

animatori

VAHTANGOV:

„NUMAI DE SĂRBĂTOARE E VORBA”



Biografia artistică a lui Vahtangov este scurtă. Marele regizor a repetat intens, în ciuda bolii, pină în ajunul repetiției generale, dar, istovit, n-a mai putut asista la vizionarea *Prințesei Turandot* de către corifeii Teatrului de Artă, vizionare care s-a transformat într-un triumf. Cheltuiala inumană de energie, arderea neprecupețită, totală, a lui Vahtangov în realizarea spectacolului care — cîntec de lebădă — avea să devină testamentul său artistic, constituie ea însăși o lecție de etică teatrală unică în felul său. Greata lui Vahtangov culminează cu ultima sa realizare — *Prințesa Turandot* (1922).

În *Prințesa Turandot* se cer deslușite elementele care o fac să reprezinte un soi de piatră de hotar, de plăcă turnantă, în arta spectacolului, independent de faptul că, în intenția realizatorului, montarea nu reprezenta inițial decît un caz particular, de excepție, în teatru: regizorul urma să-și prezinte publicului elevii, încă neconsacrați, ca profesioniști!

Turandot reprezintă expresia teatrală a unei stări de spirit contemporane. Asupra acestui fapt nu se poate insista îndeajuns. Basmul atemporal al lui Gozzi a devenit prin Vahtangov esența, „concentratul” teatral menit să satisfacă o aspirație spirituală determinată social-istoric. „N-are rost să jucăm piesa decît dacă-î găsim o cheie anume. Moscova trăiește greu, înfrigurată, înfometată, neliniștită, alarmată, nervoasă. Pe străzi și în case e lumină puțină, lipsesc culorile, totul e cenușiu, ponosit, întunecat. Așa ne și arată realitatea Meyerhold. El dezgolește scena, murdară și incomodă, prozaica scenă a teatrului, înalță pe ea o construcție de lemn despuiată, îmbracă actorii în «prozodejda»¹ de o singură culoare. Pe cînd noi vom face totul pe dos... N-avem mulți bani, dar vom face un spectacol arătos. Ne-am obișnuit cu toții să «trăim» și am uitat că există o tehnică interesantă, bună, a jocului actoricesc. Meyerhold înlocuiește această

¹ Uniformă de serviciu pentru actorii, introdusă de Meyerhold în cîteva dintre spectacolele sale din acea perioadă.

EVGHENI BOGRATIONOVICI VAHTANGOV s-a născut în 1883. Studiază la Moscova științele naturii și dreptul și participă intens la activitatea cercurilor artistice de amatori. În 1909 intră la școala teatrală a lui A. I. Adășev, după absolvirea căreia (1911) este primit în rîndul colaboratorilor Teatrului de Artă. Aci el se numără printre primii elevi ai lui Stanislavski și se bucură de o înaltă prețuire din partea acestuia. Din aceiași an începe să predă „sistemul”. La formarea primului studio al M.H.T. (1912), Vahtangov intră în acest colectiv ca actor și regizor. Joacă rolurile Teckleton (Greierele din cămin, după Dickens, 1914), Fraser (Potopul — Berger, 1919), Bușonut (A 12-a noapte, 1919). Primele montări ale lui Vahtangov sînt: Sărbătoarea lumii (*Hauptmann*, 1913) și Potopul 1915 (cea de-a doua în colaborare cu L. A. Sulerjișki).



B. Sciukin (Tartaglia) în „Prințesa Turandot“ (1922)



I. Kudziavțev (Pantalone) în „Prințesa Turandot“ (1922)

tehnică prin biomecanică și prin frumusețea căutată și convențională a mizanscenei și gesturilor. Noi vom juca altfel: vom trăi, dar nu caracterele piesei, ci, la fel ca și actorii italieni, pasiunea pentru reprezentarea scenică!”

