

„IFIGENIA” de Mircea Eliade
la Teatrul Național din
București

UNIVERSUL spectacolului *Ifigenia* are patru spații distincte, deși, în aria scenei propriu-zise, se află doar un simplu perete de birne. În spatele acestui briu lemnos, pe creasta lui și imediat în fața sa, e locul afirmării brutale a personajelor bărbătești, războinicilor pregătiți să plece spre Troia, clamându-și voința impetuoasă, poruncind, revendicând, încăierându-se, unelind, hotărînd. Departe de zid e un loc solar, indefinit, unde se înnoadă contradicția tragică; aici se frînge voința lui Agamemnon, e momentul senin, ca de pastorală, al sosirii Ifigeniei, se petrece zbuciumul grozav al Clitemnestrei, intervenția caldă și inutilă a lui Achile, dialogul său răscolitor cu tinăra ce va fi sacrificată, și tot aici e ultima oprire a funestului cortegiul ritual, cu rămasul-bun de la lume al eroinei. În dreapta și în stînga scenei e locul misterios al sosirilor și plecărilor, se ghi-cește marea bintuită de vinturi potrivnice, fărîmî ce trebuie părăsit; e punctul de încercuire al vestitorilor cu uneltitorii; două guri întunecate ca de peșteră a oracolului. Și, în sfîrșit, în afara scenei, dincolo de sală, nevăzut, la capătul unei poteci cu lumină stranie, locul de sacrificiu, rugul de pe înălțime, cu teribila tobă anunțînd cumplitul ceremonial. Regizorul Ion Cojar, scenograful Mihai Tofan, compozitorul Aurel Stroe au conceput — decupînd, astfel, ca dramaturgie, plastică și sonoritate, spații distincte, — un univers coerent, care adună sugestiile piesei într-o unitate teatrală plurisemnificativă. Într-un fel asemănător procedase, probabil, Gustav Mahler, la Viena, la începutul secolului, imaginînd acțiunea operelor lui Gluck ca fiind concentrată, toată, în port, loc multiplu de reținere și apoi de dezlănțuire a ostirii ahee.

Realizarea, remarcabilă prin idee și teatralitate, a Naționalului bucurestean poartă valoarea piesei lui Mircea Eliade, care — poate mai puțin concludent în *Coloana fără sfîrșit*, dar limpede și viguros în *Ifigenia* — se vedește și un scriitor dramatic de autoritate. Reinterpretarea străvechului mit — desigur, pre-homerid — al fecioarei jertfite pentru înfrîngerea unei potrivnicii a naturii atribuită puterilor cerești, a aflat la răsodul orb, apoi la Euripide și mai tîrziu la italianul Lodovico Dolce, la Racine, ori la flamandul Samuel Coster, apoi la Goethe, accepții felurite, determinate de străpungeri diferite ale straturilor eroice, poetice și morale ale povestii, precum și de filosofie și stilul epocilor. Probabil și de înțelegeri deosebite ale ritului, căci mitul e aici nucleul unui rit, de largă extrapolare spre un cult și, prin el, spre relații specifice, într-o vreme dată, între om și natură. După exortarea unui gânditor român modern, la Euripide mythosul trece spre logos, autorul elin subsumînd ceremonialul tragic circumstanței istorice. La Racine, raționalitatea și pasionalitatea personajelor transcend contextualitatea (spectacolul prim, de la Versailles, se desfășura într-un parc cu fîntini, grădini, alei cu urșe vase de porțelan pline de flori, statui de aur, arbori exotici, girandole de cristal cu sute de luminări etc., în prefața tipărită autorul declarînd franc că „as fi murdărit scena arătînd uciderea oribilă a unei persoane atît de virtuose și amabile”, trebuînd „să țin seama de gustul Parisului”). La Goethe, psihologismul și

