

ANA CIONTEA (Electra) și CLAUDIU BLEONȚ (Oreste) au misiunea scenică - deloc simplă, rezolvată însă cu expresivă eleganță - de a smulge personajele tragediei de sub semnul tenebrei și a le înălța, prin penitență, spre tărîmul purificator al luminii. (C.D.)



starea de grație

Înainte, mult înainte de a fi o premieră a Teatrului Național din București, Trilogia lui Andrei Șerban a fost o legendă. Legenda unui succes strălucit al unui regizor român pe scenele lumii, despre care se vorbea cu atît mal mult cu cît se putea vorbi doar în șoaptă; legenda unui spectacol modern, elevat și șocant totodată; legenda unui limbaj scenic deosebit, rod al colaborării lui Andrei Șerban cu un artist, el însuși o legendă pentru noi - Peter Brook. Interesul deosebit cu care a fost așteptată premiera Naționalului de către publicul român era nuanțată - de ce să nu recunoaștem? - de un dram de neîncredere. Va fi spectacolul la înălțimea propriei falme? Dar noi, vom fi la înălțimea spectacolului? Se va înțelege? Nu se va înțelege? Cum se vor descurca spectatorii care nu cunosc greaca și latina (cîți dintre noi le mai cunosc?), cel care nu a citit sau au uitat de mult textele? Vor reuși actorii să se afle la largul lor jucînd un

teatru de un tip neabordat pînă acum? Reunirea în spectacol a unor generații diferite de interpreți nu va crea dezechilibre?

După primele cinci minute de spectacol, întrebările s-au risipit, însă, pentru că fiecare dintre probleme se dovedea falsă. Temerea iscată de rostirea în greacă sau latină, de exemplu, cel mai des și poate cel mai îndreptățit formulată, s-a spulberat imediat constatînd că, în viziunea lui Andrei Șerban, nu povestea este importantă în Medeea, Troienele sau în Electra, nu peripeția interesează, nu despre personaje și întîmplări e vorba ci despre viață, moarte, dragoste, ură, sacrificiu, răzbunare, păcat, ispășire. E neesențial, deci, să cunoști greaca și latina pentru că marile sentimente, noțiunile fundamentale în jurul cărora se compune întreaga lume de idei, senzații, trăiri, emoții a spectacolului nu trebuie și nici nu pot fi tălmăcite. Ele se cer nu cunoscute ci re-cunoscute, izvorăsc dintr-o experiență a omenirii deci și a fiecăruia dintre noi, sînt începutul și sfîrșitul, întinericul și lumina fiecărei existențe.

Neesențială devine și cunoașterea textului tragediilor pentru că spectacolul nu e interesat de stabilirea unor biografii, de trasarea unor destine, ci de situarea pe o dimensiune spirituală, senzorială, afectivă. Actorii și spectatori participă împreună la un ritual cunoscut și veșnic necunoscut, vechi de cînd lumea și de-a pururi descoperit. Este, într-un fel, ca la slujba de înmormîntare sau de nuntă. Toți le cunoaștem deși nu le-am învățat și nici unul dintre noi, simpli mireni, nu le-ar putea "juca" și nici reconstitui singuri, în afara spațiului și a momentului convenite lor. Totul ține, parcă, de o anume memorie colectivă cu rădăcini și repere destul de încețoșate dar care funcționează fără greș atunci cînd intervine "starea de grație".