Nu numai alegerea basmului (inițial, Vahtangov a avut intenția de a se adresa adaptării schilleriene după piesa lui Gozzi, dar a renunțat, căci nu și-l putea imagina pe Schiller jucat într-o piață publică), ci însăși tratarea acestuia exprimă dorința de a situa spectacolul în plină actualitate, tocmai prin relevarea semnificațiilor lui universale, prin sublinierea caracterului popular al creației lui Gozzi. Interesant că, în privința aceasta, Vahtangov vine în întâmpinarea lui Meyerhold, și el preocupat de dramaturgia lui Gozzi, al cărui merit îl vedea nu în reactualizarea măștilor commediei dell'arte, ci în faptul că la Gozzi aceste măști vorbesc pe limba maselor iargi populare, cărora li se adresează.

Din 1913 Vahtangov conduce un studio dramatic studentesc care îi va purta mai târziu numele și care va deveni mai întâi al treilea studio al M.H.T., apoi Teatrul „Vahtangov” de astăzi. În cadrul acestui studio, Vahtangov montează Miracolul Sfintului Antoniu (Maeterlinck). După revoluție, Vahtangov, unul dintre primii regizori care și-au însușit ideile ei (el activează în cadrul secției regizorale TEO), încearcă să răspundă prin realizările sale schimbărilor radicale produse în mentalitatea spectatorilor. Montează Nunta (Cehov), Minunea Sfintului Antoniu (într-o a doua redactare scenică, în care subliniază intențiile satirice), apoi Eric al XIV-lea (Strindberg), slujindu-se de piesă pentru a demonstra inevitabilitatea pieririi oricărei monarhii. În 1922 pune în scenă Dybuk (An-sky) la studioul evreiesc Habima și Prințesa Turandot.

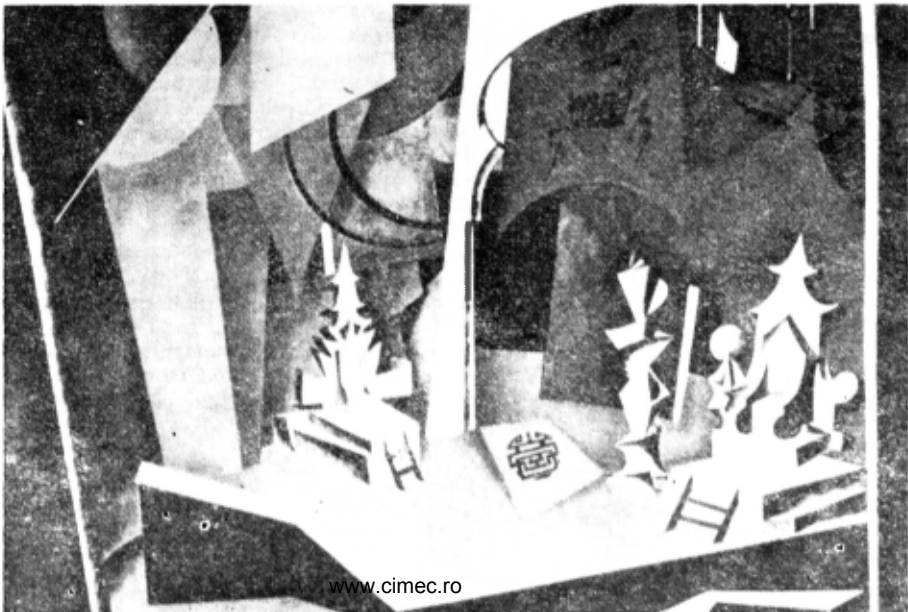
Pentru Vahtangov schimbarea decorului la vedere nu avea numai funcție teatrală. Procedeul purta și încărcătură ideologică. Personajele, fără replică, cărora le revenea, în spectacol, sarcina dificilă de a executa o muncă fizică grea, și de a o executa rapid, elegant, ritmic, muzical, cu tact și discreție, cu simț artistic, fără a atrage atenția spectatorului asupra persoanei lor, erau menite să aducă în scenă imaginea complexă, de mare forță de convingere, a muncii — o muncă închinată artei și prin aceasta aureolată poetic. Manevrele celor șase zanni nu trebuiau să apară în *Turandot* meschine, chinuitoare și impersonale. Vahtangov nu dorea o precizie de serviciu. El a dat o motivare nobilă trudei slujitorilor scenei: ei trebuiau să fie oamenii simpli, anonimi, îndrăgostiți pătimaș de teatru, gata să i se consacre pînă la abnegație totală.

