

# Elegie pentru Taganka

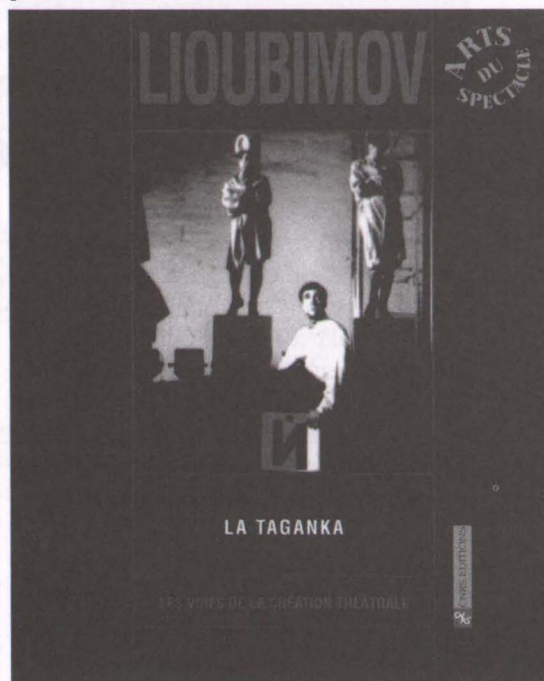
**A**ccelerația istoriei a consumat nu doar sistemul comunist, ci și amintirea marilor artiști care – paradoxal – au contribuit atât la gloria, cât și la distrugerea sa. Teatrul condus de Liubimov, Taganka, a fost considerat un sediu al inovației artistice și al contestației politice atât de către publicul sovietic, cât și de către oamenii de teatru din lumea întreagă. Analiza atât de serioasă din volumul elaborat de Beatrice Picon-Vallin (*La Taganka, Les Voies de la Création Théâtrale* CNRS Editions, 1997) explică extrem de convingător în ce măsură esteticul și politicul s-au interconționat într-un fenomen a cărui postenitate este tot atât de confuză pe cât a fost de indiscutabil succesul. Teatrologi și critici de teatru sovietici și străini, creatori și colaboratori, un semnificativ set de documente contribuie la descrierea activității lui Liubimov, director de teatru și regizor, în contextul teatral și politic al vremii. Analiza amănunțită a celor mai importante spectacole realizate de el într-o permanentă hărțuială cu cenzura înlătură subiectivitatea dată de adjectivele aprecierii, urmărind dinamica creației și a atitudinii artistului față de Putere și de ideologia comunistă reprezentată de aceasta.

Beatrice Picon-Vallin înțelege și explică nu doar teatrul ca structură intelectuală și estetică, ci și viața acestuia, fiorul creator, emoția, conflictul, acumularea de bucurii și resentimente. Actorii vrăjiți de Liubimov îl urmau cu devotament, sacrificându-și adeseori propria individualitate; merita, ei toți aveau ceva de spus: cum îi detestau pe activiștii lui Brejnev și cum urau trecutul stalinist al țării lor. Patosul celor mai bune specta-

cole exprima nostalgia idealului comunist genuin, trădat de socialismul real. La **Zece zile...**, la intrarea teatrului vegheau actori îmbrăcați în uniforme soldaților din anul 1917 și, după ce verificau biletul, îl străpungeau cu vârful baionetei. Revoluția era o permanentă a scenei de la Taganka și în numele ei teatrul cenzura realitatea și suporta cenzura celor aduși la putere de această revoluție. O cenzură atotputernică și ridicolă în același timp: în protocolul de după vizionarea spectacolului **Hamlet** se recomandă la punctul unu să se elimine pauza dintre "e ceva putred" și "în Danemarca", pentru ca nu cumva spectatorul să creadă că ar putea fi vorba despre propria lui țară. La punctul patru i se recomandă interpretului rolului titular (Vladimir Vîsoțki) să adâncească viziunea asupra rolului și să joace mai bine.

În jurul lui Liubimov acționa solidar floarea intelighenției contestatara rusești. Contestatare și nu revoluționare, deoarece ei vedeau ieșirea în căutarea unor parteneri raționali în dialogul cu sistemul acestuia. După destrămarea Uniunii Sovietice, colectivul legendarului teatru și-a dovedit nu doar neputința de a crea în condiții de reală libertate, ci și-a pierdut și solidaritatea de ideal estetic; rămâne întrebarea dacă ambiguitatea poziției lui Liubimov față de aparatul sovietic nu a transformat arta sa într-un capriciu monden dintre acelea pe care tiranii din toate vremurile le-au încurajat. Dinamica evoluției înlătură această presupunere răuvoitoare. **Maestrul și Margareta**, **Trei surori**, **Crimă și pedeapsă**, **Hamlet**, **Boris Godunov** au aprofundat meditația colectivă privind sensul artei și al vieții, trecutul și

prezentul, imposibilitatea de justificare a crimelor. Regimul politic formalizase o dată pentru totdeauna toate manifestările viului și experiențele teatrale de la Taganka erau în sine o revoluție; orice contrazicea canonul era perceput ca subversiv, indiferent de succesiunea sau sensul cuvintelor. În condițiile unei arte controlate, formele condensează integral structurile sociale și deplasarea celui mai neînsemnat element din structura lor face să explodeze, la figurat, această structură socială. Reînnoirea a fost percepută ca o revoltă împotriva monopolului realismului psihologic și al teatrului de moravuri. Jocul non-psihologic, principiul montajului, scena goală, decorul minimal, adresarea directă spre sală au creat o estetică proprie, un public devotat și interpreți care acceptau apariții în loc de roluri. Toate aceste calități au devenit piedici în procesul de adaptare al colectivului la o realitate modificată, cum a fost cea a perestroikăi și a descompunerii comunismului.



