



STILUL SPECTACOLELOR ÎN BAZA LITERATURII CLASICE MONTATE DE A.VASILACHE ÎN ANII '90

*STYLE OF PERFORMANCES BASED ON CLASSICAL LITERATURE STAGED
BY ALEXANDRU VASILACHE IN THE '90S*

Elfrida COROLIOV,
doctor în studiul artelor,
Academia de Științe a Moldovei

The cinematic style of the play „Dangerous Liaisons” combines the style of the original novel by Choderlos de Laclos and the particular elements of the styles from XVIII-XIX centuries. The mystical black and white cinematic style of the play „Hamlet”, staged up in the era of globalization and postmodernism, reveals the mystic side of the Shakespearian tragedy. Fragmentary scenes involving stylistic hierarchy of stage space, music and dramatic performance style confer to „Anna Karenina” its polysemantic cinematic style in the post-modernist era. The cinematic metaphorical and symbolist style of philosophical stage action arises out of the combination of different style in „Brothers Karamazov”. Cinematic fragmentation, mixing different eras fit into the modern system of Art in the time of globalization.

În anii 90 ai sec. al XX-lea, regizorul Alexandru Vasilache a montat mai multe spectacole în baza literaturii clasice: *Legături primejdioase* de Choderlos de Laclos, *Hamlet* de W. Shakespeare, *Anna Karenina* de L. Tolstoi, *Frații Karamazov* de F. Dostoievski. În selectarea materialului dramaturgic s-a manifestat individualitatea artistică a lui Al.Vasilache și, evident, modul său de gândire regizorală.

Formarea individualității artistice a lui Al. Vasilache a început la facultatea de regie a Institutului de Stat de Arte „G. Musicescu” din Chișinău (1981-1984), în atelierul de creație condus de Ilie Todorov, absolvent al Școlii Superioare de Teatru „B. Șciukin” din Moscova, care posedă o tehnică de virtuozitate în transfigurarea artistică, iar în arta regizorală tinde spre o formă grotescă dură. În procesul de perfecționare a măiestriei actricești și a celei regizorale la Institutul Unional de Stat de Cinematografie (ВГИК) la Moscova (1985-1989)

sau în cadrul cursurilor lui E. Matveev și A. Romașin, Alexandru Vasilache a însușit un lucru esențial: necesitatea artistului de a trece printr-o „purificare” prin intermediul operei clasice. Or, opera clasică te impune să verifici, dacă „ai atins nivelul” artistic, pentru a te apropia de ea. Înzestrat de la natură cu aspirația de a pătrunde tainele universului, Al. Vasilache a acumulat în individualitatea sa artistică nu doar anumite predispoziții, înclinații naturale, dar și cunoștințe, aptitudini pe care le dezvoltă cu ajutorul mentorilor săi, atât de diferiți. Toate acestea s-au manifestat în stilul spectacolelor, care nu este altceva decât funcționarea în egală măsură a tuturor componentelor stilistice ale spectacolelor, ce constituie baza lor sincretică, fixată în stilul plastic, care este calitatea limbajului și a formei lui.

Legături primejdioase

În romanul *Legături primejdioase*, scris în stil epistolar, autorul Choderlos de Laclos descrie în mod expres-

siv, pitoresc moravurile șocante și starea morală a aristocrației franceze în ajunul Marii revoluții franceze din 1789. Alexandru Vasilache a montat un spectacol după acest roman în anul 1992, pe scena Teatrului de buzunar. Acesta era timpul căderii moralității în noua societate burgheză, apărută pe ruinele imperiului sovietic.

Stilul scrisorii fiecărui personaj din roman relevă esența lui interioară. Astfel, viconte de Valmont îi scrie marchizei de Merteuil în stilul unor relații victorioase, pe când scrisorile marchizei de Merteuil sînt scrise într-un stil de afaceri. Ea îl informează despre planurile următoarelor sale intrigă, despre modul în care poate să-și ascundă adevăratele sentimente. Cu toate deosebirile de stil ale scrisorilor vicontelui de Valmont și ale marchizei de Merteuil, le apropie totuși competiția autorilor în arta seducerii, în posedarea unei „științe a voluptății”, în cruzimea cinică de manipulare a sentimentelor curate, sincere ale tinerilor.

Alexandru Vasilache a montat spectacolul după scenariul lui Constantin Cheianu, acordînd o atenție deosebită fragmentelor de scrisori, ce reflectă stilul romanului și stilul scrisorilor personajelor. Textul scenariului i-a permis regizorului să prezinte acțiunea din perspectiva a două realități: una misterioasă, ascunsă de ochii lumii și alta exterioară. În spectacol, coloanele negre, ce emanau o culoare rece într-un întineric infinit, creau senzația unui spațiu infernal, din care apăreau figuri negre ce simbolizau puterile tainice, misterioase ce conduc evoluția evenimentelor. Personajele spectacolului apăreau pe rînd, cufundate în spațiul verticalelor negre, luminate de o lumină rece.

Spectacolul începea cu o uvertură pantomimo-coregrafică originală, cu

mişcări convenționale de dans modern (maestru de balet V. Bucun). Patru figuri de bărbați, în costume negre, pe muzica lui A. Vivaldi, exprimau suferințe chinuitoare, imitau interpretarea la vioară și la violoncel, supuse voinței dirijorului. Orice mișcare a lor prevestea parcă o substituție, o simulare a realității.

În spațiul negru cu patru figuri negre, ca un fluturaș de culoare aprinsă, într-un veșmînt roz, înfioat, a zburat Cecile de Volanges (D. Mudreac). Întruchipare a frumuseții gingașe, tinere, cu rochia albă de mireasă în mîini, ea emana lumină, un sentiment de fericire ce nu putea fi explicat. Dar figurile negre înșfăceau rochia albă din mîinile Ceciliei și o aruncau de la una la alta, prevestind nenorocirea. Începutul ei va fi convorbirea confidențială a doamnei de Volanges (A. Cărăuș) cu marchiza de Merteuil și rugămintea de a pregăti fiica pentru nunta cu contele de Gilbert (V. Cărăuș).