Cînd a obținut ca schimbările de decor să fie efectuate în mod ideal, cu o renunțare deplină la „eul” actoricesc, Vahtangov a dăruit interpretelor modești și entuziaști un „număr” al lor în spectacol: pantomima servitorilor, pantomima care reia în rezumat subiectul basmului, atribuindu-i însă, pentru gradarea efectului final, un deznodămînt tragic. Amatorii, pasionații fără nume ai acestei arte neasemuite care este teatrul, reiau cu mijloacele lor naive ceea ce realizează cu strălucire maestrul bucurîndu-se de toate accesoriile artei spectacolului!

Căutînd împreună cu colaboratorii soluția spectacolului, respingînd schițe de decor, adoptînd altele, fantaziînd împreună cu asistenții și scenograful (I. I. Nivinski), Vahtangov tinde spre o formulă care, exploatînd cutia scenei în întregime și oferind generos actorilor spații de joc variate, să redea ambianța piesei cu mijloace convenționale, teatrale, detașate, fără să reproducă ilustrativ „China” decorativă, de basm, în care e situată acțiunea piesei. Vahtangov respinge o soluție integral constructivistă, după cum respinge, acuzîndu-l de naturalism, și proiectul refacerii în scenă a interioarelor de studiu ale colectivului său: el însuși renunță la o soluție „dinamică” — un decor din baloane care se umflă și se dezumflă pe măsură ce se desfășoară acțiunea (truc tehnic ingenios la care a recurs mai tîrziu Max Reinhardt) — și acceptă o rezolvare de principiu, propusă anterior de scenograful lui Stanislavski pentru *Roadele invățăturii* și respinsă de Konstantin Sergheevici ca excesiv stilizată: o construcție fixă, abstractă, neutră, la care se adaugă draperii pictate.

Nici soluția costumelor nu a fost găsită dintr-o dată. Vahtangov s-a gîndit la început să-și îmbrace actorii în costumele timpului — uniforme soldătești, haine de piele etc. Mai tîrziu a considerat formula primitivă și a recurs la fracuri și rochii de seară. Aceeași idee a căpătat astfel o întruchipare transfigurată teatral: ea înfățișa, fin și expresiv, teatrul ca sărbătoare, teatrul ca profesie și teatrul ca punte între trecut și viitor. Elementele de costum și de machiaj — turbanele, mantalele, săbiile, bărbile confecționate din prosoape — trebuiau să completeze costumele de seară. Rezultatul era bizar, pitoresc, fantastic și festiv. Și nu sînt greu de recunoscut aici sugestii pe care teatrul deceniilor următoare avea să le exploateze frecvent și din plin.

Decor de I. I. Nivinski pentru „Prințesa Turandot” (1922)



În sfârșit, pentru muzică, regizorul recurge la o orchestră improvizată. Din pictești și din cozi de periute de dinți ea reușește să scoată sunete fantastice. „Instrumentele“ folosite fac să sune feeric cele mai simple melodii. Vahtangov visa ca motivele din *Turandot* — valsul, marșul — să ajunga pe buzele tuturor, ceea ce s-a și întâmplat.

Imaginea scenică a spectacolului, metafora — ramificată, polivalentă — din *Turandot*, îmbinarea aceasta capricioasă, ciudată, veselă și neliniștitoare, de autentic și de convențional, de utilitar și decorativ, de teatru și de viață, de improvizat și de încropit, sugera cu pregnanță însuși amalgamul realităților care-l înconjurau pe spectatorul timpului.

Vahtangov era nemulțumit că în *Balagančik* Meyerhold exprimase ideea de „teatru în teatru“ numai prin mijloace regizoral-scenografice, fără a pune în acord comportarea actorilor.