Cel mai cunoscut actor de la Taganka, Vladimir Vișoțki, nu era probabil cel mai talentat, în sensul capacității de a-și însuși identități diferite. Cu gloria lui extrateatrală de bard neoficial al stărilor de spirit inexprimabile, el a modificat nu doar atitudinea publicului, a criticii și a colegilor, ci și ceva din felul de a fi și a gândi al lui Liubimov însuși. Hamlet-Vișoțki și spectacolul devenit legendar după moartea tragică a interpretului au însemnat, probabil, înce-

putul sfârșitului. Artiștii nu și-au pierdut brusc și simultan talentul, dar existența lor comună nu s-a mai legat; vraja a dispărut după exilul conducătorului, diversele tentative de a-l înlocui n-au făcut decât să adâncească rivalitățile și intoleranțele. Între timp, toată țara intrase într-o nevroză identitară și, cum observă teatrologul rus Smelianski, Taganka, teatrul al epocii declinului, s-a spulberat la prima adiere de vânt a perestroikăi.

Un teatru se naște, trăiește și

moare mai repede decât persoanele care l-au conceput și însuflețit: un adevăr greu de acceptat, când firma și clădirea continuă să existe și când aplauzele însoțesc în fiecare seară căderea cortinei. E alt teatru, cu alt suflet. Soldații revoluției au murit de mult, pe front, în închisori și lagăre, în exil. Nu toți au avut parte de un monument atât de temeinic ca acela dedicat Tagankăi de Beatrice Picon-Vallin.

**Magdalena Boiangiu**

# Teatrologie comparată

Subsumată metodologic teatrologiei comparate, lucrarea "Teatrul european – teatrul american: influențe", scrisă de profesoara universitară ieșeană Odette Kaufman-Blumenfeld, este un tratat – academic ca formulă și ținută – care vizează evidențierea osmozelor artistice produse în secolul nostru între "bătrânul continent" și "lumea nouă". Publicat de Editura Universității "A. I. Cuza" din Iași, amplul studiu este rezultatul unei munci de cercetare de apreciazabilă întindere, "scris și rescris pe o durată de aproape 20 de ani", cum precizează autoarea în cuvântul de introducere. Volumul este structurat în șase capitole, fiecare fiind construit după o schemă ce "trădează" tipicuri universitare: delimitarea noțională a reperelor la care urmează să se facă referire, determinarea concretă a spațiilor de influență și finalizarea, prin ridicare la nivelul concluziilor. Urmând poezia grilă, teatrologul ieșean își ancorează observațiile în argumente imbatabile: referințe concrete la textul dramatic (tematică, stil, structuri, natura

caracterială a personajelor), estetici teatrale și numeroase trimiteri bibliografice.

Incursiunea comparatistă e clădită pe o solidă schelărie teoretică, al cărei element de bază este noțiunea de "influență". Primul capitol din sumar îi este, firesc, dedicat, sub titlul "Con-

practică a problemei. Familiarizată cu teatrul american la fața locului, prin frecventarea mediilor universitare și teatrale de peste ocean, și beneficiind, pentru întreaga lucrare, de sprijinul unor referenți avizați precum Ileana Berlogea și Mihnea Gheorghiu, autoarea dedică

fenomenului teatral din "lumea nouă" un al doilea capitol al lucrării, într-o survolare teoretică ce urmărește mai ales începuturile artei scenice de peste ocean. Partea cea mai consistentă a cărții este aceea a analizei efective a influențelor, focalizând interesul asupra teatrului nordic (Ibsen, Strindberg), german (expresionism, Brecht), rus (Cehov, Stanislavski) și francez (Artaud). În aproape 300 de pagini, filtrul analizei i-a așezat față în față cu Europa teatrală pe O'Neill, Tennessee Williams, Edward Albee, Clifford Odets, Elmer Rice, Robert Sherwood, Irwin

Shaw, Sam Shepard, Thornton Wilder, Lillian Hellman, dar și școlile de actorie ale lui Lee Strasberg și Stella Adler, ori esteticile avangardiste ale anilor '60. Un insistent determinism social-istoric plasează perma-



ceptul de influență în artă și literatură", punând în legătură termenii "originalitate" și "influență", pe care-i așază în raporturi de egală importanță valorică, și elaborând o posibilă metodologie științifică de studiere