

De la mit la realitate: TRILOGIA ANTICĂ

ÎN spectacolul Teatrului Național din București sint folosite segmente mai lungi și mai scurte din piese vechi grecești și latine. Medeea e construită pe axul unui mit chtonice, în care, după Frazer, s-ar regăsi în chip poetic o reverie a conștiinței colective, iar după Claude Lévy Strauss, dimpotrivă, o relație certă între un fenomen din contingent și proiecția sa spiralat mediată în limbă, el avind deci o structură istorică și, deopotrivă, anistorică. De îndată însă ce mitul e fixat într-o operă literară el devine independent față de surse și capătă un statut autonom. În scenariul propus de Trilogia antică, personajul Medeea e creat din imaginile dramatice elaborate de Euripide (care a împrumutat elemente din legendele despre corintieni) și de Seneca (acesta folosind, la rândul lui, textul lui Euripide dar și al unei piese, pierdute, a lui Ovidiu), substanța mitului aflându-se aici în povestea despre existența reală a eroinei și despre existența sa fantastică; Troienele e o adaptare liberă după Euripide — Hecuba și Andromaca povestind despre tragedia lor după căderea Troiei; iar în Electra sint contaminate dramele, cu același titlu, ale lui Sofocle și Euripide, abordând direct evenimentele de la curtea regelui Agamemnon. Fragmentările, conexiunile, mutațiile de replici, prescurtările, ca și fâurirea unor momente care nu se găsesc în textele citate, ci reprezintă traducerea, în extensie scenică, a unor relații concise din acele piese, precum și inventarea, în dramaticitate specifică, a unor secvențe, fac ca literatura spectacolului să aparțină, formal vorbind, regizorului. Printr-un gest artistic cutezător, el a fâurit o reprezentare unitară, de sinteză universalistă, care are un caracter pancretic — în ea regăsindu-se poeme ancestrale, istorii atestate, rituri ale mai multor popoare, reacții colective tipice epocilor de mari involburări, care au fost ale antichității ca și ale evului mediu, și fine reverberații ale actualității.

Cum în aria spectaculară apar, cu o îmbelșugată încărcătură de semnificații, personaje ce sint repere ale istoriei culturale și mitologiei, și cum ființările lor scenice au un larg ambitus de generalitate, reprezentarea triptică e și o impunătoare tentativă de arhetipologie, de concertare inedită a unor arhetipuri în raport cu ideea, actuală, a posibilității unei lumi armonice. Citeștrele piese au personaje centrale feminine, a căror năzuire e, în fond, aceasta. Ceea ce și face ca spectacolul să se încheie cu un moment al Speranței.

DEMERSUL artistic al regizorului desființează timpul și spațiul în accepția curentă a cronologiilor și perimetrărilor, inființind o istoricizare proprie a povestirilor, decupind spații proprii în locuri date, săvârșind și o trecere caracteristică, subtil gradată, de la întuneric la lumină.

Factura spectacolului e complex ritualică. Recursul la sursele primare ale ceremonialelor histrionice, precum și inserția elementului livresc, de antropologie teatrală, în modelarea situațiilor, dau un aspect de mister teatral modern. Elementaritatea scenografică, neutralizarea costumatei, măștile, iluminarea, sonoritățile strâni, incantațiile, implorațiile, lamenturile, rugile, evoluțiile corale, de o stranie frumusețe și puternică sugestivitate, ca și mișcarea, de o uimitoare varietate și policromie gestică, stau sub semnul unei stilizări și sub acțiunea a unor ritmări rigurose controlate. Asistăm, cu Medeea, la un ritual magic al vindicției: femeia, care a părăsit totul pentru bărbat, se vede înșelată, disprețuită, gonită fără vină. Se va încerca de minie și se va dezlănțui cu furie barbară, uzind de mijloace vrăjitocești. Prin exegeza regională și cea actoricească se relevă aici fondul etic al mitului. Nenorocirea e provocată de o gravă nedreptate, ce stârnește indignarea, apoi furia irațională. În esul său Despre minie Seneca pare a se referi la propria sa eroină, atunci cind descrie cum se nase pasiunile, cum se dezvoltă și cum devin nestăpinite: primul impuls e involuntar, al doilea, de o voință încă slabă, e ghidat de gindul „trebuie să mă răzbum fiindcă am fost jignit”, al treilea urmărește vindicția în orice condiții, rațiunea fiind abolită. Cuprinsă de o „furor tragică” Medeea va trece de la reproșuri la rituri sinistre și proceduri demoniace, răzbumându-se nu numai pe Iason, ci și pe fiul lui (și ai ei), pe Creon, pe Creusa și pe întreaga cetate, pe care o va incendia.

