

Angelina ROȘCA

ESEU

Estetica vahtangoviană și posibilitățile unei noi sinteze

În 1989, publicul recepționează la Teatrul Luceafărul din Chișinău, mesajul-busolă care, din seara vizionării spectacolului *Așteptându-l pe Godot* de S. Beckett, îi dă existenței lui un sens precis – arta disidenței, a contestației. *Așteptându-l pe Godot* este indiscutabil un spectacol cu rol de manifest, efectuând cotitura de la realismul căzut în „bâtovism” spre teatralitate. Regizorii Petru Vutcărău și Mihai Fusu recurg la o improvizație pe textul lui Beckett. Mai mult ca atât, eroii spectacolului parcă ar polemiza cu personajele beckettiene. *Estragon* (Petru Vutcărău) și *Vladimir* (Mihai Fusu) sunt niște rătăciți fără memorie, dar nicidecum cabotini jalnici și resemnați. Salvarea acestor suflete este în acțiune și nu în resemnare. Acolo unde discursurile se destramă și duc la epuizare, pantomima conduce spre reconstituirea unui trecut. Astfel, spectacolul ne invită la o cufundare în abisurile conștiinței unui neam. În timp ce locuitorii Basarabiei scriu cu alfabet chirilic, eroii spectacolului își amintesc chinuitor de un „I” pe care-l tot desenează în aer. Copacul desfrunzit din primul act, acoperit de frunze tricolore în actul doi, reprezintă două epoci istorice diferite. Deși teatrul absurdului anihilează timpul și spațiul, viitorul în spectacolul știuciniștilor devine mai apropiat, iar spațiul, grație culorilor naționale, mai concret.

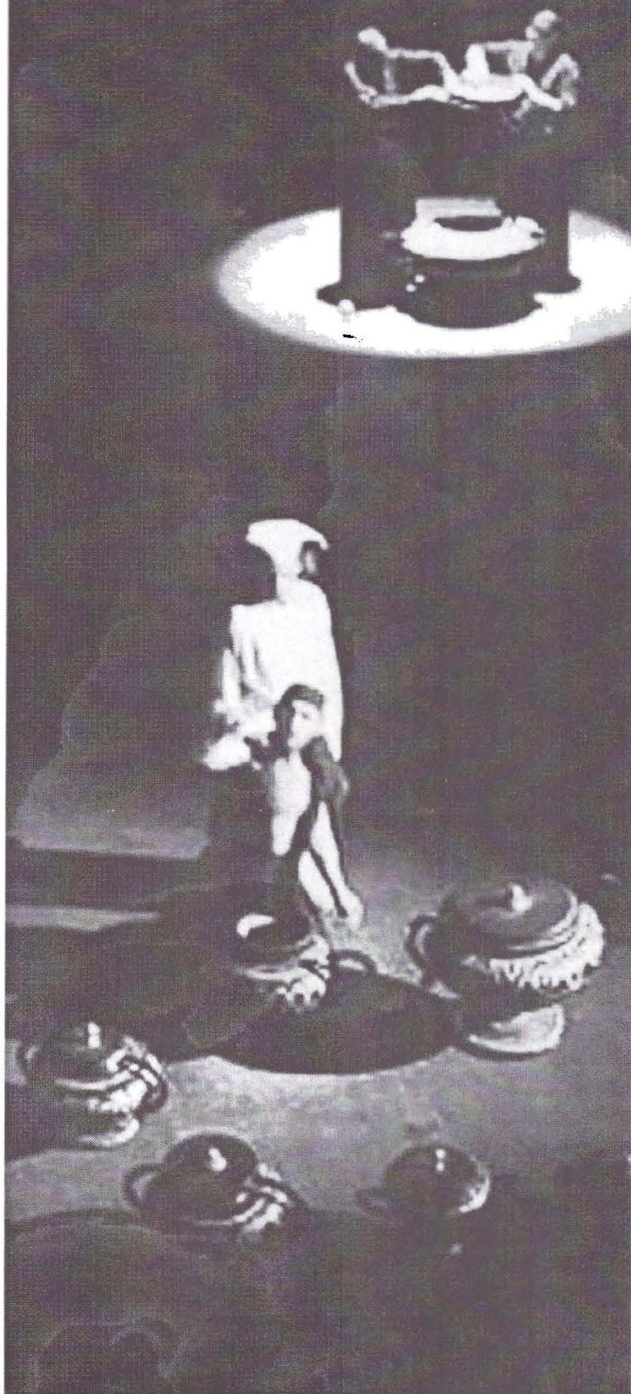
Suprafața întregului spectacol este întrețesută de așa-numitele *lazzio*, improvizații practice de actorii Comediei dell'Arte și utilizate de teatrul vahtangovian. Cel mai de efect este *lazzio* cu pantoful care nu se lăsa încălțat. După cunoscutul asediu al Ministerului de Interne, în spectacol își fac loc improvizațiile cu rebeliunile de stradă. *Lucky* (A. Sochircă) se răzvrătește și intră în luptă, apărându-se cu scutul (valiza) și casca (oala de noapte). Și, pe viitor, evenimintele din viața socială provoacă grupul de creație la inventarea unor noi *lazzio*, dar în același gen al extravagantei politice.