Fățarnicia marchizei se descoperă în scena Operei. Fermecătoarea și atrăgătoarea Merteuil influențează dezarmant, în aceeași măsură, asupra tinerei Cecile, pe care pentru prima dată a adus-o la teatru, și asupra desfrînatului viconte Valmont, om cu mare experiență, în acest sens. Copleșind-o pe Cecile cu complimente și subliniind atitudinea deosebită față de ea, Merteuil îi propune lui Valmont s-o seducă pe Cecile. În acest timp însă, Valmont era ocupat de cucerirea altei tinere – Tourvel (L. Pogor). Pe Cecile o va seduce mai tîrziu și va plăti cu propria-i viață.

Cecile și sir Danceny (D. Boguță), jertfe ale intrigilor lui Merteuil și Valmont, ca și Trouvel, nu au conștientizat cauzele dramei vieții lor. Convingînd-o pe Cecile că logodnicul ei, contele de Gilbert, nu-i este pereche,

marchiza Merteuil îi propune lui Cecile să redacteze o scrisoare de dragoste lui Danceny, prin intermediul căreia ea urmărea două scopuri: să se răzbune pe Gilbert, pentru că acest conte cu moravuri rigide a respins-o și, totodată, să-l facă amant pe Danceny.

Acțiunea a doua începea cu un *Menuet* interpretat de patru bărbați în negru. Dansul trece lent într-o reprezentare scenică a interpretării la vioară, violoncel, flaut, sub bagheta dirijorului, provocând astfel un sentiment confuz de frică, ce se adevăra apoi în dansul reînceput. Corpurile căzând neputincios, mâinile lăsate în jos și, în cele din urmă, căderea cu capul în jos a unuia dintre ei prevesteau moartea.

Primul tablou îl constituie lecția de scrimă cu săbiile, pe care i-o dă Danceny lui Valmont, care s-a învoit să fie secundant la duelul dintre Danceny și Gilbert. Mai târziu, Danceny a folosit această lecție, când, fiind gelos pe Valmont pentru marchiza de Merteuil, îl cheamă la duel, omorându-l.

Pentru a provoca gelozia lui Valmont, care era pasionat de Tourvel, Merteuil apare în fața lui într-o seducătoare rochie roșie și-l prezintă pe rivalul lui, Danceny. Lupta cu săbiile a dezvăluit pasiunea ascunsă, înăbușită de intrigi, a marchizei de Merteuil față de Valmont. Ea îl încălzea cu corpul ei pe Valmont, rănit de mortal. În scena pantomimică pe muzica muribundeii Violeta, din ultimul act al operei *Traviata* de G. Verdi, Merteuil își ia rămas bun de la pasiunea ei și de la întreaga-i viață din trecut. Oamenii în vestimentație neagră, cu mâinile albe ca unor aripi negre, acopereau corpurile lor.

Stilul simbolic al plasticii din scenele pantomimo-coregrafice, cu elemente de limbaj convențional al dansului modern, cu cele de plastică li-

beră și a dansului de curte din sec. al XVIII-lea, de grotesc și pantomimă realistă, se interpreta pe baza unui flux sonor dinamic, în stilul muzical barocco și belcanto. El se îmbina cu psihologismul profund, ce ascundea opoziția moarte-iubire, cu stilul simbolic al gamei cromatice a costumelor și cu stilul fragmentar al teatrului din anii '90 ai sec. al XX-lea, îmbinate organic prin montaj într-un spațiu și timp fragmentar. Toate acestea permit să apreciem stilul spectacolului „Legături primejdioase” drept unul cinematografic, combinând, în spiritul simbolismului postmodernist, stilul sursei literare cu elemente ale stilurilor din secolele XVIII-XX.

Hamlet

Stilul mistic al tragediei lui W. Shakespeare, scrisă în anii 1600-1601, în epoca prăbușirii idealurilor umaniste, a contrastelor teribile, a contradicțiilor acute din viața socială, a reflectat, printr-o plasticitate polivalentă, profunzimea zguduirii sesizată de personalitățile sensibile, cu spirit de previziune. Unul dintre ei este prințul Hamlet, căruia i-a fost dat să cunoască taina nenorocirilor survenite asupra Danemaricii și misiunea care îi revine lui. Stilul tragediei este determinat de interpretarea lui Hamlet în relațiile sale cu lumea nevăzută pentru cei din jurul său.

Timp de secole, în diferite țări au apărut nenumărate interpretări ale imaginilor artistice enigmatice ale tragediei reale și simbolizând, în același timp, aspecte ale istoriei umane, fapt ce determină stilurile versiunilor scenice ale operei.

Alexandru Vasilache a montat spectacolul *Hamlet* în anul 1997, într-o perioadă complicată de criză a conștiinței nu doar a societății moldovenești, ci și a întregului fost imperiu, din

care Moldova făcuse parte. Al. Vasilache a montat spectacolul în stilul filmului alb-negru, în care antiteza dintre cele două lumi - pămîntească și cea de dincolo – se schimba într-o interpenetrare reciprocă. În spectacol nu era soare și raze de soare.

Spectacolul se caracterizează printr-o expoziție originală. Pe fundalul sunetelor înfundate ale tobelor, al râsului vesel, fericit, într-un spațiu negru infinit (scenograf P. Balan) se profilează figurile în veșminte negre (costumația S. Verebceanu), îmbrățișându-se, ale Ghertrudei (S. Luca), regele Hamlet (I. Chistol) și figura albă a unui băiețel, viitorul prinț al lui Hamlet. Cu gingășie configurează regele Hamlet fața soției sale Ghertruda, străduindu-se parcă s-o memoreze pentru vecie. Nefiind în stare să termine cu ștrenghiile copilului, aruncându-l de cîteva ori în sus, regele Hamlet îl cheamă pe măscăriciul Yorick (A. Durbală), înfășurat în veșmînt alb, cu o scufie de arlechin patrulateră cu clopoței. El însă se retrage cu Ghertruda.

