

Anca HAȚIEGAN

Împărăteasa drapată în piele de șarpe

Fără îndoială, cea mai așteptată montare de la începutul noului an a unui teatru autohton a fost **Strigăte și șoapte**, în regia lui Andrei Șerban, adaptare după scenariul filmului – inițial o nuvelă – cu același titlu semnat de cineastul suedez Ingmar Bergman, din 1972, presărată ingenios cu pasaje autobiografice sau auto-referențiale provenind din alte surse – în principal *Lanterna magică* (volum tradus în română și apărut la Editura Meridiane, în 1994) sau textul-pilot al scenariului peliculei, publicat de asemenea în mai multe limbi. Producția Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca a avut premiera în 24 ianuarie a.c., după o serie de repetiții deschise publicului, în maniera cu care ne-a obișnuit deja Andrei Șerban. Personal, am asistat la reprezentațiile din 16 ianuarie (o repetiție „semipublică”) și 22 ianuarie (cu titlu de avanpremieră).

În distribuția spectacolului se regălesc Zsolt Bogdán, în rolul lui *Ingmar Bergman* însuși, dar și al personajelor masculine din scenariul peliculei (doctorul *David*, *Fredrik* și *Ioakim* – soții surorilor *Karina* și *Maria* –, și preotul *Isak*, interpretați pentru ecran de Erland Josephson, Georg Årlin, Henning Moritzen, respectiv Anders Ek), Anikó Pethő, în rolul lui *Agnes* (personajul interpretat în film de Harriet Andersson), Emöke Kató (*Karin*/Ingrid Thulin), Imola Kézdi (*Maria*/Liv Ullmann), Csilla Varga (*Anna*/Kari Sylwan) și Csilla Albert în postura asistentei lui Bergman, *Ingrid* (dublul lui Ingrid von Rosen, cea care avea să fie ultima doamnă Bergman). Interpreții glisează cu finețe între identitatea lor civilă, fie aceea a actorilor implicați într-o reconstituire teatrală a procesului de creație ce a stat la baza filmului, fie a personajelor acestui film – de unde senzația ușoară de vertij. Toate aceste ipostaze sunt schițate fulgurant, alteori asumate până în zona psihologiei abisale, alteori parodiate, caricaturizate sau prezentate detașat, cu binevoitoare ironie. M-am întrebat, firește, de ce regizorul a simțit nevoia să se complice astfel, cu o dublă „punere în abis” – sau chiar triplă, dacă ne gândim că istoria lui *Agnes* are valențe de mister creștin, reiterând patimile lui Iisus –, în loc să se mulțumească pur și simplu cu transpunerea pe scenă a poveștii celor patru femei din *Strigăte și șoapte*, pe cât de concentrată, pe atât de ofertantă pentru actori. Iată subiectul acesteia, pentru cine nu îl cunoaște sau nu și-l amintește: *Karin* și *Maria*, împreună cu servitoarea casei, *Anna*, o supraveghează pe sora lor mijlocie *Agnes*, aflată pe patul de moarte, cu pânțelele măcinat de o tumoră canceroasă. *Karina* și *Maria* sunt ambele măritate, au o situație materială bună, dar fiecare duce în spate o dramă familială. *Karin* își urăște soțul mult mai vârstnic, cu care a contractat o căsătorie de conveniență ce-i alimentează frigiditatea fizică și psihică, manifestată prin răbufniri emoționale sado-masochiste. *Maria* este tarat de flirturile