Prin spectacolul știuciniștilor se întrevede fața înălbită de clown a lui Mihail Cehov, cu sprânceana desenată în formă de seceră, dar și modul acestuia de existență în *Revizorul*. Tinerii actori, machiați similar, joacă folosind pălării, valize, joacă folosindu-și mâinile, picioarele... În fine, joacă folosind orice, punând în valoare plastica teatrului convențional.

În 1991 (Teatrul „Eugen Ionescu”), cu „antipiesa” *Cântăreța cheală*, Petru Vutcărău își propune să facă „antiteatru”, renunțând la interpretări greoaie, pretins psihologice, închistate în dogme. Cere actorilor un joc inspirat, antrenant, cu elemente de hiperbolă, orice apropiere de viață fiind, astfel, îndepărtată. Tentația regizorului este grotescul – procedeu artistic esențial de transformare a realității în spectacolele lui Vahtangov.

Caracterul clovnesc al spectacolului *Așteptându-l pe Godot* asigură o trecere lentă de la Beckett la Ionescu. Se știe doar că Ionescu prefera teatrul de păpuși, arta teatrului dramatic considerând-o falsă. Clownul este eroul principal al teatrului ionescian. Imaginea acestuia, proiectată aproape în toate spectacolele lui Vutcărău, modelează unitatea operei. În plus, între Beckett, Ionescu și Vahtangov se stabilesc corespondențe organice pe același plan al marionetelor. Opririle

Hamlet de William Shakespeare.
Regia: Sandu Vasilache.
Teatrul Național Mihai Eminescu – Chișinău



nemotivate, intervențiile bruște, patima de a vorbi agitat determină comportarea personajelor din *Cântăreata cheală*, unde actorii evoluează ca niște marionete cu voci mecanice, seci și gesturi sacadate.

În alt spectacol montat de Vutcărău (*Iosif și amanta sa* de V. Butnaru, 1992), peste școala vahtangoviană se suprapun elemente disparate ale unei îndelungate tradiții de teatru rus. Spectacolul face să răsunecoul experiențelor lui Meyerhold și Tairov în domeniul tradiționalismului și acmeismului, în special prin aspectul decorativ și exotic oriental, amintind baladele lui Bakst. Regizorul acorda o atenție deosebită *mizanscenei corpului*, gestului, obținând ca pozele actorilor să evoce frescele antice. Coordonatele influenței însă nu se găsesc doar în sfera teatrului rus. Le observăm și în cea a teatrului european, căci, exaltat de dramaturgia lui E. Ionesco, Vutcărău face, în definitiv, și din *Iosif...* un spectacol ionescian. Dar ionescian în parametrii modelului creat de Antonin Artaud, de care era impresionat celebrul dramaturg. Punctul comun al acestor doi titani ai teatrului este „acea parte din noi care trebuie zdruncinată prin mijloacele visului adus în scenă, ale cercului”. În *Iosif...*, spectacolul prevalează asupra textului, creându-se o acțiune care poate fi comentată chiar prin cuvintele lui Artaud: „niște umbre ce apar prin surprindere, o teatralitate cât mai variată, frumusețea magică a costumelor confecționate după modelele unor ritualuri, lumina fascinantă, sunetele captivante