calofilia neo-clasică dau doar un profil moral pur, de efigie. La Mircea Eliade avem epura dramatică a unei colectivități barbare în care inmutărește conștiința unei lumi viitoare luminoase, tranziția etică spre acel orizont fiind facilitată de o jertfă liber asumată, printr-o înțelegere superioară a datoriei individului față de comunitate, chiar dacă nu și față de țelul ei imediat. Noțiunile morale aduse în discuție, — onoarea, cinstea, adevărul, datoria — punerea sub semnul întrebării a veracității profetilor proorocului Calchas (și renegarea astfel, în fond, a cultului sîngeros al zeiței Artemis, pe care acesta o slujește) înfățișarea lui Ulise și Menelau nu ca devoti, ci uneltitori tenebrosi interesai și sperjuri, orientarea hybrisului lui Achile spre proclamarea unui cod etic nou, apărînd drepturile omului, nu numai îndatoririle lui, reprezintă o desacralizare și o istoricizare benefică a mitului. Nu un fatum misterios și imuabil mișcă indivizii terorizați de zei mașteri care trebuie imblinzii, ci un interes concret, terestru, în virtutea căruia se comit crime cu falsă justificare principială, teologală ori politică, în folosul diversunilor momentane. E un asalt al unor forțe iraționale crude, pe care se străduie a le domoli o conștiință nealterată, lucidă și voluntară, aceasta încercînd a fulgera un sens umanist în bezna războinică ce se lasă. Parafraza antică a lui Eliade e, stilistic, frustă și, în același timp, mediativă, aducînd ceva din laconismul și austeritatea vremurilor moderne, într-o formulă robust esențializată. Mitologicul și decantat, ritualic și demistificat.

În cuvîntul introductiv la ediția xeroxată a piesei, apărută în Argentina, în 1951, (drama fiind dedicată scriitorului Mihail Sebastian și regizorului Haig Acterian) Mircea Eliade amintește că lucrarea sa e străină spiritului elin și clasicismului în general și că, în noua înțelegere a mitului, deliberat anacronic, e al deslusit altceva decît ilustrații săi antecesori. Justificarea teoretică a gestului creator ar sta în considerarea mitului ca atemporal, exemplar, arhetipal, avînd în sine capacitatea infinită de raportare la alte epoci, el putînd fi revalorificat, deci, „pe orice nivel temporal”, cu atît mai mult cu cît „clasicismul nu poate epuiza el însuși miturile cărora le-a dat naștere”. Prin urmare, Ifigenia eliadescă va suferi un dublu transfer, din lumea care a zămislit-o: spre o universalitate a creației, în afara duratei („nimic nu poate dura dacă nu i se conferă un suflet”, ea sacrificîndu-se conștient ca să întemeieze victoria, necesară, a grecilor împotriva troienilor, și spre a curăți cauza impură a războiului, pornit pentru o femeie înătinată, prin jertfa unei femei pure) și spre o zonă de gândire poetică românească, de substrat arhaic, în sensul general descris cîndva de James Frazer (sufletul victimei trece într-un alt corp, în altceva, aici „visul de cuceritor al lui Agamemnon”) și în sensul particular, evocat de Blaga și chiar de istoricul credințelor mitice, Mircea Eliade: jertfa e inclusă cu necesitate în orice zidire, moartea e o nuntire tragică, mioritică, pre-sentimentul pieririi se convertește, în sufletul pur al fetei, în seva unei iubiri pentru un Sburător.

SCRISĂ în 1939, piesa a fost jucată în prima oară în 1941, la Teatrul Național, în regia lui Ion Saighian și scenografia lui Gabriel Negru, cu o trupă prestigioasă, dar nu a avut răsunetul așteptat. Veritabila ei lansare are loc acum, într-o reprezentare care o transgresează și sub raport spectacolar în registru modern, sensibilizînd relația subtilă dintre mitul original și miturile românești. Se alternează, cu iscusință și gradări conforme, stările de inclestare și cele de visare. Se rînduiesc, cu știință scenică, momentele de cristalizare



Protagonista spectacolului *Ifigenia*, actrița Tania Filip

și cele de dezagregare tumultuoasă. Compoziția adună, respiră, unduie masa omenească, iar muzica o cadentează și-i dă tonuri cînd amenințătoare, cînd jucăuse, ori tînguțoare, în omofonii și polifonii de savantă alcătuire, pe o gamă foarte întinsă. Structura scenică pare mai curînd shakespeareiană, decît tragic elină, datorită coloritului intens, contrapunctelor violente de stare, amalgamului mereu limpezit și mereu ordonat, și mai ales acelei accepțiuni a martiriului care e, în esență, o victorie a spiritului liber asupra spiritului gregar, aflîndu-și rațiunea în aspirația spre o altă zare.