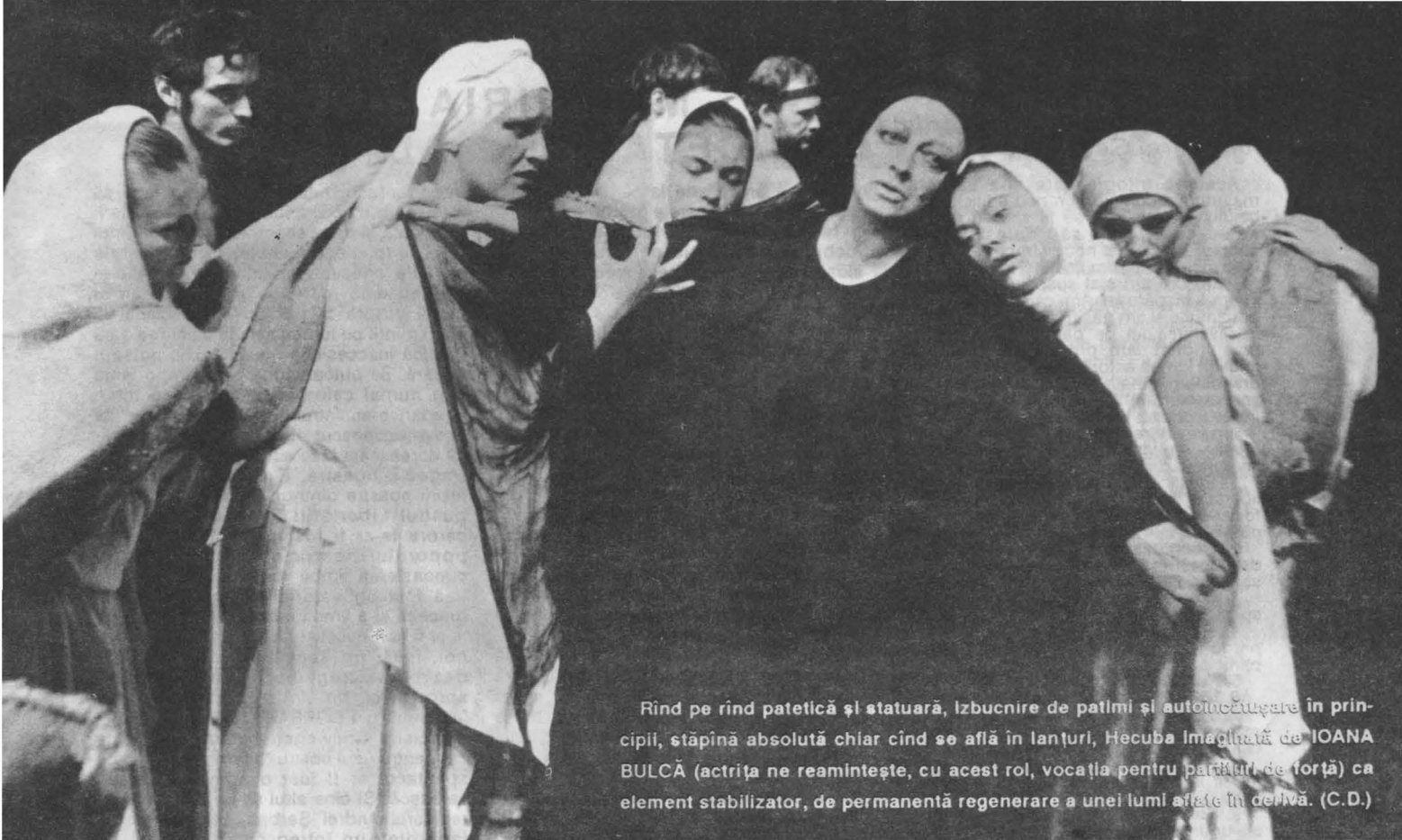
În Trilogia lui Andrei Șerban accesul la "starea de grație", pătrunderea în ritual sînt gîndite cu minuție, comportă o regie proprie subsumată, desigur, concepției regizorale de ansamblu. Spectatorii nu intră în sala de spectacol ci în spectacol, în atmosfera tenebroasă, neliniștitoare a Medeei, în aceea de sufocantă opresune din Troienele sau de așteptare încordată a Ineluctabilului în Electra. Ei intră călăuziți de actori - mai corect spus, de personaje - ca într-un ceremonial inițiat, parcurg spații ale tragediei presimțind-o înainte ca aceasta să se declanșeze, se supun altor reguli decît cele știgate pentru că raportul sală-scenă dobîndește noi înțelesuri.

Cheia în care este conceput spectacolul - sau în care l-am receptat - este aceea a emoției, a unei tensiuni interioare de o stranie intensitate, sufocantă adesea, resimțită mereu în alt fel. Comunicarea însăși se stabilește la nivelul acestei emoții purificatoare, al unei senzații de înălțare - înălțarea în suferință, în împlinire și chiar în destrămare ori în abis, dacă ideea (sau cuvîntul) "înălțare" se poate asocia abisului. Asemenea înălțări în abis deznădăjduit de frumoase ni s-au revelat a fi tragedia Medeei sau pedepsirea Elenei de către femeile troiene, povara lucidității disperat-neputincioase a Cassandreii sau drumul lui Oreste spre împlinirea unui destin sălbatic, drum ce cuprinde în sine ispășirea.

Poate că principalul merit al montării este acela de a exemplifica (și nu ne ferim să apelăm la o vorbă uscat-didactică) termeni, noțiuni, chiar reguli ce țin de teoria sau istoria literaturii și păreau sortite a rămîne în bibliografie, achiziții ale studiului

nu ale trăirii, ale experienței individuale. Studenții fiind, ne stîrnea un zîmbet zeflemitor formula aristoteliană ce definea





Rind pe rind patetică și statuară, izbucnire de patimi și autoîncălușare în principii, stăpînă absolută chiar cînd se află în lanțuri, Hecuba Imaginată de IOANA BULCĂ (actrița ne reamintește, cu acest rol, vocația pentru partituri de forță) ca element stabilizator, de permanentă regenerare a unei lumi aflate în derivă. (C.D.)



calitatea distinctivă a tragediei: a stîrni "mîla și groază". Nu numai că ne părea emfatic, vetust ca formulare, dar scopul însuși, declarat ca atare, al actului de creație contrazicea exigențele - lfose? - noastre de intelectuali moderni ultrarafiiați. Prin acest spectacol, formula ironizată cu delicii a dobîndit o concretețe neașteptată dar și o simplitate, o rotunjime luminoasă a înțelesurilor ce o desparte de litera cărții, asociînd-o pînă la identificare cu aîmburele de adevăr, cu spasmul de durere ori de fericire din care trebuie să se fi născut cîndva orice "literă a cărții", dacă ea a dălnuit. Există momente în derularea Trilogiei cînd cuvîntul "catharsis", cuvînt- emblema al tragediei antice despre care am învățat cu toții că nu poate fi perfect tradus în nici o limbă modernă, își află un conținut atît de limpede, de la îndemină încît pare a ne fi fost cunoscut de cînd lumea. Din nou, senzația că nu cunoaștem ci re- cunoaștem.