ale vocilor [...], note muzicale separate, culoarea obiectelor, ritmul fizic al mișcărilor [...] demonstrarea obiectelor noi și neobișnuite, măști, imagini uriașe, schimbul neașteptat al luminilor, efecte de lumină care conferă senzația frigului, căldurii etc.” Nu lipsesc strigătele și suspinele care, după Artaud, ajută la eliberarea instinctelor celor din sală. În trista noastră situație economică, spectacolul apare ca o plăcere pentru ochiul însetat de priveliști. În vederea obținerii teatralității variate, Vutcărau utilizează costumația impresionantă, machiajul cu rol de mască, recuzita exotică, toate acestea fiind trecute printr-un curcubeu de lumini. Existența în spectacol a nisipului și a apei face posibilă redarea fizică a setei în pustiu, aducând totodată ideea patimii și potolirii acesteia. Decorul, sugerând un cântar uriaș, impune spectatorul la căutarea unui echilibru între *ego* și *alter ego* pe plan interior, iar pe planul exterior – al echilibrului în relațiile omului cu semenii și cu natura. Stabilirea echilibrului se cere cu atât mai rapid, cu cât mai bine îți dai seama că toate sunt șubrede și trecătoare, ca acele urme pe nisip care sunt nivelate de *Moses* (Boris Cremene).

Punându-le în fața textului lui Anton Cehov, Mihai Fusu cere actorilor mai puțină epatare și mai multă convingere. Și cum Fusu s-a solidarizat cu *Treplev* (actorul Andrei Moșoi) în căutarea formelor noi ale unui alt teatru decât acela unde se bea ceai, se arată cum se poartă haina etc., *Pescărușul* lesne își face cuib în Teatrul „Eugen Ionescu” (1992), fără a se contamina de absurdul la care se ajunge atunci când ideea teatralizării textului de o altă factură este urmărită cu prea mare perseverență.

Mihai Fusu lasă ca teatralitatea *Pescărușului* (piesa e montată în 1992, la Teatrul „Eugen Ionescu”, în formula *teatru în teatru*) să izvorască din substanța scrisului dramatic. Aceasta, la vremea lui, intenționa s-o facă Vahtangov. „Visez – scria maestrul în notițele sale –, să montez *Pescărușul* teatral. Așa cum e la Cehov”.

Evgheni Vahtangov insista asupra faptului că ambianța în care se desfășoară manifestarea artei dramatice trebuie să fie folosită, și nicidecum camuflată. Nici *Treplev* și nici Fusu nu sunt dispuși să-l contrazică. „Nici un fel de decor”, – declara eroul lui Cehov, propunându-și să exploateze posibilitățile unui colțisor al naturii, în care va plasa doar o mică scenă și o cortină. Atmosfera spectacolului urmează să fie creată din răsăritul lunii, umbrele copacilor, vuietul vântului și susurul valurilor de pe lac... Exact același lucru îl face Mihai Fusu, exploatând posibilitățile actualului Palat al Republicii și aproape limitându-se la scena mică și la cortină. Aici atmosfera este creată din țacănitul plăcut al pantofilor pe parchetul superb, din zângănitul monedelor în buzunar, din sclipirea metalului cu care sunt garnisite scaunele sau al ramei de ochelari, din foșnetul stofei de costum, din aroma țigărilor fine...

Zbuciumul interior al lui *Treplev*, plastic redat de Andrei Moșoi, sugerând interpretarea expresivă a unui pianist, dar și zbaterea păsării rănite, rămâne pentru celelalte personaje neobservat. Ele sunt prea ocupate de propria persoană, ca să le mai ajungă timp și pentru acest tânăr neliniștit. *Nina* (Mihaela Strâmbeanu/Margareta Pantea) pur și simplu nu are răbdare să-i asculte declarațiile de dragoste, atunci când îl urmărește cu inima palpitând de emoție pe *Trigorin* (Andrei Sochircă). Iar *Arkadina* (Ala Menșikov) îi schimbă pansamentul cu o neglijență demonstrativă. Spectacolul se axează pe ideea forței ucigătoare a indiferenței, aceasta fiind materializată prin procedeele proprii spectacolelor lui Vahtangov, anume *gestul unic* și *partitura plastică unică*. Pe interpreți îi surprindem șezând picior peste picior pe scaunele simetric aliniate, fumând cu gesturi bine sincronizate, purtând aceeași

maskă-machiaj. Personajele asistă la sinuciderea lui *Treplev* ca și cum ar privi un simplu și chiar dezgustător spectacol. Prima dată, indiferența lor ucide creatorul, iar a doua oară, omul.