Făcînd tunde, zburînd în sărituri înalte prin aer, jucîndu-se cu băiețelul de-a căluțul, Yorick, mai în glumă, mai în serios, își împărtășea viitorului prinț Hamlet gîndurile sale despre valorile vieții, despre esența existenței. Pentru totdeauna vor rămîne în memoria lui Hamlet (I. Rusu) cuvintele lui Yorick: „Nu e mare valoarea celui ale cărui dorințe sînt doar mîncarea și somnul. El este animal, nu om” și își va aminti cînd va înțelege adevăratele intenții ale lui Ghilderstern (A. Dicuseară) și Rosencrantz (A. Leancă), care slujeau cu credință regelui Claudius (E. Gaju) și astfel trădîndu-și cel mai bun prieten al său. Gîndurile lui Yorick „A fi sa a nu fi, iată întrebarea. E destoinic să te supui loviturilor sortii sau trebuie să opui rezistență...” vor apărea în amin-

tirea prințului în minutele chinuitoare ale căutării adevărului. Înțelegînd scopul întrebărilor pe care i le pun Ghilderstern și Rosencrantz, Hamlet își va aminti cum în copilărie Yorick îl învăța să cînte la flaut, iar el nu putea. „Asta-i atît de simplu, ca și cum ai minți, îi explica Yorick. Alege gaura cu degetele, suflă aer cu gura și din el va ieși o muzică foarte expresivă. Vezi, iată clapele. E mort!”, ca o precizare vor suna cuvintele lui Yorick care a căzut pe spate, înfățișînd astfel moartea. Tot astfel Hamlet îi va propune lui Rosencrantz și lui Ghilderstern să cînte la flaut, iar ei nu vor putea cînta. Pentru Hamlet soarta lor este hotărîtă.

Înflăcărata destăinuire de dragoste a lui Hamlet Ofeliei (N. Colțun), însoțită de Litania divină în interpretarea artistei A. Bunescu, s-a întrerupt prin apariția neașteptată a lui Laert (D. Boguță). Pe fundalul unui vuiet alarmant, venit parcă de sub pămînt, el îl preîntîmpina de primejdia comuncării cu Hamlet.

Acțiunea spectacolului începe cu scena înmormîntării regelui Hamlet. În adîncul spațiului negru, însoțit de o vocaliză stridentă, asurzitoare, apăsătoare un cerc de culoare purpuriu-închis (în tradiția japoneză, această culoare înlocuia violetul-închis, care era permis să fie purtat doar cu acordul împăratului). El cadra cu culoarea bandei de pe cap ce le purtau Claudiu, Ghertruda și prințul Hamlet, ele avînd sens simbolic în scena înmormîntării regelui și a inaugurării la tron a lui Claudiu. Poloniu (I. Mocanu) rupe brusc banda de pe capul Ghertrudei, merge cu ea, ca și cu un drapel, în întîmpinarea lui Claudius, îl aruncă la pămînt, Claudius ridică banda și, în mod forțat, i-o întinde Ghertrudei care se zvîrcolea în suferințe după soțul mort. Banda neagră de pe capul

lui Poloniu constituia dovada unui statut social inferior. Asemenea bande negre purtau pe capetele lor Laert, Ghilderstern, Rosencrantz. Ultimii doi, trimiși de Claudius să-l urmărească pe Hamlet, să afle gândurile lui ascunse, au fost folosiți de Hamlet în calitate de actori în scena *Cursa de șoareci*. Ei împlîntau în pămînt prăjini cu măști albe în vîrf. Rosencrantz recita monologul despre Pirreus, fiul lui Ahile, care s-a răzbunat pe troieni pentru moartea tatălui său. Monologul i-a amintit lui Hamlet propria lui soartă, iar prăjina lungă cu masca albă i-a sugerat să joace o reprezentație în care să fie reflectată întocmai moartea tatălui său.

Dezvoltarea acțiunii în actul doi începea cu scena sărutului dintre Hamlet și Ofelia, însoțit de cuvintele fetei: „Așa precum mirosul lor s-a trecut, luați-le înapoi. Fetele cumsecade nu apreciază cînd li se fac cadouri și sînt schimbate”. Hamlet a simțit (în cuvintele fetei) că ea este, de fapt, folosită ca o piesă de schimb în intrigile împotriva lui, urzite de Claudius și Rosencrantz.

Scena cursei de șoareci se desfășura pe un cerc alb. În centrul lui apărea Yorick. El sufla încordat într-o tubă ce scotea sunete false și solicita aplauze. Era înconjurat de figuri albe, care împlîntau în podea măști albe pe prăjini lungi. Actorul care îl înfățișa pe Claudius sufla în tubă, de asemenea fals, și, la fel, solicita aplauze.

Mișcările frivole ale corpului de către „Claudius” și „Ghertruda”, cu măștile în mâini, sînt întrerupte brusc odată cu apariția spiritului regelui Hamlet, care într-o clipă a spulberat mascarada falsă de la curtea regelui Claudius. Spiritul s-a apropiat de Ghertruda care se afla printre spectatori, luînd-o în brațe. De spaimă, ea a

leșinat. Claudiu a împlîntat cuțitul în spatele Spiritului, dar în zadar. Spiritul s-a întors cu fața spre el, făcîndu-se nevăzut. Claudius e cuprins de spaimă, iar urletul lui sălbatic umple spațiul negru.

Regizorul Al. Vasilachi a transferat acțiunea spectacolului din Danemarca într-un loc necunoscut, înlocuind, totodată, obiceiul înmormîntării cu cremațiunea corpului. Momentul amintește de ritualul geților, care se închină zeului-soare Gebeleizis și care credeau că arderea răposatului duce la eliberarea sufletului de corpul neînsuflețit și la o mai ușoară înălțare a sufletului la zei. Însă în spațiul plin de întuneric al spectacolului lui Al. Vasilachi, soarele lipsește. Discul roșu închis al soarelui apărea pe fundalul negru doar ca o prevestire a morții apropiate. Răposații treceau în lumea de dincolo a spiritelor albe, îmbrăcați în odăjdii albe strălucitoare. Cei plecați mai înainte îi întîmpinau cordial pe noii veniți în lumea de dincolo. Un rînd de vase-urne reprezenta cimitirul. Hamlet, vînturînd cenușa dintr-un vas, meditează asupra sorții lui Alexandru Macedon care a devenit pulbere. Urna cu rămășițele pămîntești ale lui Yorick a trezit în memoria eroului amintiri despre „un om cu mult haz, de o ingeniozitate inepuizabilă”. Mulțumit de cele auzite, în spatele lui Hamlet apare spiritul lui Yorick.

