de Lopakhin en una producció televisiva de la BBC, en l'adaptació de Trevor Griffiths i la posada en escena de Richard Eyre (1981), entén Lopakhin sobre el rerefons dels canvis que van succeir a Anglaterra al començament dels anys vuitanta, quan la mobilitat social era el tema important i a l'ordre del dia a la societat: «A l'època Thatcher, els *nouveaux riches* comencen a ocupar un espai social central, amb el transfons de la davallada de l'antiga classe "Tory".» Paterson recorda converses que l'han ajudat a entrar en el paper de Lopakhin. En aquelles converses es posa de relleu la transició de Lopakhin des dels seus intents de persuadir els propietaris de la hisenda d'evitar la fallida, fins arribar a comprendre que ha arribat el moment de comprar l'hort dels cirerers i de dissenyar el futur. En paraules de l'actor, aquest canvi ja era a «l'aire», a Anglaterra, a l'època de la representació (Tulloch 2005: 96).

La pugna entre la singularitat i la universalitat acompanya les interpretacions de l'obra i caracteritza les tensions que posen sobre la taula el problema social, el contingut del qual s'està aclarint força després de la mort de l'autor. I després, els creadors tea-

trals lliguen l'obra al canvi dins de la seva societat en començar els anys setanta, sobretot a Europa. Entre els quals Strehler, que és un creador difícil de definir des del punt de vista nacional. Va néixer a Itàlia i parla tres llengües: italià, francès i alemany. Ell es defineix en diverses ocasions com a «europeu». Strehler, que està vivint els canvis a l'Europa unida i que creu que són necessaris, vol que l'hort sigui el centre de l'acció dramàtica de l'obra i que col·labori amb l'acció que hi ha dalt de l'escenari. Ell pensa que no veure l'hort és un error, però que escenificar un hort «autèntic» no és una bona tria (Strehler 1975: 135–140).

Comparant totes dues escenografies podem veure la diferència entre la representació «europea» de Strehler i la «rusa» de Stanislavski. L'escenografia de Stanislavski va ser una experiència naturalista per executar les indicacions del director de l'obra:

Les finestres han de ser prop de la part davantera de l'escenari de manera que l'hort dels cirerers es pugui veure des de qualsevol lloc de la sala. Hi ha tres portes. S'ha de veure una part de la cambra de l'Ània, lluminosa i innocent. La cambra és un lloc de pas però s'ha de notar que aquí, en la cambra dels nens, s'hi està bé, és càlida i està inundada de llum. Es nota que fa temps que no es fa servir i hi ha una lleu sensació de buidor. (Stanislavski 1959: 110)

L'efecte final era artificial, de vegades per fer riure, també a causa de les limitades possibilitats tècniques de començament del segle xx.

Als actes «interiors» de l'obra (1r, 3r i 4t), l'escenari de Stanislavski i de l'escenògraf Víctor Simov, era ple d'objectes escenogràfics històrics i «autèntics». En el segon acte, l'acte «exterior», juga amb el fons dels arbres dibuixats que posen de relleu les pretensions naturalistes de Stanislavski i de Simov, l'escenògraf.

La segona escenografia, la de Strehler, és un espai blanc, amb accessoris i mobles escampats també blancs. Luciano Damiani, l'escenògraf, va comprendre bé la petició de Strehler, que volia un escenari que parlés al públic italià i francès: ell va dissenyar un jardí tangible però intangible. A la representació, l'hort era una enorme cortina blanca penjada damunt l'escenari. Al començament fa de teló, cap a la meitat s'aixeca i al damunt hi té trossets

de paper en forma de fulles. Al final de la representació, baixa la cortina blanca i torna a ser un teló; els seus darrers moviments van acompanyats pel soroll de la tala dels cirerers.