Și iar Eugen Ionescu. Anul 1993. Dacă în *Așteptându-l pe Godot* se miza pe capacitatea actorului de a crea o realitate histrionică, în *Regele moare* contează capacitatea de a descoperi profunzimi. Și Petru Vutcărau o posedă. De remarcant însă că nici experiența lui *Estragon* n-a fost de neglijat, căci regele Bérenger guvernează niște păpuși: *Regina Maria* (E. Chioibaș), cu lacrimi în ochi și cu „iubitul meu” pe buze, făcută din bucle, dantele și funde; *Regina Margareta* (A. Menșikov), având vocea și mimica în armonie cu veșmintele-i negre și cu strălucirea rece a coroanei; *Guardul* (A. Sochircă)



Revizorul de Nikolai Gogol. Regia: Petru Vutcărau. Teatrul „Eugène Ionesco”

care, să vezi ciudățenie, se defectează tocmai atunci când trebuie să-și facă datoria... Și dacă actorii joacă în mijlocul publicului, solicitându-i participarea, n-o fac numai ca să nu-i lase în pace, că, vezi Doamne, așa-i la vahtangoviști, ci pentru a-i crea convingerea că sunt și ei, spectatorii, locuitorii unui regat-jucărie, destinat a nu fi luat în serios.

Plasați în cadrul unei convenții inteligibile, actorii joacă păpuși fără a fi artificiali, pentru că transpun în scenă, ca niciodată până atunci, îndemnul lui Vahtangov: „de a plânge și de a aduce sentimentele la rampă”.

Am putea spune despre rolul interpretat de Petru Vutcărau ceea ce Vahtangov scria despre regele interpretat de M. Cehov în spectacolul *Henric al XIV-lea* de August Strindberg: „când furios, când tandru, când ambițios,



Scena din *A Saptea Kafana* de Dumitru Crudu, Nicoleta Esinenco, Mihai Fusu.
Regia: Mihai Fusu. Centrul de Arte „Coliseum”.

când modest, când revoltător, când supus, când genial și înțelept, când neputincios și debusolat. [...] Dumnezeu și iadul, focul și apa. Stăpânul și robul, țesut din contraste, constrâns de contrastele vieții și morții – regele se va autodistruge inevitabil. Și el moare.” Ambii interpreți, în costum și machiaj simbolic, deși populează lumea abstractului, dezvăluie o polifonie interioară a sentimentelor prin acea exaltare emoțională pe care Vahtangov o pretindea actorilor, parcurgând calea de la împotrivire și răzvrătire spre reflecție și resemnare.

Automatele din piesele anterioare, cum se vede, se modifică spre omenesc în acest spectacol semnat de Petru Vutcărău și Mihai Fusu, făcând loc meditației asupra faptului că regele este om și că moartea îl pândește și pe el.

În 1994, punând în scenă *Chirița în provincie* de Vasile Alecsandri, Petru Vutcărău reunește într-o sinteză organică estetica teatrului vahtangovian, ionescian și caragialian.

Chirița, mereu „umflată în pene”, se vrea o dublură a faimosului curcan ce-i împarte entuziasmul prin fâlfâitul aripilor atunci când cucoana își ia zborul spre noi orizonturi (negrul și roșul păsării parcă derivă din costumul spaniol al Chiriței conceput de T. Popescu). Picturile lui Goya (ideea scenografiei – Petru Vutcărău, D. Cosniscianu; realizare – A. Șchiopul) și celebra operă *Carmen* te fac să-ți amintești de un alt personaj demn de anturajul *Chiriței* interpretate de I. Chistol. E vorba de *Căpitanul spaniol* din *Commedia dell'Arte*. Acest brav militar, care se dă drept mare erou, mândru de blazonul și sabia pe care niciodată nu reușește s-o tragă din teacă, este ciomăgit de Arlecchino în doi timpi și trei mișcări. Iar Chirița, mândră, pardon, de... și mai ales de sâni statuari, arzând de ambiția de a se da drept baroană, dar pe care *Leonaș* o aduce în final la o condiție de-a dreptul jalnică, nu face altceva decât să repete destinul *Căpitanului*. Cum teatrul renașcentist incita imaginația lui Vahtangov, „înnemuirea” *Chiritei* cu belicosul *Căpitan* constituie pentru cei de la Teatrul „Eugen Ionescu” o fericită modalitate de a se apropia de stilul marelui regizor, ea, bineînțeles, nefiind unica. Critica timpului ne păstrează imaginea spectacolului *Gadibu*, pus în scenă de Vahtangov, căruia îi sunt proprii „mutre hidoase ca din tablourile lui Goya”, „denaturarea formei”, „contraste de culori, duritatea desenului regizoral”, „mișcarea-dans și ritmul sincopat”. Iată că toate acestea nu lipsesc nici din *Chirița*.