Hamlet toarnă din urnă în chisea cenușa tatălui și cu amărăciune în glas vorbește despre nimicnicia, ticăloșenia lumii, despre maică-sa care, în mai puțin de o lună, deja „s-a căsătorit...”. El este chinuit de presimțiri care s-au materializat odată cu apariția siluetei albe a lui Yorick. Lumea pămîntească plină de întuneric, lipsită de orice semn de viață și strîns legată de lumea ireală albă, scenele cu caracter fragmen-

tar determină stilul jocului actoricesc în spectacol. Prin replici scurte emotive, în dialoguri și monologuri actorii au creat tipuri umane în diferite situații de viață.

Muzica care suna în timpul episoadelor scenice dezvăluie sensul interior emotiv și exercită o influență importantă asupra stilului spectacolului. Litania – rugăciunea dumnezeiască despre dragostea hărăzită dezvăluie sentimentele puternice ale prințului Hamlet și ale Ofeliei. Litania însoțește și înmormântarea Ofeliei. O importanță deosebită în maniera interpretativă o au sunetele cimpoiului, vechi instrument de suflat, ce emite un sunet continuu. În Imperiul Roman, cimpoiul era instrumentul pedestrașilor, iar în Scoția muzica compusă pentru cimpoi exprima tematica luptelor și despărțirea de oștenii căzuți pe câmpul de luptă. În spectacol, sunetul cimpoiului răsună pentru prima dată în scena de dragoste a regelui Hamlet cu Ghertruda. Apoi, pe fundalul Litaniei, se aude sunetul prelung al cimpoiului în scena morții regelui Hamlet. Coralul gregorian reproducea lumea infernului. Sunetul se aude și în scenele apariției umbrelor din lumea de dincolo ale lui Yorick și Hamlet. Pe fundalul coralului, în memoria lui Hamlet, apăreau tablouri din copilăria îndepărtată, se dezvăluia starea interioară a prințului adâncit în gândurile sale despre maică-sa, care a trădat memoria tatălui, și femeile – simbol al perfidiei. Sunetele coralului gregorian, ce se auzea parcă din lumea de dincolo, însoțește coborârea într-o altă lume a Ofeliei, Rosencrantz, Guildenstern și Polonius, apariția duhului regelui Hamlet în scena *cursa de șoareci*. Coralul gregorian umple cu sunete infernale tot spațiul în scena cu groparii care cern prin

sită cenușa Ofeliei, deasupra capului lui Yorick, care zîmbește, este începutul luptei dintre Hamlet și Laert, al cărei rezultat este prezis. Hamlet și Laert și-au legat ochii, au făcut schimb de cuțite și, fără nicio emoție, se străpung cu cuțitele, apoi Hamlet înfige cuțitul în Claudius, Ghertruda cade fără suflare în brațele figurei albe a regelui Hamlet. Personajele în alb acoperă cu pânze albe corpurile neînsuflețite. Bătăile ritmice ale tobelor însoțesc procesiunea funerară: urnele cu cenușa regelui Hamlet și a Ofeliei. Țipătul unei bufnițe sau poate a unui șacal prezice o nenorocire. Acest țipăt se aude atunci când apare cercul roșu închis înainte de apariția umbrei tatălui lui Hamlet, înainte de scenele în care Claudius le cere lui Guildenstern și Rosencrantz să-l urmărească pe Hamlet și *Cursa de șoareci*. Structura spectacolului dezvăluie lumea în goana ei pentru putere, în care puterea nu costă nimic.

Spațiul negru-alb, caracterul fragmentar al scenelor ce se schimbă într-un mod ritmic dezvăluie trăsăturile caracteristice ale personajelor, sinteza ezoterică a practicilor orientale antice în costumele actorilor și în obiectele de uz, în simbolica culorilor și a cercurilor, umplerea acțiunii scenice cu sunete muzicale tainice și pline de semnificații ale lumilor scot în evidență stilurile spectacolului ce tind spre un stil mistic negru-alb, cinematografic al reprezentării teatrale din epoca globalizării și a postmodernismului, ce dezvăluie lumea mistică a tragediei shakespeareiene.

Anna Karenina

Conform opiniei criticului V. Lakșin, în romanul *Anna Karenina* de Lev Tolstoi, editat în anii 1876-1877, se simte „spiritul meditației triste, a viziunii melancolice asupra lumii”. În

comparație cu romanul *Război și pace*, editat în anii '60, în *Anna Karenina* se observă „o încordare interioară și o mai mare neliniște, care reflectă atmosfera generală precară, instabilă” [1]. Era perioada când „se distrugeau nu doar concepțiile obișnuite despre viață, ci și toate credințele ideologice, filozofice și religioase. Reconsiderarea valorilor era un proces dureros și Tolstoi uneori simțea un gol imens”.

În acest context, cercetătorul E. Babaev citează din *Confesiunile* lui L. Tolstoi, lucrare scrisă după *Anna Karenina*: „Gîndul despre sinucidere a venit într-un mod atît de firesc, așa cum mai devreme îmi veneau gîndurile despre îmbunătățirea vieții”. E. Babaev se întreabă: „Oare nu acesta este motivul că această temă ocupă în roman un loc atît de important?” În opinia aceluiași critic, *Anna Karenina* este un roman enciclopedic, în care este transfigurat artistic o întreagă epocă cu speranțele, pasiunile, frămîntările și dramele ei. Tolstoi a surprins în epocă „zvîrcolirea (căutările) gîndului”, instabilitatea, nesiguranța”. E. Babaev remarcă polivalența frazei de la începutul romanului: „Totul s-a încurcat...” [3].