En el «diari del director», Strehler explica la seva relació amb l'obra amb l'allegoria de tres capses xineses ficades una dintre de l'altra: la primera és la història familiar, la segona és la societat i la història i la tercera és «della vita» (Strehler 1975: 137). A *L'hort dels cirerers*, la primera capsa és el drama familiar, la segona conté els canvis socials i econòmics de la Rússia del començament dels anys vint i la tercera és l'exemple de totes les persones que neixen, estimen, envelleixen i es moren. D'aquesta capsa sorgeixen el singular i l'històric i es transformen en part de «la gran aventura de l'home com a home» (Strehler 1975: 138). Cadascuna de les capses per si mateixa constitueix un risc per a la interpretació completa de l'obra. La primera capsa és el drama familiar susceptible d'arrossegar el director cap al melodrama com passa a la posada en escena de Stanislavski. A la segona capsa, hi ha el risc imminent que els personatges de l'obra es transformin en símbols històrics, tendència generalitzada al teatre soviètic, segons exposa l'estudiant Trofimov, pregoner de la revolució russa. L'obra, tal com l'entén Strehler, no és només un document històric i, evidentment, tampoc no és un manifest social i polític. A la tercera capsa apareix el risc que l'escenari i els personatges es transformin en símbols massa universals, com en la representació esmentada de Sacha Pitoëff que va fer adormir els espectadors. Strehler no ho volia, això. Ell opinava que l'obra no era simbòlica i que els seus personatges eren intencionadament reals. Tot i això, la representació que es va fer en italià a Milà i a París gairebé va censurar els referents massa «russos» per posar-ne al seu lloc uns altres amb «principis europeus». «Rússia es queda a la cuina amb la mare de laixa», escriu Georges Banu amb ironia (Banu 1989: 262).

Strehler, com altres directors, adopta l'explicació de Fergusson de *L'hort dels cirerers*: «poema teatral sobre el dolor del canvi». El temps i el dolor del canvi, són la temàtica central del seu treball, al qual s'afegeix un altre motiu: la tornada a la infantesa. La nostàlgia, per una part, i la dificultat d'adaptació al capitalisme nou són

universals, però des dels anys setanta del segle xx, a Europa tenen una presència especial i Strehler ho expressa en la representació. En el diari de l'escenificació, el director fa referència a diferents aspectes sobre el pas del temps en l'obra. Alguns dels personatges se'n tornen des de París a Rússia després de cinc anys d'absència. La tornada va acompanyada d'un sentiment de manca de seguretat i el temor d'un canvi massa gran. Voldrien veure-ho tot immutable, esborrar el temps passat entre la infantesa innocent i l'edat que comporta responsabilitats. De fet, la cambra dels nens ajuda als propietaris de la casa, Gàiev i Ranevskaia, a esquivar amb dificultat l'enfrontament amb el present. Aquesta actitud de Strehler de la descoberta del temps en l'obra, ens explica el jardí renovat amb el canvi d'estacions com a símbol de la «possibilitat» de la il·lusió del retorn a la infantesa (Strehler 1975: 146–147). A la cambra dels nens, Gàiev i Ranevskaia mostren la nostàlgia del passat i sobretot la impossibilitat d'enfrontar-se amb el present. Valentina Cortese, que fa el paper de Ranevskaia, juga sense parar amb la nina i les balances i serveix te als nens; només el cotxet negre infantil, que li recorda el seu fill que es va ofegar fa cinc anys, deforma l'expressió de plaer del seu rostre i la transforma en plor. Gianni Santuccio, que feia el paper de Gàiev, jugava amb una baldufa musical, un xiulet, un tren i altres joguines (Strehler 1975: 133–135).

El retorn a la infantesa s'expressa en el joc, en els vestits i en altres símbols teatrals afegits. Ranevskaia-Cortese mirava de dissimular la seva edat amb els vestits. Els seus moviments són els d'una dona adulta que vol imitar els d'una nena petita. L'elegant Gàiev-Santuccio, de petit necessita sempre l'ajuda de Fiers, el vell majordom, fins i tot per triar la roba més adequada i per posar-se-la. De bon començament, els jocs de Gàiev i Ranevskaia són com els de dos nens que han trobat protecció a casa i esperen que tot s'arregli. Sota la màscara hi ha nerviosisme, que ens parla d'inseguretat i de voluntat de treure's les preocupacions. Aquesta dificultat en els jocs continua fins el final de l'obra. Quan Lopakhin, personificat per Franco Graziosi —l'únic personatge que es relaciona amb el present— proposa assolir l'hort, Ranevskaia, trasbalsada, no ho entén i com a resposta, li cauen les joguines de les mans amb gran enrenou.

