



DAN URIAN, «L'hort dels cirerers europeu», dins *El desig teatral d'Europa*. Punctum, 2013.

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.

«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 anhelien 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», influït per les circumstàncies del moment i, al mateix temps, influeix 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 meva 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 meva, no cal, ni a Berlín, ni a Viena... l'obra no tindria l'èxit, perquè allà no hi ha billar, ni Lopakhin, ni tampoc estudiants com Trofimov.

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 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.

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 representació 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».

Però als anys setanta del segle XX, molts directors de teatre europeu 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 al·legoria 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». Shlomit Rimon 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 Ranevaskaia (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».

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 del títol com a símbol de la posició agònica dels amos de la propietat russa, 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...»

L'autor volia l'hort a l'escenari. A la presentació del primer acte Txèkhov indica que: «*Els cirerers estan florits*» i a la carta a la seva dona Olga Knipper, que va encarnar el paper de Ranevskaia, 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.

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 Ranevskiaies què fan? Venen vestits en botigues dels Champs Elisées o de la Cinquena Avinguda...». Els pronòstics de la princesa respecte dels amos de la propietat és possible que s'hagin «acomplert», però sembla que el de Lopakhin no el va encertar. Lopakhin 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 Lopakhin 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 Lopakhin sigui la proximitat del personatge amb la seva pròpia biografia. El pare de Txèkhov i el pare de Lopakhin, 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 amoïnada 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 Lopakhin és dèbil i està representat per un actor dèbil [mediocre], s'arruïnaran el paper i l'obra». Txèkhov va triar Stanislavski per encarnar la figura de Lopakhin: «tu pots fer-ho de manera brillant» (a la carta del 30 d'octubre), però Stanislavski va triar fer el paper de Gàiev. Era un actor talentós, intel·ligent, 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.

En el llibre de posada en escena de la representació es van trobar algunes expressions desagradables del director sobre Lopakhin i allò que, a parer seu, representava. Quan Lopakhin 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).

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 Stanislavki (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». En una altra carta, Txèkhov descriu Lopakhin com una mena d'hibridació entre botiguer i conferenciant de medicina de la universitat de Moscou.

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 una 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...».

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 Ranevskaja» 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.

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). Lopakhin no pot estar sense feina i de l'atur que es desprèn de la visita a Ranevskaja, explica: «Senzillament, no sé què fer amb les mans. Van pengim-penjam, així, com si no fossin meves». Però aquestes mans grolleres, «bellugadisses», tenen un dits prims, ben tendres, com d'artista, diu Trofimov, que certifiquen «diguem... una ànima fina i dolça...». 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 Ranevskaja, 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.

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 l'aturada i està influïda per ella fins que s'acaba), es troba al tercer acte i és l'única pausa d'aquest acte fulminant 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 sumptuosos ens parlen del passat opulent. A la part de dalt de l'escenari, en especial Ranevskaja, 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 dona 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».

Enmig d'aquella barreja de veus, música, danses i conjurs, que Meyerhold compara a «Enrenou» (nom d'un teatre ambulat 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*».

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 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.

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) i com «una monja, ximpleta, ploramiques, etc., etc.» (en una carta a Nemiróvitx-Dànetxenko del 2 de novembre de 1903). Vària està enamorada de Lopakhin, («d'un busca-raons insignificant no se n'hauria enamorat pas», 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 ho 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.

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 proclamí 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'esgarrifa: «Què et passa... què et passa... no tenia cap intenció». 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.