Urmind sugestiile de structură, de factură dramaturgică ale lui Gozzi, Vahtangov propune elevilor săi o originală și îndrăzneată „regulă de joc“ care permite și punerea în valoare a posibilităților imediate. Ei sînt chemați să încarneze în *Turandot* nu personajele dramei, ci pe actorii unei trupe italienești ambulante, care joacă rolurile din piesa lui Gozzi. Această convenție de joc, care anticipează incontestabil „distanțarea“ brechtiană, este menită să realizeze armonia dintre maniera actricească și stilul scenografiei. Strehler n-a procedat asemănător în neuitatul *Slugă la doi stăpîni*?

Pentru a obține adevărul necondiționat (în sens stanslavskian) al jocului, Vahtangov organizează o serie de studii ample și complexe, la carc, potrivit metodei sale de lucru (de notat: îndrăgită la timpul său și de Meyerhold), participă el însuși. În cursul acestor repetiții Vahtangov își obligă discipolii să *improvizeze*, să glumească, menținînd mereu trează atenția publicului, să-și demonstreze inventivitatea, măiestria, să compună *tipuri*, reducîndu-le la atitudini și ticuri caracteristice. Studioul lui Vahtangov se transformă pe această cale într-un mare laborator, în care experiența commediei dell'arte e filtrată prin sensibilitatea modernă pentru a fi reținute elementele care pot fi valorificate în teatrul contemporan. Pedagogia teatrală de la noi și din alte părți folosește astăzi pe scară largă acest foarte aparte sistem de lucru.

Firele prin care sînt legați unul de altul marii creatori se întretaie, Stanislavski și Meyerhold pășesc și ei pe același drum.

Fără a se teme de eclecticism, Vahtangov se străduiește să obțină de la interpreții rolurilor centrale, în plină bufonadă, lirism, patimă concentrată, tragism. În exigența lui față de actori, Vahtangov manifestă uneori aproape cruzime. El cere veridicitate deplină în marile scene dramatice ale piesei, în aceeași măsură în care cere personajelor tradiționale, celor patru măști, să improvizeze cu degajare, libertate deplină, referindu-se la actualitate și stabilind o comunicare directă cu publicul.

Sînt minuțios individualizate, pină la partituri de sine stătătoare, cu inepuizabilă fantezie și spirit de observație, aparițiile în grup. Nimic nu este lăsat la voia întâmplării. Pentru Vahtangov, drumul către adevărata teatralitate trece prin adevărul lăuntric, necondiționat al jocului actoresc.

Numai în felul acesta se explică faptul că experimentul întreprins cu *Turandot* nu a dus la realizarea unui bibelou, de scripărie exterioară, dar gratuit. „Potrivit intenției lui Vahtangov, spectacolul *Printesa Turandot* se adresa în primul rînd esenței omenești profunde a spectatorului. El dispunea de o mare forță în afirmarea vieții. Iată de ce toți cei care au văzut primele spectacole cu *Turandot* le vor păstra în amintire ca pe un eveniment de importanță vitală, ca un lucru după care omul se privește altfel pe sine, privește altfel pe cei din jurul său, trăiește altfel.“ (I. A. Zavadski). „Atît în *Dybuk* cît și în *Turandot* răsună pentru mine o singură temă, pe care Vahtangov o simțea pe atunci cu o deosebită acuitate — tema omului care moare, dar se simte învingător al morții. Asta e tema din *Dybuk* — acolo dragostea învinge moartea. Și tot astfel e și tema din *Turandot* — victoria vieții asupra morții. În *Dybuk* conținutul a luat forma unui ascuțit conflict tragic, în *Turandot* — forma unei minunate glume. Dar dincolo de această glumă se auzeau fanfarele celui care a izbutit să înfrîngă moartea“ (B. M. Sușkevici).

Mai presus de toate însă, Vahtangov a reușit să realizeze idealul unui teatru sărbătoresc, ideal către care au tîns toți contemporanii săi. În *Turandot* răsună deplin, emoționant, măreț, un imn închinat artei nepieritoare a teatrului. „Dacă nu e sărbătoare — nu e nici spectacol. Munca noastră nu are atunci nici o noimă. Numai de sărbătoare e vorba. De bucuria de a simți scena.“ (Vahtangov).