Al segon acte, el tema característic és «l'intermezzo», una mena de pausa en l'acció. Strehler canvia el disseny de l'escenari de Txèkhov i Stanislavski (que van intentar demostrar el procés d'apropament de la ciutat a la hisenda) i crea una plataforma blanca que s'inclina en direcció al públic. En aquesta superfície els personatges s'estan, volten i s'asseuen. En aquest acte la congelació de l'acció s'interromp diverses vegades: la primera, quan el tren de juguina se sent de lluny i després travessa per davant els personatges vomitant fum i xiulant. Una altra vegada, doncs, torna a l'escenari el tema de les juguines dels nens. Txèkhov i Stanislavski mantenen una discussió sobre el pas del tren a l'acte segon. Stanislavski volia un tren que representés els canvis socials i econòmics de la societat industrial del futur. Txèkhov, que volia una representació tranquil·la, en què els canvis en els personatges fossin el motiu principal, contesta amb ironia (a la carta del 23 de novembre de 1903) que només hi estaria d'acord si el tren fos silenciós: «si ens fan veure un tren que no sigui sorollós, sense ni un sol xiulet, endavant» (Chekhov 2012: 212). En la representació de Strehler, el tren s'empetiteix fins a la mida d'una juguina per fer palpable als espectadors com els personatges contemplen amb ulls de nen els canvis al seu voltant. El silenci, en aquesta representació, es trenca una vegada més amb l'entrada del passavolant que li demana caritat a Ranevskaia. El vagabund parla en rus i, quan surt, creua la sala. Aquí, Strehler ens vol fer veure el futur revolucionari i també que a les classes socials baixes els estava prohibit l'accés a l'hort.

L'acte tercer és el punt àlgid de la revelació innocent del dolor del canvi —un canvi empitjorat en aquesta representació pel rerefons del motiu de les juguines i el joc. Els trucs, els balls i el billar serveixen de fons al drama de la pèrdua dels béns i el desencís de la il·lusió del retorn a la infantesa. Strehler col·loca el viratge social que hi ha a l'acte en un escenari buit amb cadires, la prova allegòrica de la fallida. Com a la coneguda obra d'Eugène Ionesco (*Les Chaises/Les cadires*, estrenada l'any 1952), les cadires buides accentuen el sentiment de solitud que acompanyen el fet social. La melodia de l'orquestra que hi ha entre bastidors és lenta i depressiva. Els personatges ballen amb ells mateixos. Per la influència

dels comentaris de Meyerhold, instrumenta l'obra com si fos un director d'orquestra. Ranevskaia —Valentina Cortese—, estava a la part del davant de l'escenari. Al fons, se sentia la música de la gala i els participants ballen i «galopen». «No saben que la terra sobre la qual ballen els fuig dels peus (els falla)», escriu Meyerhold (Nathan 1980).

Gairebé al final de la representació se senten els sons potents de la música. És el moment abans del punt àlgid de l'obra. Lopakhin —Franco Graziosi—, entra i s'asseu d'esquena al públic. Tothom li pregunta què serà del jardí i Lopakhin no amaga la seva alegria. Els altres personatges estan trasbalsats i ploren. Lopakhin, que representa el nou estrat social que apareix a l'escenari de la història, retorna la festa a l'escenari. Les instruccions que dóna a l'orquestra també són les primeres com a propietari:

Au, músics, toqueu, us vull sentir! Veniu tots a veure com Ermolai Lopakhin branda la destrat sobre l'hort dels cirerers, com cauran a terra els arbres! Construïrem cases d'estiueig i els nostres nés i bes-nés veuran aquí una vida nova... orquestra, toca! (Txèkhov 1988: 51)

El darrer acte és un dels punts de discussió entre Stanislavski i Txèkhov. El dramaturg volia que l'acte fos curt, que no durés més de 12 minuts. Que fos esbojarrat i còmic. Però Stanislavski, que volia accentuar la tragèdia de la separació, va decidir que durés 40 minuts (a la carta a Olga Knipper del 29 de març de 1904). Strehler, que comprenia els canvis socials d'una manera optimista, conservava les normes de l'autor. L'escenari de l'acte quart «el feliç» es buida quan els personatges de l'obra abandonen la hisenda. Els espectadors senten sorolls de fons de portes que es tanquen i de carruatges que s'allunyen. Després d'un curt silenci, se sent el soroll de la destrat colpejant els cirerers. Aparentment, l'obra s'ha acabat i hi ha uns quants aplaudiments a la sala. Però llavors se senten passes i apareix Fiers, el majordom vell i malalt, vestit amb una jaqueta i una armilla blanca i va xiuxiuejant:

Han marxat... (*s'asseu al sofà*) i a mi m'han oblidat... no hi fa res... m'asseuré aquí una estona... [...] i la vida... ha passat... com si no hagüés existit

(*s'ajeu*) m'ajauré una mica... ja no tens forces, no et queda res, res... un desgraciat! (*Jeu sense bellugar-se.*)