În mai multe privințe, spectacolul e o regăsire: a politicii repertoriale a Naționalului, ce are a tinde spre literatură dramatică exemplară; a destinației sălii Atelier, menită a favoriza experiențe fertile ca atitudine și expresie în sfera teatrului contemporan; a regizorului Ion Cojar, acum, din nou riguros și profund, metaforizînd scenice cu aplicație, conceptualizînd în forme comunicative, dezvăluînd esențe dramatice, construînd simfonie, bărbătește patetic, punînd în vibrație senzori poetici, tînd neconștient în cumpăna ideii vectoriale componentele disperse ale dispozitivului scenic. E și regăsirea unor actori însemnați, o vreme lipsă, Mircea Albulescu făcîndu-și, cu forță, un Agamemnon complex, rege sălbatic și lacom, tată tescuit de suferință, împotriva armatei, celorlalți conducători ahei, destinului, lăsîndu-se însă zdrobit de mașinăria pusă de el însuși în lucrare, povîrînit de neputință, bolnav de așteptare, de groază, de nerăbdare ascunsă și de visul luptei. O mască tragică admirabilă conturată, acoperită apoi de impenetrabila mască de bronz a conducătorului de oaste, sub care chipul omenească dispare. Apoi Damian Crîmbaru, un Ulise perfid, insinuant, răbdător (nu-l numeau cel vechi „răbdătorul Ulise”) cu glas melodios; Valeria Gagealov, regină trufașă, pe urmă mamă copleșită de nenorocire, în stria de cerșetore; Liviu Crăciun, un Patrocle înțelept, îngîndurat, actorul înfățișîndu-se acum curat, fără rictusuri și ochede, fără fandării și cochetării fezdate, într-o poză atrăgătoare, de relief statuar; Achile, realizat excelent de Adrian Pîntea, un viteaz zelos și, deopotrivă, un om al altui timp, limitat încă, desigur, în înțelegere, dar bogat sufletește, decît, deschis, inflexibil, om în

toată puterea cuvîntului, intruchipare artistică într-o îngrijită, armonioasă mișcare și o bine stăpînită, frumoasă rostire, pătîmasă și nedeclamatorie. Și, pe lângă ei, muncînd cu osirdie, acoperiți uneori de prea marea zgomot și de prea multul întuneric, uneori și de învălmășeala pe care — cel puțin la început — regizorul nu le-a măsurat cum trebuie: Ion Marinescu (Menelau), Constantin Dinulescu (Calchas), Victor Moldovan (Kilix) — mereu scos din scenă parca mort ori leșinat, și revenînd parca prea vioi), Silvia Năstase (Chrysis), notabilă schiță feminină, dinamică, certă.

Distribuită fericit în rolul Ifigeniei, foarte tinăra Tania Filip a adus toată candoarea și gravitatea eroinei, trecînd pe nesimțite și cu farmec de la jubația copiliei venite spre propria-i nuntă, la tulburarea prezentimentului că mirele e altul decît cel viu, apoi la răceala mineră la a orei dinaintea morții și la asumarea matură a sacrificiului, cu privirea îndreptată dincolo de priceperea mărginită a celor ce-o înconjoară. Săgălnicia petulantă a fetei ca și incremenirea marmoreană a femeii sint figurate cu o credință surprinzătoare. Vorbirea e calmă, persuasivă, suspinul ferit, durerea și spaima comprimate, atitudinea demnă, clipa ultimă, zguduitoare prin liniște interioară. E, desigur, rolul cu cea mai mare încărcătură afectivă, și, deopotrivă, de cea mai densă intelectualitate. Sub fruntea bombată e o privire azurie pătrunzătoare, iar în trupul gracil, o fibră de oțel. În tonul interpretului e mereu ceva neliniștit interrogativ, o mirare suavă că nu e înțelesă și că prin ascendenții moral pe care l-a dobîndit se ridică deasupra tuturor, într-un cer clar și înalt. Actrița are o înregistrare excepțională și un mod iradiant de a figura scenic. După ce a debutat convingător în *Hagi-Tudose*, dă acum un examen de confirmare definitivă. Murînd atît de impunător de simplu și omeneșc, Ifigenia a făcut să se nască o actriță adevărată. Să zicem, cu cuvintele lui Apollonios din Rhodos, că e „o scîlpărare de lumină” pe firmamentul scenei bucureștene, care-și inaugurează reprezentativ anul 1982 prin piesa scriitorului și cărturarului Mircea Eliade, în reprezentarea Teatrului Național.