Regizorul Alexandru Vasilache montează spectacolul *Anna Karenina* în anul 1996, o perioadă instabilă, de tranziție, întocmai ca și perioada în care a fost creat romanul scriitorului rus. Însă Al. Vasilachi a nuanțat în piesă numai relațiile tragice dintre Anna și soțul ei, Karenin, Vronski, fiul Alexei, relații nuanțate tragismul morții, temă de o semnificație aparte la Tolstoi. Eroina poate să scape de această lume ostilă numai prin moarte, o cale semnificativă pentru Tolstoi. Cercetătorul Z. Hainedi afirmă că „E puțin probabil să aflăm un cugetător care ar fi fost preocupat de problema morții o

perioadă mai îndelungată, mai profund și multilateral, decît Lev Tolstoi”. În *Anna Karenina* autorul și-a propus să rezolve dilema vieții și a morții” [4].

Acțiunea spectacolului lui Al. Vasilache este anticipată de muzica părții a doua a *Concertului pentru două violoncelle* de A. Vivaldi, de un dramatism profund, ce transmite lupta împotriva stihiiilor ce nu se supun omului. Muzica umple adîncurile spațiului negru, iar pe marginile scenei ațirneau pînze de un roșu aprins, de culoarea sîngelui.

Sensuri mistice capătă cuvintele motto-ului din roman: „A mea este răzbunarea, eu voi răsplăti”, ce se pronunță pe fundalul muzicii.

Acțiunea spectacolului începe cu lecția dată de Karenin (E. Gaju) fiului Serghei (N. Zubcu). Băiatul citește stăruitor primele rînduri din *Vechiul Testament* despre legea dumnezeiască, păcat și moarte. Tatăl, adînc îndurerat, stă în spatele copilului și, pe neașteptate, zice: „Serioja, mama ta, Anna Arcadieвна, a murit”. Serioja a strigat: „Nu este adevărat” și a luat-o la fugă.

Karenin, rămînînd singur, nu-și mai ascunde suferința. Cu durere în suflet el pronunță fiecare cuvînt, adresat soției sale, reproșîndu-i că este fără inimă, iar sie – autoamăgirea. Pe neașteptate, o mulțime de oameni în negru, cu cilindre negre și cu bastoane lungi în mîini îl iau și îl duc în adîncul întunericului din spațiul scenic.

În locul lui Karenin apare Anna (S. Luca), îmbrăcată într-o rochie neagră strînsă pe corp, cu un decolteu adînc, ce-i descoperă umărul drept (costumația S. Verebceanu). În spatele ei, ca o umbră, se află Vronski într-un mundir negru de ofițer (D. Boguță). Anna suferă din cauza sentimentelor antagoniste: pasiunea distrugătoare și

incapacitatea de a lupta împotriva ei. Însă chinurile, suferințele eroinei sînt întrerupte de Vronski, care a prins-o pe Anna în brațe și a început să o învîrte în fantasticul vals al lui A. Haceuturian, muzica căruia în timpul său l-a impresionat pe regizorul spectacolului *Mascarada* Iu. Zavadski, o muzică „cu un temperament deosebit, fantastic. Exista în ea o putere demonică” [5]. Pe fundalul grotesc al figurilor negre, rotirea în dans a celor doi capătă un colorit fantasmagoric.

Extazul dragostei Annei este întrerupt, pe neașteptate, de șoaptele mulțimii în negru. Mișcările ei stranii sînt însoțite de muzica dramatică a *Concertului pentru două violoncele* de A. Valdi. Treptat, presimțirile Annei capătă puterea unei preziceri.

Karenin, insultat de vorbele lumii și de opiniile societății privind relațiile Annei cu Vronski, încearcă să-și păstreze calmul. El măsoară scena cu pași uniformi, i se adresează Annei, în speranța de a fi înțeles, recunoscînd sentimentul geloziei, „ofensator și umilitor” și, în același timp, o roagă să respecte regulile morale, care nu pot fi încălcate fără ca să fii pedepsit. Karenin încearcă să-și convingă soția să supună sentimentele rațiunii, pentru binele ei și a feciorului. Karenin îi sărută mîinile în speranța de a fi înțeles. Anna nu găsește cum să-i răspundă. Rămînînd singură, ea pronunță: „Deja e prea tîrziu”. Și iarăși răsună muzica din *Concertul pentru două violoncele*.

Neliniștită, în așteptarea lui Serioja, care ieșise la plimbare și l-a prins ploaia, Anna îl vede venind pe Vronski. Neliniștea eroinei îl cuprinde și pe el. Vronski o întrebă pe Anna de sănătate, de ce e tristă și la ce se gîndește. Văzîndu-l atît de supus, ea îi răspunse sincer că se gîndește, ca de obicei, la fericirea și nefericirea ei.

Tremurînd toată, ea răspunde la întrebările lui insistente, recunoscînd că așteaptă un copil. Pentru Vronski acesta este un semn ca să o roage să-și părăsească soțul și să-și lege viața cu el. Chiar îi propune să fugă împreună. Aceasta însă însemna să-și părăsească fiul. Eroina, înțelegînd întreaga nimicnicie a situației sale, îl roagă ca niciodată să nu-i mai vorbească despre aceasta. Vine Serioja și Anna îl îmbrățișează și îl rotește, cade în genunchi în fața lui, cu dragoste îi mîngîie părul de parcă își lua rămas bun pentru totdeauna. Sentimentele eroinei sînt transmise de sunetele *Concertului pentru două violoncele*.

Frica neascunsă a Annei pentru viața lui Vronski, căzut de pe cal la curse, pe neașteptate a urgentat dinamica evenimentelor spre un deznodămînt tragic. Rugînd-o pe Ana să se comporte cuviincios, pentru a nu da motive de vorbe gurilor rele, Karenin abia se ține pe picioare. Însă a văzut în ochii Annei doar un licăr rece și a auzit mărturisirea că ea este disperată și că este amanta lui Vronski. Ridicînd mîinile spre cer, Anna exclamă: „Doamne, cît e de luminos!” Parcă auzind chemarea, a dat buzna Vronski, care a rotit-o în valsul fantastic al lui Haceuturian. În jurul lor, în cercuri se rotesc figurile în negru cu cilindre negre și bastoane lungi.