Aminteam de întrebările ce au precedat premiera Trilogiei și pe care spectacolul le-a șters din mintea noastră. Există însă și întrebări mai vechi, fără legătură cu acest moment, cărora montarea le-a adus (măcar pentru unii dintre noi) un răspuns. Eram surprinși, de pildă, că în urmă cu peste două mii de ani, un public needucat asista cu enorm interes la spectacole cu texte considerate azi dificile, la care spectatorii din secolul XX greu umplu sălile. Dificultatea se leagă însă nu de tipul de teatru ci de tipul de receptare. Strănepoții ai lui Descartes, ni se pare firesc să mergem la un spectacol înarmați cu un sistem de raționamente, de judecăți, de criterii. Mesajul poate fi transmis însă și prin șocul emoțional, iar temerea că ar fi astfel distorsionat nu se justifică întotdeauna. Adevărul poate fi și revelat, nu numai descoperit pe cale rațională; important este să-l aflî. "Panem et circenses" - încă o formulă moștenită, pe care o cităm adesea fără a zăbovi vreodată asupra înțelesului ei.

Pentru că am amintit de bagajul de judecăți - poate, uneori, prejudecăți - care ne însoțește întotdeauna în călătoria pe tărîmurile teatrului, ni se pare potrivit să ne referim la momentele Trilogiei în care modalitatea de expresie este șocul vizual. Soluție extrem de riscantă ("de la sublim la ridicol e doar un pas", să nu uităm), ea se legitimează doar prin excluderea suspiciunii de gratuitate; e, poate, exact diferența greu de precizat dar perfect sesizabilă dintre tabloul unui maestru și reproducerea sa fotografică. Am fost profund tulburați, emoționați în aensul cel mai elevat al cuvîntului de imaginea trupului gol, minjit cu noroi, a chipului de femeie batjocorit prin absența veșmîntului capilar mai mult decît prin absența veșmîntului pur și simplu. Imaginea constituia un șoc, desigur, dar un șoc de maximă încărcătură artistică (și exclusiv artistică). Nu era nimic vulgar în scena pedepsirii Elenei, deși cutezanța regizorului (ca să nu mai vorbim de admirabila cutezanță a interpretelor) depășea cu mult micuțul teribilism al arătării unui sîn gol pe scenă, ce ne-a provocat o mișcare retractilă - vexată, am putea spune - în destul de multe dintre spectacolele acestei stagiuni.

Însemnările cuprinse în aceste pagini au păcătuit adesea prin apelul la cuvinte mari, deci ne mai putem permite unul: înscrîm premiera Trilogiei între momentele vieții noastre artistice, culturale cu drepturi depline la "stampila" Eveniment. Ceea ce nu înseamnă absența unor neîmpliniri și pentru a ne supune tipicului vom menționa cîteva dintre ele. Prima, în direcția legătură cu formula distribuțiilor "Interșanjabile", constă în diferențele pronunțate între reprezentații. Nu doar de nivel, dar chiar de echilibru interior, pînă la urmă de semnificație a demersului artistic (un exemplu, cel mai la îndemină: răvășitoarea forță de expresie a interpretării Medeii de către Maia Morgenstern devine dezechilibrantă atunci cînd partenerul ei este Mircea Rusu, aflat în vădită dificultate de a face față curentului de înaltă tensiune degajat de actriță). S-ar putea reproșa, de asemenea, spectacolului, dilatarea unor momente, ceea ce diminuează impactul asupra spectatorului (dilatare vizibilă mai ales în Troienele, altfel compartiment foarte solid al montării), tentația de a stăruie asupra elementului vizual (în Electra) riscînd o oarecare rarefiere a substanței. Sigur că observații se mai pot formula, dar toate sînt, pînă la urmă, neesențiale.

Esențială e covârșitoarea forță de seducție a montării, prezentă permanent, aproape și în neîmpliniri, seducție fără de care teatrul rămîne doar o preocupare printre altele, nu un mod de a trăi. Esențială e senzația de dăruire necondiționată, credința care transpare chiar și din interpretările cele mai modeste. Esențial e faptul că spectacolul nu se adresează unei (sau unor) categorii de public ci publicului. Toate acestea și multe altele ne determină să socotim spectacolul un eveniment.

CRISTINA DUMITRESCU