Urmărim în spectacolul din Chișinău și unele citate regizorale din opera lui Vahtangov. Intenționând să monteze *Ospăt pe timp de ciumă* de Pușkin, regizorul rus își formulează viziunea în felul următor: „...Într-o pânză enormă de culoare cenușie sunt făcute găuri; pânza acoperă masa și actorii; prin aceste găuri, actorii își scot mâinile și capetele. În felul acesta, se creează o uniformitate cenușie, legând participanții unii de alții (...). Economie maximă de mișcări. Fiece mișcare a capului – o altă mizanscenă.” Reflectând asupra procesului respectiv, Vahtangov s-a inspirat din *Balagancik* regizat de Meyerhold (scena misticilor), dându-i însă o cu totul altă semnificație. Vutcărău, la rândul său, prin splendidă pantomimă a capetelor și mâinilor pe fundalul pânzei albe, aduce în scenă metafora unei „jivine hrăpărețe”.

Dorința lui M. Fusu de a se descoperi prin intermediul esteticii vahtangoviene noi orizonturi teatrale își află împlinirea într-o viziune corespunzătoare școlii Craig–Appia și a ideilor ei de unitate subordonată scenografiei (*Macbett* de Ionescu, Teatrul „Lucaefărul”, 1994).

„O stâncă înaltă, aproape abruptă – își imaginează Gordon Craig locul acțiunii piesei shakespeariene *Macbeth* – și un nor greu, care înfășoară vârful ei. Un loc unde sigur trăiesc oameni duri, militanți, și viețuiesc fantomele. Până la urmă, această umezeală ce se prelinge pe stâncă o va distruge, până la urmă aceste fantome vor nimici oamenii.” Deși Fusu montează un cu totul alt *Macbeth*, citatul se potrivește grație viziunii similare, deoarece și aici spațiul bântuit de fantome este bine conturat, iar oamenii au aceeași soartă – de a le cădea pradă. Pe ambii regizori îi mai apropie tentația măștii și cea a actorului-manechin cu expresia veșniciei înțepenită în privire, precum și modalitatea de utiliza figuranții.

În studiul *Prezentarea artistică și mișcarea*, Gordon Craig își construiește imaginea pe verticală (stânca înaltă, iar mai sus – norul), pe când Mihai Fusu își construiește imaginea pe orizontală, scena Teatrului „Luceafărul”, unde este invitat să monteze, fiind lumea oamenilor, iar în adâncul ei ascunzându-se fantomele. Acolo, în planul doi, ce se identifică cu *Infernul*, sunt redată scenele execuției, acolo e plasată *ghilotina*, teatrul de umbre, de acolo apar vrăjitoarele și, tot de acolo, la sfârșitul spectacolului, dau buzna în scenă fantomele cu măști de animale și păsări gata să-l strivească pe *Macbeth*, ce zace la pământ zdrobit, lipsit de voință.

Decorul confecționat din pânză transmite factura și culoarea sa dominantă costumelor, în mod special celor ce aparțin vrăjitoarelor, acestea închegând partitura întregului spectacol. Cioara, ca simbol al haosului și morții aduse de război, este ghicită în toate metamorfozele vrăjitoarelor, fie prin stofa tăiată în panglici-pene, fie prin perucile ciufulite, fie prin sânii-ciocuri. Constituind un întreg cu jocul actorilor, scenografia îi ajută pe aceștia la crearea unor metafore plastice. La un moment dat, spre exemplu, *Infernul*, ca șarpele ce naște pui vii, sloboade o pânză-membrană sub care mișună niște ființe monstruoase. Mai întâi de membrană se eliberează o mână, un picior... Apoi, în ritmul muzicii, cuprinzând și niște țipete de pasăre, de membrană se desprind două ciori (L. Pogor, A. Găraș). Debarasându-se de pene, acestea se prefac în femei care, prin dansul seducător, îl ademenesc pe *Macbeth* (Vlad Ciobanu), convingându-l de necesitatea omorului.

Reminescențele vahtangoviene se fac observate în dansul tragicomic al calicilor, acesta având adresă directă în opera regizorului rus, dar și în modalitatea laconică de a se exprima. Astfel, cu un număr restrâns de figuranți, Mihai Fusu creează impresia unui șir nesfârșit de oameni prin faptul că-i pune să traverseze în permanență scena. Figuranții abia-și ridică picioarele, de parcă ar frământa glodul. Merg... Merg... Înzeștrându-i cu saci și spade, reușește, de fapt, să ne povestească despre întreaga omenire cu diversele ei preocupări, ba mânând roata istoriei, ba mânați de aceasta.