și infidelitățile sale de cochetă, sub al cărei aer copilăros, dulce și vesel, de ingenuă, se ascunde multă cruzime. Niciuna dintre femei nu reușește să se ridice la nivelul aspirațiilor de bunătate, generozitate, de care nu sunt însă complet străine – de aici furia neputincioasă a Kariinei, întoarsă mai cu seamă spre sine, sau regretele, tristețile pasagere ale Mariei. Agnes și tăcuta Anna, în schimb, în melancolia vieții lor retrase, duc o existență simplă, discretă, impregnată de spirit creștinesc autentic, neîntinată de moralitatea de fațadă a societății, dar nescutită nici de angoase, nici de teribile încercări. Dimpotrivă, nevinovăția lor se cere parcă probată cu asupra de măsură... Astfel, devotata Anna, care și-a pierdut cândva fetița în vârstă de trei ani, este acum pe cale să-și piardă și unica prietenă, pe Agnes, asupra căreia se răsfrâng toate instinctele ei materne refulate. Aceasta din urmă se confruntă cu suferințe fizice atroce, capabile să zdruncine chiar și cea mai profundă credință. Patimile lui Agnes sunt un revelator de conștiințe. Mizeria trupului, boala, spectrul morții stârnesc în Karin și Maria sentimente de compasiune, dorința de apropiere și de solidaritate în fața răului, spulberate până la urmă de mult mai puternica repulsie, rod al instinctului egoist de autoconservare. Doar Anna reușește să-și reprime spaimile și să fie alături de Agnes până la sfârșit. Atunci când aceasta, asemenea lui Iisus pe cruce, are un moment în care se simte deplin abandonată, Anna îi vine în întâmpinare, cu atitudini de Pietă, în timp ce surorile se retrag, secvență amplificată apoi într-un montaj cu tentă onirică, ce pare a fi proiecția conștiinței lor vinovate. Însuși preotul Isak își recunoaște slăbiciunea uman-prea-umană în fața suferinței și a morții, recunoscând în Agnes o forță spirituală care îl depășește: „credința ei era mai puternică”. Celorlalți/celorlalte nu le rămâne decât îndoiala, deznădejdea, închisoarea propriului eu, „sub un cer crud și gol”. O atmosferă cehoviană, de un farmec straniu, relații strindbergiene (cum observa François Truffaut), autoscopii dureroase desfășurate în surdina rar străpunsă de exasperări expresioniste, cam aceasta e materia filmului lui Bergman, plus efectele estetizante de sunet și lumină, de o rară frumusețe – o extraordinară realizare tehnică în epocă –, sau obsesivele prim-planuri cu figurile actorilor, nemiloase și tandre, în același timp.

Din multitudinea de speculații teoretice pe care o poate suscita opțiunea lui Andrei Șerban pentru arătarea procesului facerii și nu pentru reconstituirea poveștii în sine, a „produsului” finit, mă opresc doar la una singură, aceea ce mi s-a părut că se leagă organic de supratema spectacolului, și anume de problema credinței – credința în divinitate și credința în eficacitatea artei de a (re)suscita miracolul. Din această perspectivă, etalarea sforilor, a jocului ca joc și procesualitate, amână mereu sau alungă undeva în trecutul contemplat sentimental (în sensul schillerian al termenului) momentul operei finite, al creației autonome, suficiente sieși. În loc de iluzia totală, perfectă, spectatorului îi sunt servite jumătăți de iluzie, sferturi, trucuri executate parțial la vedere, în așteptarea survenirii clipei de grație, a unei întâlniri sau a unui act de credință, care pot să se producă sau nu – în funcție și de capacitatea sau nevoia publicului de a se investi în ceea ce i se prezintă pe scenă. Complicitatea spectatorilor este absolut necesară pentru întregirea iluziei și refacerea vrajei, se spune în parabolă tronului împărătesei din China antică,