Deși rolul e compus din monologuri, dialoguri de la distanță, imobilism, rigiditate, regia și interpretele au dat o vivacitate neobișnuită eroinei. Olga Delia Mateescu conferă valoare declamatorie imprecăției și mimează cu excelență tulburarea sufletească. Ea pare a-l copleși pe Iason — deși apropiere fizică între ei nu e. Leopoldina Bălănuță are gravitate tragică, glasul ei e tunător, în el se ghidează și șoaptele tandreților pierdute, amărăciunea ingrățitudinii, teribila amenințare. Iar la urmă, printr-o metaforă cumplită, îi pune lui Iason pe

umeri, pentru toată viața, povara copiilor pieriți, și-i vorbește din văzduh, sună în vocea ei, acum liniștită, hotărârea rupeții definitive de tot ce lasă în urmă. Maia Morgenstern e cea mai feminină Medeea, cea mai ardentă. În senzualismul reprezentanței ea constituie o culminanță. Feminitatea-i frustrată, maternitatea-i ultragiată, demnitatea-i ofensată o transformă într-o fiară turbată, care dacă nu s-ar răzbuna, ar muri. Au fost ascultate sfaturile lui Horațiu din Arta poetică: „Medeea să fie trușă și nebruită”; „Să nu-și ucidă copiii în fața publicului”.

Ritualul vindicției are loc într-un spațiu îngust, longitudinal, în care eroii se află în opoziție constantă. Corul va alcătui un culoar prin care va încerca să mijlocească o apropiere între protagoniști. Pe aici aleargă Doica, stăpinită de jale și groază. Maria Filimon îi dă o fervoare nemaipomenită, apoi o resemnare taciturnă, în contrastări bine studiate. Interpretarea ei are forță și rezonanță. Simona Bondoc cucerește prin asprime, porniri tănuite, apoi prin înmărmurire în fața dezastrului. Iason e un invins care nu se poate justifica (Mircea Crețu), un exaltat poruncitor, apoi zdrobit de prejurări (Alexandru Georgescu), un om tare, conciliant într-o măsură dar cu superbie, plin de sine (Ovidiu Iuliu Moldovan); se va fringe însă și, probabil, nu-și va mai reveni vreodată. E cea mai bărbătească personificare, rimind perfect cu aceea a Maiei Morgenstern.

DIN atmosfera aceasta lugubră, punctată de enigmatice sunete de trianțu, puternice lovituri de tobe, un tânguit de contrabas, și în care flăcările luminărilor tremură, luminile sint livide și fugace, un cerc de foc aduce mărturia nenorocirii, un lanț izbit de perete vădește neputința în fața moartei, a destinului, deci dinspre acest spațiu strimt, rece și obscur, din subsofă prelungește al teatralului, și din sala Atelier, accedem într-un loc mai larg, cu câteva focalizări ale acțiunii pe schele înalte. Apoi sintem purtați într-o ambianță vastă, chiar pe scena Teatrului Național. Lumina e mai blândă și mai generoasă. Unghiul de privire se deschide spre cuprinderea unui ritual de sacrificii: Troienele. În această parte a spectacolului, anumite incomodități create publicului — el stînd în picioare pe teritorii incert delimitate, bulversat fiind de neașteptatele treceri ale cortegiilor, bruscat de sollicitări diverse și urmărind cu dificultate ceea ce se petrece — nu sint de natură să-i sporească impresionabilitatea.

Robite, umilite, închise într-un fel de lagăr de trianțu, înainte de a fi trimise noilor stăpîni, troiene trăiesc un sir de sacrificii nevoite sau consimțite. Ritualul e cutremurător, fie că se desfășoară în liniștea sfîșiată doar de un bocet, în tăcerea în care o fată taie ultimul fir al pinzei ce-o țesea și apoi se injunghie, alunecînd, ușor, printr-un dans turbător — într-o lumină de apă a morților — spre neștiut (Beatrice Bleont), fie că se petrece în dezlănțuirii de bachanală, conduse de un satir nerușinat, ori într-o orgie sălbatică de oameni și animale încheiată cu execuția (inventată de regizor) a Elenei, cea care a provocat războiul. Nebunia Casandrei — atît de sensibil jucată de Raluca Peniu și atît de expresiv interpretată de Tatiana Constantin, plînsul neconținut, strigătele de groază, dialogul fieros cu Elena, ale Hecubei — cu demnitate și dramatism creată de Ileana Stana-Ionescu și aprig, impetuos, arătată de Ioana Bulcă — pleacă nefericitei Andromaca (Silvia Năstase, veloce, certă, Ecaterina Nazarie, într-o remarcabilă stare participativă și Liliana Hodoroagea-Drăgușanu, adecvată) potențază substanța ritualică a multiplelor sacrificii. Iar Elena, în zbuțumata ei apariție și în exorbitantele-i întâmplări din mijlocul multimei supraexcitate de ură și invidie, pînă la imolarea pe butucul călăului (de admirat, fără rezerve, prestația temerară a interpretei, Carmen Ionescu, sfidătoare și îngrozită, ripostînd și apărîndu-se ca o bestie, blestemînd parcă și zeli care pînă atunci au ocrotit-o), ilustrează singeroasa clipă ultimă a celei ce trebuie să-și asume culpa originară. Datorită gustului sigur al regizorului și scenografilor nici unul din omoruri, în tot spectacolul, nu se săvîrșește decît în sugestie apropiată. Sacrificiul e damaschinat; pare învăluit într-o beteală din fire de aur și argint. Oamenii obligați să-și părăsească patria, pierzîndu-și rudele, familiile, copiii, pleacă într-o corabie, spre robie. Războiul le-a distrus toate legăturile. Sacrificiul lor e imens. Rămîne între ei doar un legămînt secret, acela că se vor recunoaște unii pe alții, oriunde ar fi, păstrînd numele pentru viitorime.