(*Se sent un soroll llunyà, com si vingués del cel, com de corda trencada, que es va extingint a poc a poc, tristament. S'installa el silenci. Només de lluny, des de l'hort, se sent el soroll de la destrall colpejant un arbre.*)
(Txèkhov 1988: 63–64)

Txèkhov volia un so curt que se sentís com si fos llunyà (Allen 2000: 44). Anteriorment, el so se sentia a l'acte segon. La majoria dels personatges van intentar explicar-lo i Fiers, sorprenentment, va recordar amb claredat que senyals semblants van aparèixer abans de «la catàstrofe», «l'alliberament dels serfs» (Txèkhov 1988: 35). El públic de la representació a Moscou el 1904 va entendre la reacció del vell majordom: l'alliberament dels serfs de la gleva va causar molts patiments a una majoria per la necessitat de comprar terrenys a un preu elevat, per les taxes feixugues i la fam que s'estenia per Rússia. «La vella esclavitud s'ha transformat en una de nova» (Styan 1971: 283).

El so de la corda es va extingint. Se sent dues vegades a l'obra; com l'hort dels cirerers —que es veu a través de les finestres de l'escenografia—, és una imatge teatral que estableix «relacions metonímiques» amb milers de detalls de l'obra, que, plegades, representen la transició crítica d'un ordre social i econòmic vell a un ordre nou: en el muntatge de Strehler la transició és per a un ordre social europeu, una gran promesa acompanyada del dolor del canvi i de moltes preocupacions.

Nota bibliogràfica

Allen 2000: David Allen, *Performing Chekhov*, Londres, Routledge.

Banu 1989: Georges Banu, «*La Cerisaie ou une façon de disparaître*», *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 16: Strehler, París, Éditions du CNRS, 257–287.

Benedetti 1988: Jean Benedetti, *Stanislavski: A Biography*, Londres, Methuen.

- Bruford [1948] 2002: Walter Horace Bruford, *Chekhov and His Russia: A Sociological Study*, Londres, Routledge.
- Chekhov 2012: Jutta Hercher, Peter Urban i Stephen Mulrine (ed.), *Chekhov on Theatre*, Londres, Nick Hern Books.
- Fergusson 1972: Francis Fergusson, *The Idea of a Theater*, Princeton, Princeton University Press.
- Golomb 2006:
 התכתבות עם הרי גולומב, 5 באוקטובר.
- Gottlieb 2001: Vera Gottlieb, *Platform Paper*, 7 de març de 2001, <http://www.nationaltheatre.org.uk/discover-more/platforms/platform-papers/vera-gottlieb> [consulta 3 de juliol de 2013].
- Hingley 1968: Ronald Hingley (ed. i trad.), *The Oxford Chekhov*, vol. 3, Londres, Oxford University Press.
- Nathan 1980:
 אסתר נתן, גן הדובדבנים בתיאטרון האמנותי המוסקבאי (מכתבים ותעודות), בית הספר לחינוך של התנועה הקיבוצית, אורנים (לא פורסם)
- Pitcher 1979: Harvey Pitcher, *Chekhov's Leading Lady, A Portait of the Actress Olga Knipper*, Londres, John Murray.
- Rimon 1975:
 שלומית רימון, «כל דמות וגן הדובדבנים שלה», במה, 76-66, 99-701
- Senelick 1997: Laurence Senelick, *The Chekhov Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Stanislavski 1959: Constantin Stanislavski, *Stanislavski's Legacy*, ed. i trad. d'Elizabeth Reynolds Hapgood, Londres, Max Reinhardt.
- Strehler 1975: Giorgio Strehler, «Dagli appunti per *Il giardino dei ciliegi* di Giorgio Strehler», Anton Cechov, *Il giardino dei ciliegi*, Milà, Rizzoli, 133-161.
- Styan 1971: J. L. Styan, *Chekhov in Performance*, Londres, Cambridge University Press.
- Toumanova 1960: N. A. Toumanova, *Anton Chekhov the Voice of Twilight Russia*, Nova York, Columbia University Press.
- Tulloch 1980: John Tulloch, *Chekhov: A Structuralist Study*, Londres, Macmillan.

Tulloch 2005: John Tulloch, *Shakespeare and Chekhov in Production and Reception: Theatrical Events and Their Audiences*, Iowa City, University of Iowa Press.

Txèkhov 1988:

א.פ. צ'כוב, גן הדובדבנים, מרוסית: נילי מירסקי, תל אביב, הקיבוץ המאוחד.