Cu toată durerea din inimă, suferințele chinuitoare, care îl duc pe Karenin pînă la starea de isterie. El nu pierde speranța să refacă relațiile cu soția.

Anna, dimpotrivă, în loc de ușurarea care ar fi trebuit să urmeze după eliberarea de minciună, avea o stare de neliniște și de frică. Ei i se pare că Vronski n-o mai iubește, este urmărită de visuri pline de coșmar. Tremurînd de frică, ea îi povestește lui Vronski visul în care apare un bărbat strașnic,

ceea ce ar putea simboliza moartea ei în timpul nașterii. Anna aude valsul demonic. Prin fața ochilor i se perindă tabloul monstruos al figurilor în negru cu bastoane în mână, care își bat joc de ea într-un dans fantasmagoric.

Înainte de a naște copilul, temându-se că va muri, Anna îi roagă pe Karenin și pe Vronski să se împace, să dea mâna unul cu altul. Cu durere, dar fără a ezita, Karenin îi întinde mâna lui Vronski. El este gata să o ierte pe Anna, dar și pe rivalul său. Vronski își acoperă fața cu mâinile. „Descoperă fața, privește la el. El este un sfânt”, zice Anna și îl roagă pe Karenin să-i descopere fața. Fața lui Vronski exprimă suferință și groază. Vronski îi întinde mâna lui Karenin, ceea ce o liniștește pe Anna. Dar încep durerile nașterii și ea cade în stare de inconștiență. Este ridicată și dusă în adâncurile spațiului negru de figurile în negru, însă Karenin o smulge din mâinile lor. În neștire, Anna se vede împreună cu Vronski, rotindu-se într-un vals demonic.

În ultimele clipe ale vieții, când nu-i mai rămâne decât dragostea pentru Vronski, iar el tot mai mult se îndepărta de ea, Anna aude murmurul lumii ostile, care insistent o cheamă la ea. Într-un treni negru, punându-și un cilindru, cu bastonul în mâini, Vronski conduce dansul frenetic, grotesc și mistic pe muzica valsului.

Și în ultimul moment al vieții, ridicând mâinile spre cer și rugându-se „Doamne, iartă-mă pentru toate!”, eroina aude din nou valsul pasiunii care a distrus-o. Corpul ei neînsuflețit este ridicat de figurile în negru cu cilindrele puțin luminate, ce semnifică lumea de dincolo. Ele au purtat-o spre spațiul întunecat, de unde se aud sunetele tragice ale *Concertului pentru două violoncele* de A. Vivaldi.

În mizanscenele frontale și laco-nice personajele pronunțau monologurile interioare, fraze din romanul lui Lev Tolstoi, ce dezvăluiau starea sufletească a eroilor și schimbarea emoțiilor.

Rolul polifuncțional al „eroului colectiv” – personajele în negru, ce dezvăluiau anumite sensuri ale celor spuse de Anna și Vronski, sonorizând textul scriitorului, leagă scenele dramatice într-un tot artistic integru .

„Stilul lui Tolstoi în *Anna Karenina* este apreciat de mai mulți critici literari ca o trecere de la romanul realist la cel modernist. Aceste particularități se manifestă în partea a șaptea a romanului, unde fluxul conștiinței și meditațiile Annei se dezvăluie în asociații libere ale gândurilor apărute pe neașteptate” [6].

Stilul modernist transformat al spectacolului lui Al. Vasilache din epoca postmodernistă se manifestă în ascetismul spațiului scenic negru-alb-roșu și în costumele alb-negru ale personajelor, care, în același timp, creează impresia unei schimbări permanente a spațiului.

Stilul intermediar dintre realism și modernism al romanului Anna Karenina, cu motivele instabilității timpului, vieții și morții este transfigurat artistic în spectacolul cu același titlu de Al. Vasilache prin mijlocirea muzicii lui A. Vivaldi în stil baroc și prin valsul pătruns de simfonism al lui A. Haceaturian, prin stilul plastic al spectacolului, în contrast cu mișcările ascetice ale actorilor și prin dinamica mișcărilor dure, grotești ale figurilor în negru. Fragmentarismul scenelor însoțite de coordonarea stilurilor subordonate spațiului scenic, de muzică și jocul actorilor ne permite raportarea stilului spectacolului Anna Karenina la stilul polisemantic cine-

matografic al prezentării teatrale a epocii postmoderniste.

Frații Karamazov

În spectacolul *Frații Karamazov*, pe baza romanului omonim al lui F. Dostoievski, temele anunțate în *Anna Karenina* apar într-o altă perspectivă. F. Dostoievski a văzut un sens adânc, deosebit în epigraful romanului *Ana Karenina* „Мне отщение и аз воздам”. El se referă la cuvintele epigrafului, meditănd asupra faptului că „legile spiritului omenesc sînt tot atît de necunoscute, tot atît de neștiute pentru știință, tot atît de nesigure, tot atît de misterioase, încît nu sînt și nu pot fi încă nici vraci, nici chiar judecători *definitivi*, dar este Acela care spune: „Мне отмщение и аз воздам”. Doar Lui unuia îi este cunoscut taina lumii acesteia și soarta finală a omului” [7].

Pentru a înțelege stilul romanului lui F. Dostoievski, vom face referire la aprecierea dată de M. Bahtin ca roman polifonic. În relațiile dialogice existente între elementele structurii romanului lui Dostoievski, M. Bahtin vede „ceva cu mult mai larg decît relațiile dintre replicile dialogului exprimat compozițional, aceasta este aproape un fenomen universal, care străbate aproape toată vorbirea umană și toate relațiile și manifestările vieții umane, în general tot ce are sens și semnificație”. Construind romanul ca „un mare dialog”, înăuntrul căruia „răsunau, luminîndu-l și îngustîndu-l, exprimarea compozițională a dialogurilor eroilor și, în sfîrșit, dialogul trece în interior, în fiecare cuvînt al romanului, făcîndu-l bivoc, în fiecare gest, în fiecare mișcare mimică a feței eroului, făcîndu-l neregulat și întrerupt; acesta deja este un „microdialog”, care definește specificul stilului verbal al lui Dostoievski” [8].