Valentin Silveștru

Cartea

„Teatru fără scenă”

■ Horia Barbu Oprisan cunoaște direct cultura populară română din pelerinările lui în lungul și latul țării, din anchetele de teren întreprinse pentru diferite institutul de cercetare științifică, din pasiune pentru tot ce este creație culturală populară. Preferințele lui pentru teatrul țărănesc tradițional și contemporan au mers atît de departe, încît nu a prețuit nimic pentru a descoperi noi forme de manifestare teatrală, materiale inedite, versiuni necunoscute, invariante tematice, personaje și actori-tărani, în parte de mult dispăruți, dar care au supraviețuit în conștiința culturală a satului tradițional românesc. Așa se explică de ce majoritatea lucrărilor lui sînt consacrate teatroloziei populare: prin care deschide o lumină nouă asupra unor aspecte ale culturii populare române, puțin studiate și de multe ori interpretate eronat. Însă, dintre lucrările lui cea mai cuprinzătoare și mai originală este ultima, închinată *Teatrului fără scenă*.

Cartea profesează o expunere dialectică a tuturor aspectelor antinomice, contradictorii și în permanentă acomodare la

viata socială a teatrului popular sătesc român. Trecerea de la spectacolul datinelor calendaristice (îndeosebi ale calendarului de iarnă, proorocul solstițiului de iarnă), a datinelor rituale, ceremoniale, divertimentale și ludice, la spectacolul teatral sătesc și de la acesta la teatrul popular de amatori contemporan, relevă geneza, structura, evoluția și caracterele etnice ale acestei categorii de teatru. Autorul demonstrează permanent, prin analize descriptive și sinteze integrate, oprorii tehnicii povestirii populare, intențiile și sugestiile lui teoretice. În această privință, la frumoasa și afectivă prefață a lui Ovidiu Panadima, unul dintre cei mai competenți istorici și critici ai folclorului românesc, Horia Barbu Oprisan răspunde (caz neobisnuit) printr-o notă, în care își explică oarecum poziția teoretică, implicată în lucrare: „Acest teatru este ceva mai mult decît un simplu divertisment, este o expresie originală, o formă aparte de exteriorizare a spiritualității țărănești, a simțului estetic înăscut al țărăniului român”. Iar mai departe, declară că a gădit această carte ca „o is-

torie în imagini expresive a teatrului fără scenă”. Așa se explică vocabularul cult de specialitate pe care l-a aplicat (în lipsă de corespondențe lexic populare) la situația teatrului popular, lăsînd cititorului (posibilitatea) să sesizeze valorile, sensurile, nuanțele specifice acestor noțiuni desemnînd forme artistice populare, folclorice.

Analizele și sintezele care abundă în carte sînt de cele mai multe ori rezultatul unor emoții folclorice, a unor racourci-uri istoriografice, a unor interpretări sincrone și hermeneutice ale folclorului teatral. Iată de ce autorul nu își subintitulează în titlul cartea „Evocări ale unor spectacole, personaje și interpreti ai teatrului popular românesc”. Impresia generală care se degajă din aceste evocări și sugestii este că teatrul fără scenă se sprijină mai mult pe personaje și interpreti, decît pe scenarii preconcepți și regie reglementată de norme fixe. Teatrul fără scenă se adaptează rapid la toate condițiile social-cultural-istorice, de la un spectacol la altul în cadrul aceleiași stagiuni sau turneu, în funcție de publicul în fața căruia se desfășoară, de inspirația interpretilor sau de cerințele schimbărilor din trupă. Așa că pentru a-l cunoaște în esența lui, în dinamismul lui, în accentua lui, trebuie să vi-

zionați toate oscilațiile lui spectaculare, toate variantele pe aceeași temă. Ceea ce Horia Barbu Oprisan a făcut cu prisosință. El a urmărit repertoriul unor cete de actori într-o stagiune anuală, în mai multe stagiuni la rînd, aproape 40 de ani împliniți. De altfel, această participare activă a autorului *Teatrului fără scenă* la viața teatrală a unor sate moldovene îndeosebi, a dus uneori dină la încadrarea artistică a autorului în ceta de actori-tărani.

La rîndul lui, autorul face pe cititor să participe și el la geneza permanentă a cetei de actori, a spectacolului, în întimitatea lor, a culiselor creației populare la ea acasă, a turneelor intra și intersătești, a succeselor și insucceselor acestui gen de spectacole libere de orice constrînger.

În această atmosferă de povestire copioasă, uneori rustică, alteori grotescă, uneori umoristică, alteori incisivă, într-un stil adaptat tuturor situațiilor etnoculturale locale, autorul surprinde din esență universul creației culturale sătești, partea de complexitate a acestui univers, cît și partea de unitate de concepție și viziune artistică în varietatea inepuizabilă a spectacolului de teatru popular românesc.

Romulus Vulcănescu