În toamna anului 1994, după cum am mai spus, Mihai Fusu se reîntoarce în teatrul unde și-a început cariera, de data aceasta în calitate de director artistic. Și cum regizorul găsește aici o trupă mixtă, cu actori veniți din diferite școli teatrale, începe să-i unească prin a le făuri acea stare de improvizație absolut necesară pentru a pune în valoare tezaurul vahtangovian. Tocmai de aceea el optează pentru un spectacol ce nu se bazează pe textul scris *a priori*, urmărind ca acesta să se nască pe parcursul repetițiilor (experiență unică în acest spațiu!). Actorii sunt puși în situația dificilă când, ca rezultat al colaborării nemijlocite cu regizorul Mihai Fusu și dramaturgul Constantin Cheianu, se văd nevoiți să improvizeze acțiunea dar și veșmântul lingvistic al viitoarei

reprezentații. Ceea ce le ușurează întrucâtva sarcina este faptul că interpretii relevă în spectacolul *Noi* propria condiție.

Inițial, luceferiștii vedeau viitoarea operă în genul lui Piscator. Se prevedea respectarea principiului documentarismului (cadre video de la procesul Ilașcu, informații din presă, mărturisiri ale participanților la războiul din Transnistria), adus în scenă prin intermediul colajului moștenit de la dadaști. Pe parcurs, însă, creatorii au renunțat la toate acestea. Spectacolul a evoluat spre o sinteză artistică, îmbinând tehnicile teatrului vahtangovian, cel epic și cel expresionist, ultimul provocat de războiul din Transnistria. Și dacă nu s-a ajuns la o vigoare artistică, nu este pentru că elementele combinate în sinteză sunt incompatibile, ci pentru că sunt incomplet realizate. Șciukiniștii mărturisesc că, în cazul punerii în scenă a pieselor scrise de Ionescu și Beckett, tradiția vahtangoviană îi ajută să amplifice absurdul. În *Noi*, însă, această tradiție facilitează apropierea de stilul teatrului epic, deoarece Vahtangov și Brecht se interferează admirabil în ceea ce privește atmosfera de bălci, detașarea de chipul reprezentat și atitudinea ironică față de acesta.

Astfel, prin spectacolul *Noi* de Constantin Cheianu se încearcă aplicarea unei noi forme scenice în procesul artistic autohton – teatrul politic. Practic, subiectul scenariului îl dictează însăși istoria noastră prin care eroul principal răătăcește, ca și Iosif K., prin procesul inventat de Franz Kafka.

Orice popor, susțin creatorii spectacolului, trece prin experiența evenimentelor turbulente, un popor liber depășește conștient aceste momente istorice, astfel marcând niște repere, niște piloni ai conștiinței sale. Un popor neliber, cum este al nostru, trece prin ele inconștient, transformându-se, de fapt, în robul acestora. Scopul reprezentației era acela de a-l face pe spectator să conștientizeze experiența înmagazinată în subconștient și care, oricum, lasă urme pe individualitatea acestui popor. Luceferiștii și-au propus, deci, o psihoterapie, al cărei instrument principal este emoția. Astfel, a apărut ceva nou vizavi de ceea ce au practicat personalitățile marcante ale teatrului politic. Piscator vorbea cu publicul ca un agitator. Brecht, apelând la rațiunea spectacolului, avea tendința de a-l îndruma. Iar Fusu bombardează subconștientul cu emoții.

Spectacolul *Noi*, având denumirea scurtă, energică, la fel ca o împușcătură sau ca un strigăt, îl ajută pe spectator, obligându-l să-și redobândească virtutea spirituală. În momentul în care acesta se găsește într-o totală anemie politică, se resimte necesitatea acționării asupra conștiinței și memoriei afective prin mijloace artistice violente. Se pare că doar în felul acesta poate fi îndeplinită condiția vahtangoviană a recepționării active. În construcția din centrul scenei, care este și gard, și armă și ce vrei (scenografia N. Andronache), descoperim polivalența detaliului, teoretic analizată de Wagner și pe larg utilizată în teatrul epic. Atunci când luminile puternice ale construcției respective țintesc în spectatori, efectul care este distinct convențional, supunându-se legii conversiunii, se transformă în opusul său, furnizând echivalentul unui bombardament real. Aceleiași legi i se supune atmosfera scenei axate pe bancul „Ce să-i faci?”. Partitura imaginativă transformă hazul bancului în tragism acut. Întineric conștiinței înfășoară țărana (G. Pârlea) și țărana (T. Saenco), reprezentanții unei națiuni a cărei existență e la fel de șubredă ca și luminița din geamul pe care interpretii îl țin în mâini.