La montarea spectacolului *Frații Karamazov*, regizorul Al. Vasilache a pornit de la esența polifonică, dialogică a stilului verbal al romanului lui F. Dostoievski. În acțiunea spectacolului el a introdus *Capriccio* de N. Paganini. Contrastul ciudat, fluctuant al muzicii – ironic, zeflemisitor și, pe de altă parte, divin, angelic, este pătruns de patimi joshnice și de sentimente înălțătoare. Pe parcursul întregului spectacol, *Capriccio* însoțea toate scenele din familia Karamazov. Acțiunea spectacolului începea cu monologul bivoc al lui Ivan (P. Alici). Adresîndu-se sieși și lui Alioșa (I. Rusu) care privea fix și încordat în adîncul spațiului, îmbrăcat într-o cămașă lungă, de un albastru deschis, în care semăna cu un heruvim (costumația I. Veribceanu), Ivan repeta cuvintele bătrînului păcătos din veacul al șaisprezecelea că „Dacă nu ar fi fost Dumnezeu, ar fi trebuit să-l inventăm”. Rafinat, cu privirea aprinsă a unui foc rece, misterios, prin întregul său aspect Ivan confirma cuvintele spuse despre el de Alioșa: „Ivan este un sfinx, Ivan este un mormînt”. Costumul elegant, din 3 piese, de un verde complex, stilizat convențional după moda secolului al XX-lea, sublinia caracterul său închis și contradictoriu.

În „Legenda despre Marele inchiuzitor”, compusă de el, orgoliul său se materializa în chipul triumviratului din Roma Antică, care l-a detronat pe Dumnezeu și și-a însușit dreptul asupra judecății necruțătoare, ce amintește de fascism. Deasupra mulțimii de șepci și treniuri lungi, cenușii, Ivan dădea drumul la un disc cenușiu cu cruce neagră, ce amintea svastica, de la care atîrna o pînză purpurie, ce se asocia cu un rîu de sînge. Cuprinsă de răutate, mulțimea îl împingea dintr-o parte în alta pe un tînăr într-un costum ne-

gru simplu, în cămașă albă - pe El (D. Boguță). Cu un rîs sarcastic, mulțimea cerea: „Dacă tu ești Acela, prefă pietrele în pîine, iar apa în vin”. Aruncîndu-i apa din pahar drept în față, ei l-au trîntit la pămînt.

Mulțimea îl întîmpină supusă, în genunchi, pe Marele inchiuzitor (E. Gaju), cu trăsături pătrunzătoare ale feței, alb ca de mort, într-un costum purpuriu strălucitor, cu o băsmăluță albă în mîină – simbol al morții. Doi oameni din mulțime, ridicînd de jos pînza roșie, o aruncă pe umerii inchiuzitorului care devine asemănător cu triumvirul roman. El îi porunci tînărului să se ridice și întrebînd „De ce ai venit să ne încurci?”, a început a predica: „Deoarece tu ai venit să ne încurci și știi asta. Chiar mîine te voi judeca și voi arde pe rug, ca pe cei mai înrăiți eretici și același popor care azi ți-a sărutat picioarele mîine, după un semn al meu, se va arunca să adune cărbuni la rugul tău, știi tu oare aceasta?”. Măsurînd cu pași repezi, hotărîți dușumeaua scenei, inchiuzitorul își lasă pînza albă de pe sine, fluturînd cu băsmăluța albă, a ordonat să acopere cu ea, imitînd astfel arderea lui pe rug, deasupra căreia din nou a început a se mișca svastica.

Inchiuzitorul L-a întrebant dacă știe că vor trece secole, „omenirea va proclama prin gura ei înțelepciuni și științe, precum că nu există crime și, prin urmare, nu există nici păcat, ci există doar înfometai”. Cu aceste cuvinte, inchiuzitorul își trage de pe sine pînza purpurie, transformîndu-se în imaginea simbolică a drumului însîngerat spre familia Karamazovilor.

După omorîrea lui Fiodor Pavlovici Karamazov de către Smerdeakov, în urma unei înțelegeri secrete cu Ivan, Marele inchiuzitor îi pune pe cap lui Ivan o coroană de lauri. Ivan,

în disperare, o aruncă. În locul lui a apărut El. Personajele cenușii din nou au început să-L arunce dintr-o parte în alta. Marele inchiuzitor se ridică tot mai sus. În spatele său, cu o putere uimitoare, se învîrtea svastica, iar trenziul lui roșu se făcea tot mai lung și începea să se transforme într-un drum sîngeros infinit.

Marele inchiuzitor a coborît pentru ca, ridicînd mîna cu mișcarea triumvirului roman, să-i spună Lui „Dixi!” („Eu am spus!”) și să-i comunice că mîine va fi ars pe rug. Ascultînd cu răbdare reflecțiile filozofice despre conducerea lumii ale Marelui inchiuzitor, El s-a apropiat de acesta și l-a sărutat. Un gest atît de neașteptat l-a lăsat confuz pe Marele inchiuzitor. El și-a pierdut siguranța de odinioară, corpul său s-a sucit și a amorțit.

Alioșa, căruia îi este rezervat rolul de om-universum, care a pătruns adîncurile sufletului uman, înzestrat cu darul de a compătimi și a ierta, care se străduiește să lege prin legătură cerească destinele oamenilor care se distrug din interior, care se străduiește să dobîndească liniște sufletească, pace lăuntrică, pe neprins de veste provoacă ciocniri. Trimis de Dmitri să se „închine” Katerinei Ivanovna (A. Bunescu), în semn de recunoștință pentru autojertfîrea ei fără margini și, în același timp, să-i comunice refuzul lui de a se căsători cu ea, fără să vrea provoacă o ciocnire violentă între Katerina Ivanovna și Grușenca (S. Luca), care s-a terminat cu jignirile lui Dmitri, cu isterica și plînsul Katerinei Ivanovna.

Despre acest scandal Alioșa i-a povestit lui Dmitri (I. Chistol), care a rămas entuziasmat, numind-o pe Grușenca regina „tuturor femeilor infernale care pot fi închipuite pe lume”. Arzînd de nerăbdare, el a hotărît să

fugă la ea, în așa fel acutizînd și mai mult conflictul cu tatăl său, care avea o mare pasiune față de Grușenca.