relată de naratorul spectacolului, Zsolt Bogdán, în postura lui Ingmar Bergman. În ultimă instanță de ei depinde dacă vor să creadă în faptul că au în față tronul unei împărătese, scaunul regizoral al lui Ingmar Bergman sau un obiect oarecare de recuzită din dotarea Teatrului Maghiar din Cluj; altfel spus, totul depinde de disponibilitatea publicului de a se autoiluziona, în timp ce „Magicianul“ din spatele mașinării teatrale (regizorul) își expune propriile deziluzii, îndoieli, neputințe, precum și setea neostoită de miracol... Acestea se fac ecoul tribulațiilor vizavi de religie și artă ale lui Bergman însuși. Nu întâmplător, într-un text publicat de Andrei Șerban în *Adevărul literar și artistic* (din 12 ian. a.c.), „*Woody Allen e Molière, Ingmar Bergman e Dostoievski*“, regizorul invocă următorul pasaj dintr-un eseu de Bergman, datat 1965, intitulat *Pielea șarpelui*: „Și totuși, acest artist sublim (Ingmar Bergman, *n.m.*) se îndoiește de forța artei în secolul în care trăim: «Dacă e să fiu cu totul sincer, privesc arta (și nu numai arta filmului) ca pe ceva lipsit de importanță. Literatura, pictura, muzica, cinematografia, teatrul se nasc și se întrețin din ele însele. Noi mutații și combinații apar și apoi sunt distruse. Văzută din exterior, această mișcare posedă o vitalitate plină de nerv... aproape febrilă. Aș spune că seamănă cu o piele de șarpe plină de furnici. Șarpele e mort de mult timp, dar pielea lui se mișcă. Religia și arta sunt ținute în viață din motive sentimentale, ca un gest convențional de curtoazie față de trecut». Nu cred că poate fi formulată o declarație mai lucidă și mai alarmantă a stării de fapt actuale a artei decât aceasta. Vedem că tot ce ne înconjoară corespunde imaginii unei piei de șarpe pline de furnici. O imagine deloc confortabilă, care mă pune pe gânduri dacă într-adevăr mai are rost să continui să lucrez“. Nu se puteau găsi altundeva niște formulări mai fericite, mai exacte: sentimentalismul, gestul convențional (dejucat ca atare) și curtoazia față de trecutul luat ca model (filmul lui Bergman, care la rândul său reiterează modelul biblic) sunt atitudinile fundamentale ce caracterizează deopotrivă spectacolul lui Andrei Șerban. În acest sens, poate cea mai ilustrativă secvență din montarea de la Teatrul Maghiar este aceea în care interpretul lui Bergman aplică peste fața actriței în rolul lui *Agnes* o bucată de pânză impregnată cu vopsea verde-movulie, întinzând apoi cu o pensulă machiajul peste obrajii fetei, ce-i va imprima culoarea pământiu-lividă a morții. Gestul care demască trucul reface simultan un episod binecunoscut din *Noul Testament*, acela în care evlavioasa Veronica șterge cu o maramă figura îmbibată de sânge și sudoare a lui Iisus, pe Drumul Crucii. Reverența și contestarea, pietatea și scepticismul se îmbină aici într-un melanj inextricabil.

Așadar, ne aflăm în burta încăpătoare a șarpelui... Pielea lui foșnește... Scaunul pe al cărui spătar scrie mare BERGMAN și de care atârână într-o parte o bască îl întâmpină pe spectator încă din holul Sălii Studio a Teatrului Maghiar, într-un spațiu „interstițial“, drapat în roșu, unde actorii se amestecă mai întâi printre spectatori, angajându-se în conversații „civile“, pentru ca apoi, încetul cu încetul, să își asume condiția de personaj – în personaj. După ce studiază afișul spectacolului, pe care figurează însuși Bergman, surprins într-o atitudine sugestivă, Zsolt Bogdán prinde să-l încarneze: își afundă basca – emblema regizorului suedez – pe cap și face prezentările, explicându-ne nouă și actrițelor cine ce are de jucat și cum a început totul. După încheierea prologului, publicul este introdus în sala de spectacol,