Cel care vine să îmbogățească în continuare registrul vahtangovian în acest spațiu teatral este Sandu Vasilache. De la profesorul său de regie, Vasilache preia într-un fel anumit și estetica teatrului meyerholdian, de care Ilie Todorov se arată

afectat. Pe ambii regizori basarabeni îi apropie de marele predecesor ideile cu privire la raporturile dintre muzică și forma dramatică. Principiul meyerholdian al organizării muzicale a acțiunii îl îndeamnă pe Vasilache să facă din *Amadeus* (pe afiș, întâmplător mai figurează numele lui P. Shaffer și D. Weiss) o reprezentare prin excelență de muzică și plastică. Cândva, criticul A. Benua a găsit pentru cronică la spectacolul *Don Juan*, realizat de V. Meyerhold, titlul *Baletul de la Alexandrinka*. Cronică la spectacolul basarabean (Teatrul Național, 1994), Benua ar fi putut s-o întituleze *Baletul de la Teatrul Național*, având chiar mai multe motive. Iar în spectacolul *Steaua fără nume* (Teatrul Național, 1995), Vasilache face din savurosul text al lui Mihail Sebastian un *musical*. În felul acesta, textul dramatic nu este pentru un regizor decât libretul unei producții în esență nonverbale.

Urmărind căutările în domeniul teatralității pe parcursul ultimului deceniu, am mai avea de remarcat că aproape nu s-a atins dimensiunea filosofică a celui mai filosofic regizor, cum este numit Vahtangov. Cu titlul de relativă excepție, pot fi indicate cele două versiuni scenice ale piesei shakespeariene *Hamlet* (S. Vasilache la Teatrul Național și M. Fusu la Teatrul Lucefărul) și, poate, spectacolul *Don Juan* de B. Vitse, realizat de M. Fusu la Teatrul Lucefărul. Montările cu *Hamlet*, în general foarte diferite, au, totuși, un punct comun în intercalarea planului real cu cel ireal, a lumii celor vii cu lumea celor morți.

Vasilache își compune spectacolul cu ajutorul gesturilor, ritmurilor, al unui limbaj teatral inventat pentru propriile cerințe, efectuând intervenții energice în textul autorului.

O deosebită importanță în modificarea structurii imaginare a piesei le revine scenelor din copilăria lui *Hamlet* (N. Zubcu), unde îl surprindem uluit de părinții ce se iubesc reciproc (S. Luca, I. Chistol) și unde se hârjonește cu *Yorik* (A. Durbală). Cel din urmă îi întrerupe uneori râsul zglobiu, pentru a-i spulbera în fața ochilor un pumn de cenușă și pentru a-i transmite înțelepciunea. De altfel, monologul cu flautul, ca și celebrul „a fi sau a nu fi”, apar ca o reluare a ceea ce auziserăm din gura bufonului. Copilăria e redată le fel de idilic ca și lumea celor plecați din viață, între amintiri și moarte punându-se, într-un fel, semnul egalității.

Nostalgia copilăriei, dorința de a-și vedea tatăl sunt mobilurile psihologice care îl determină pe *Hamlet* să facă un pas periculos *dincolo*. Cum este vorba de a simboliza o teamă eternă, imaginația nu dă înapoi în fața a ceea ce poate fi fascinant în rolul unui erou care-i cedează tatălui, prin respirație, o parte din propriul suflet, pentru a-i putea auzi glasul. La sfârșitul spectacolului, tatăl revine printre cei vii ca să-i înapoieze fiului rănit și stors de vigoare acea părticică de suflet, ajutându-l, astfel, să-și spună ultimele cuvinte. S-a discutat mult și cu pasiune în legătură cu faptul ce semnifică aceste cuvinte: „Dincolo-i tăcerea”. Existențialiștii susțin că, doar cu o clipă înainte de moarte, Hamlet întredeschide cortina existenței umane, reușind să pătrundă în esența adevărului inexprimabil. *Hamlet-ul* lui Vasilache n-ar face altceva decât să constate ceea ce am descoperit și noi, cu mult înainte de sfârșitul lui, că dincolo-i tăcerea, în sensul că nimeni nu vorbește, dacă tăcerea însăși nu ar fi asociată cu liniștea sufletească pe care eroul și-a dorit-o atât de mult. Datoria de a-și răzbuna tatăl este principalul și poate singurul răspuns la întrebarea de a ști din ce cauză Hamlet părăsește acea lume care e plină de farmec pentru el. În *Hamlet* avem de-a face cu ceea ce „Vahtangov numește *realismul fantastic*. Este o ușă care ne deschide noi și enorme posibilități în domeniul creației teatrale”.