Trei personaje în cenușiu povesteau pe rînd biografia nu tocmai plăcută a lui Fiodor Karamazov (I. Todorov), caracterizîndu-l ironic ca pe un om condus de plăceri, un afacerist rapace și imbecil. În îndreptățirea fărădelegilor sale Fiodor Pavlovici înfieră cu furie toată lumea.

Smerdeakov (O. Grudco) era îmbrăcat la patru ace. Însă croiala costumului său vișiniu-închis, pantalonii în dungii, părul uns cu prisosință cu briolin trădau un tip de lacheu mîrșav. Capul său tremura, semn al epilepsiei moștenite de la mamă-sa, Lizaveta Smerdeakova.

Înțelegerea dintre Ivan și Smerdeakov, netransmisă prin cuvinte, trecea în dans - sărituri, susținute de variate bătăi de palme și la gambe, sugerînd astfel unitatea gîndurilor ascunse.

După omorîrea tatălui său, Ivan este cuprins de neliniște. Pînă nu demult afirmînd hotărît că totul este permis, acum el este gata să fie judecat. Ochii lui înnebuniți tot mai mult îl convingeau pe Smerdeakov că acesta este bolnav.

De parcă salvîndu-se de coșmar, Ivan, stînd pe scaun, își ține strîns capul în mîini. Smerdeakov, strigîndu-l, dansează dansul-complot dement, îl sărută pe gît, scoate de pe el cureaua, cu un strigăt trage brusc scaunul de sub Ivan și, scuturînd din cap, se ascunde în adîncul spațiului întunecat.

Învinuindu-l și îndreptățindu-l pe Dmitri Karamazov în omorîrea tatălui, personaje în cenușiu strigau pe rînd fraze despre frenezia romantică și pasiunea nebună, despre sensibilitatea și impetuoșitatea sălbatică a lui Karamazov, despre chinuitoarele muștrări de conștiință și cugetările hamletiene

„a fi sau a nu fi”. Strigînd „Acolo, în Europa sînt Hamleții, iar la noi deocamdată sînt Karamazovii”, personajele în cenușiu s-au avîntat într-un dans frenetic.

Dmitri este deprimat de învinuirea ce i se aduce că și-a omorît tatăl, pentru care acum trebuie să fie pedepsit crunt, dar el nu se dă bătut. Alioșa afirmă de atîtea ori că fratele său nu este ucigaș. Pe neprins de veste, ca o pară de foc intră Grușenca care afirmă cu pasiune despre nevinovăția lui Mitea, clevetit de Katerina Ivanovna, fapt ce-i dă noi puteri și pasiunea dragostei. Dar personajele în cenușiu, strîngînd în jurul Grușencăi un cerc, au atras-o în adîncul spațiului întunecat.

În finalul spectacolului, Dmitri, cu un ușor reproș, își cere iertare de la Katea care, cu lacrimi în ochi, îi săruta piciorul. La celălalt picior a apărut deodată Grușenca. Cu greu reținîndu-și chinurile, țînîndu-se de cap, Mitea se aplecă la pămînt. După el a apărut Alioșa. Ivan, într-un dans nebun, făcea cercuri în jurul lor.

Pe scena rămasă pustie, în fața lui Alioșa apăru El. Luîndu-și de pe cap coroana de spini, a pus-o pe capul lui Alioșa. Cîntecul pătrunzător despre dragostea lui Nadir, în interpretarea lui E. Carruzo, din opera lui J. Bizet *Căutătorii de perle*, chema în înălțimile ce dăruiesc gingășia sentimentelor eliberate de pasiuni fatale.

Din muzica lui N. Paganini și J. Bizet ia naștere stilul spectacolului „Frații Karamazov”. În acțiunea scenică, muzica devine premoniție, conduce spre punctul cel mai înalt al înțelegerii filozofice a lumii sufletești a omului, contradictorie și dramatic încordată. În sfera muzicii este înscris stilul dialogal al interpretării actorilor, bazat pe stilul dialogal al romanului lui F. Dostoievski. Stilul costu-

melor Karamazovilor din timpul lui Dostoievski, prin nuanțele culorilor, pe de o parte, însemna timpul nașterii posesorilor lor, iar pe de altă parte, relevă esența lor spirituală, creînd stilul descoperirii policromatice a personajelor (imaginilor) scenice în spațiul neutru negru, în care locul acțiunii era însemnat prin simboluri. În contopirea stilurilor tuturor

componentelor spectacolului apare stilul cinematografic metaforico-simbolic al acțiunii scenice filozofice.

Fracționarea cinematografică, fragmentarismul, ce amintește de fuga/schimbarea cadrelor în film, împletirea epocilor în spectacolele lui Alexandru Vasilache se înscriu în sistemul dezvoltării artei în epoca postmodernismului și a globalizării.

Referințe bibliografice

1. Лакшин, В. Я. *Лев Николаевич Толстой. Словари и энциклопедии на Академике. Большая советская энциклопедия* // dic.academic.ru/dic.nsf/bse/171404.Толстой.
2. Бабаев, Э. *Лев Толстой и его роман «Анна Каренина»* // *Лев Толстой. Анна Каренина. Роман*. Москва, Художественная литература, 1988, p. 9.
3. Idem, p. 11.
4. Хайнади, З. *Мотив смерти в творчестве Льва Толстого* // *Studia Slavica Hungarica*, V. XXIV. 1978, p.20.
5. Завадский, Ю. *Верю, мы еще поработаем вместе* // Арам Хачатурян. Москва, Советский композитор, 1975, p. 48.
6. *Anna Karenina* -[Wikipedia en.wikipedia.org/wiki Anna_Karenina](http://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Karenina).
7. Достоевский Ф.М. *«Анна Каренина» как факт особого значения. Из Дневника писателя* // Ф. М. Достоевский. Возвращение человека. Москва, Советская Россия, 1989, p. 370.
8. Бахтин М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва, Советская Россия, 1979, p. 48-49.