trebuind să traverseze scena pentru a ajunge la locuri și să-și croiască drum printre obiectele de recuzită învăluite într-un abur alb, dens, care-i mijlocește scufundarea fără apărare într-un univers ce se vrea imaterial – și chiar reușește, cel puțin pe moment, să pară ireal, de viș, străbătut fiind, bineînțeles, de strigăte și șoapte. Totul e drapat și aici în roșu: de la scaunele spectatorilor, aliniate de-a lungul unei laturi a dreptunghiului scenei, la cei patru pereți care îi înconjoară, aceasta fiind, în imaginarul lui Bergman, culoarea sufletului. Patul în care zace Agnes, pătuțul-leagăn al fetei Annei, câteva paravane – când transparente, când translucide –, niște măsuțe, orologii răspândite prin toată încăperea alcătuiesc scenografia minimalistă, de maximă fluiditate, compusă de Carmencita Brojboiu, care semnează și costumele actorilor. Naratorul Bergman risipește însă rapid magia indusă prin efecte facile, intervine, comentează pe toată durata reprezentației, conduce cu mâinile spoturi de lumină spre chipurile acrițelor, iar acestea, la rândul lor, se smulg ca la un semn din transa celor mai intens-dramatice stări, deturnând cursul jocului ce părea perfect instalat în zona iluziei realiste și cerând explicații sau amuzându-se pe seama anumitor situații – „o lecție bună de detașare pentru actorii prea identificați cu rolul – cum să fii total liber și în același timp pregătit sută la sută să te implicii” (Andrei Șerban, *ibidem*), perfect însușită de interpreții Teatrului Maghiar. Fermecători, carismatici, ca întotdeauna, Zsolt Bogdán și Imola Kézdi își demonstrează încă o dată, fără ostentație măiestria. Talentul lui este mai bine pus în valoare de numeroasele și foarte rapidele schimbări de „mască”. În monologul covârșitor al preotului *Isak*, actorul mi-a amintit de rolul pe care l-a creat pe vremuri, pe scena Teatrului Național, în *Hamlet*-ul lui Vlad Mugur, mai precis de rugăciunea minată de îndoială a lui Claudius. La prima reprezentație la care am putut asista, am mai apreciat în mod deosebit jocul plin de emoție conținută, prezența maternală a lui Csilla Varga. La a doua reprezentație privirea mi-au focalizat-o mai cu seamă Emöke Kató și Anikó Pethö, prima într-o dispoziție de zile mari, măturând ca o furie învăpăiată podeaua scenei cu trena rochiei sale negre, de doliu, în timp ce crisparea îi îngheța trăsăturile feței, iar a doua într-o continuă dăruire de sine, mișcătoare și gracilă, emanând acea bunătate care nu e de la sine înțeleasă, ci e rodul înțelegerii și al autocontrolului. Am regretat însă puțin privirea „de dincolo”, enigmatică, a lui Harriet Andersson, care e apanajul altei vârste, absența sa nepuținându-i fi imputată de aceea lui Anikó Pethö. De altfel, la finalul spectacolului, publicul are ocazia să revadă acea privire, surprinsă de aparatul de filmat în ultima secvență a filmului lui Bergman, proiectată pe peretele tapisat din fața sa. În dreptul scaunului gol al lui „Bergman”, întreaga distribuție execută apoi o scurtă reverență de final, cu mâinile împreunate în salutul chinezesc, ca și cum s-ar afla în prezența unei mari împărătese. Rămâne la latitudinea fiecăruia în parte să stabilească dacă a văzut-o sau nu pe majestatea sa imperială. Mie uneia mi s-a arătat o ciudățenie: o împărăteasă cu ochi oblici, înveșmântată în piele de șarpe...

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca – Strigăte și șoapte. Adaptare scenică de Andrei Șerban și Daniela Dima. Un spectacol de Andrei Șerban. Dramaturgia: Kovács Kinga. Decoruri și costume: Carmencita Brojboiu. Cu: Kézdi Imola, Pethö Anikó, Kató Emöke, Varga Csilla, Bogdán Zsolt, Albert Csilla. Data premierei: 24 ianuarie 2010.