Deși mai fidel textului shakespeareian, M. Fusu inventează și el ceva personal. Lumea de dincolo e foarte prezentă în spectacol prin persoana regretatului rege, frate geamăn cu *Claudio* (ambele roluri sunt interpretate de actorul D. Fusu), Drept rezultat al asemănării flagrante, prințul niciodată nu e prea sigur pe care dintre ei îl are în față. Asta îl și împiedică să înfăptuiască răzbunarea. Când, în sfârșit, îndreaptă spada împotriva ucigașului, cade pradă unei confuzii, provocate de zâmbetul duios al lui Claudio, și, crezând că-l vede pe tatăl său, sfârșește prin a-și îmbrățișa dușmanul.

Spre marele regret, ultimele realizări ale regizorilor din cadrul atenției noastre ne aduc un sentiment de insatisfacție. Observăm cum, din spectacol în spectacol, se exploatează aceleași găselnițe și procedee, care, bineînțeles, nu pot fi adecvate oricărei situații dramatice. Efectul nu se produce atunci când regizorii se ambiționează să înghesuie într-o singură ecuație mai mulți autori dramatici de o factură individuală și irepetabilă. Asemenea spectacole ca *Frații Karamazov* după Dostoievski (Sandu Vasilache – Teatrul Național, 1997), *Revizorul* de Gogol (Petru Vutcărău – Teatrul „Eugen Ionescu”, 1997), *Tartuffe* de Molière (Mihai Fusu – Teatrul Lucefărul, 1997), ar putea fi raportate la creația eminentului predecesor, dacă n-ar fi și întrucâtva elementare, lipsite de savoare.

S-a văzut deja că și în Teatrul Vahtangov din Moscova, dar și în afara acestuia, tradiția vahtangoviană se ofilea când era redusă la menținerea sau chiar restaurarea procedeelelor vechi, altădată admirabile. Indiscutabil, preceptele de bază rămân intacte pentru discipolii ereditari, dar forma trebuie inventată din nou, așa cum o fac, de pildă, luri Liubimov sau Robert Sturua. Adevărat, noțiunea de „nou” este oarecum relativă, pentru că, după cum susține Gassner, „virtual, toate procedeele și metodele stilizării teatrale au fost încercate, astfel problema nu mai e aceea de a inventa convenții teatrale, ci de a le utiliza în chip organic, a le da sens”.

O adevărată oază de sugestii regizorii noștri o pot descoperi în propriii lor actori, pe care deocamdată îi tratează ca pe niște simpli executori, refuzându-le o participare cu adevărat creativă. Reprezentativ, în acest sens, este cazul actorilor de la Teatrul Național, care, după absolvirea celebrelor școli din Moscova (MHAT, „B. Sciukin”) și Tbilisi (S. Rustaveli), ani în șir își risipeau potențialul în scene de figuratii, pentru că doar câțiva dintre ei se bucurau de distribuții avantajoase.

Suficiente idei le stau regizorilor la dispoziție și în reperele esențializate din arta realistă. A lăsa în afara căutărilor tezaurul realismului, făcându-se la nesfârșit asociații cu realismul de rutină, înseamnă a face un act necugetat. Indiscutabil, soluțiile salvatoare există nu doar în imediata apropiere de timp și de spațiu. Experiența lui Dullin și Copeau, care au știut să îmbine în arta lor elemente vahtangoviene, încercând de fiecare dată modele inedite de combinație, merită și ea să fie luată în considerație. Acum un deceniu, dorința firească de a schimba peisajul teatral a determinat opțiunea pentru estetica vahtangoviană până și a filistrilor (Schopenhauer), adică a celor care în general nu au nimic cu oricare estetică. Aceștia s-au grăbit să-și însușească experiența personală a lui Vutcărău, Fusu, Vasilache cu un entuziasm amplificat, crezând că a umple până la refuz un spectacol cu tehnici împrumutate și accesorii exterioare (peruci extravagante, costume de avangardă, fețe înălbite, manechine, joc de practicabile) e semnul imaginației debordante. În felul acesta, a apărut o mișcare cu spectacole pseudo-vahtangoviene în avalanșă. Toate acestea converg, de fapt, spre ideea că, dacă adepții esteticii vahtangoviene nu vor înfăptui noi sinteze, mulțumindu-se să multiplice formulele spectacologice existente, se va perpetua la nesfârșit situația pe care încă nu am reușit s-o uităm – uniformitatea.