Muzica a avut aici un rol eficace. Pe lângă talgere, tobe, au funcționat instrumente de suflat (printre ele, un flaut). Bocetele, cîntecele de jale, litaniile, melopeele, mlădierele corale, partiturile pentru dans (ca și simfonia clopoțelilor cu un unic și dulce son, în Electra) au dăruit montării o infuzie sonoră cu bogate melisme și atractive contrapuncturi. Liz Swados, compozitoarea americană, a utilizat, după cit se pare, numeroase izvoa-



Corul femeilor in Electra (după Sofocle și Euripide).

re; compoziția ei e însă unitară și e ca o piele pe carnea acestui spectacol, nu poate fi desprinsă de el.

ELECTRA (cu subiectul luat de Sofocle din *Choelele* lui Eschil și de Euripide de la Sofocle) e un ritual al pedepsei. Electra și Oreste își ucid mama, pe Clitemnestra, și pe amantul ei, regele Egist al Argosului și Micenei, care le-au omorît tatăl, pe Agamemnon. Pedepsa e crîncenă, dar legiuită. Scena devine enormă. Se joacă pe toată întinderea Teatrului Național, de la zidul din urmă al clădirii pînă la loja mare. Sintem mereu în plină lumină. Culorile devin mai vii; roșu aprins, violet, albastru, verde, apoi nuanțe pastelate; azurul și albul; aurul.

Ca și în secvențele anterioare, scenografi Doina Levița, Dan Jitlanu, Lucu Andreescu și asistenții lor, Mihaela David, Anca Păslaru, Doina Ciocănea, au elaborat forme din lemn cu funcții multiple — turnuri, galerii, promontorii, porți de palat, o splendidă corabie figurată doar de elementele marginale — într-o viziune constructivistă, ce se inserie în stilul auster (însă nu uscat) al spectacolului. Multitudinea planurilor înclinate, a scăriilor duce gîndul la instabilitate — ilustrată, dealtfel, și de peripețiile parcurse de eroi; iar alături la Golgota perpetuă a celor implicați. Costumele, de turnură antică, se împreună cu cele ce ar putea fi de azi, într-o manieră care evită atît localizările cit și decorativismul. În schimb, statornicesc trăsături ale personajelor, ipostaze în conflicte, uneori chiar atitudini.

Electra e imaginea durerii, ea e zeiță pămînteană ce pedepsește, o Erinie cu conștiința neadormită; n-are pace pînă ce nu sancționează sacrilegiul. E atît de inverșunată — cum o intruchipează cu vigoare (poate cu un glas prea mult modificat) Ana Ciocănea, atît de dreaptă și inflexibilă în pornirea ei justițiară (Carmen Galin) încît e gata s-o repudieze și pe blînda-i soră (Chrisotemis): Simona Măicănescu și Cerasela Stan) cînd o bănuiește de pactizare cu regii. Clitemnestra e o leoaică furioasă, întăritată, de o energie considerabilă și cu o voce pătrunzătoare (Florina Cercei), sau o femeie slabă și ștearsă, care parcă-și cheamă moartea (în concepția Ilincăi Tomoroveanu). Egist gîndește și acționează perfid (meritulos subliniat astfel de Andrei Finți) sau tumultuos, fără teamă (Costel Constantin — cu o prezență fizică prea apăsată). Oreste e sigur că va izbîndi și-și sacrifică mama fără soavire. Claudiu Bleont e clar și ferm, Mircea Anca, mai ezitant, într-o postură molațecă, aparent maladiv. La curtea Micenei se mai află cîteva personaje simbolice: Moartea, o făptură învăluită toată în negru — care o oprește pe mama ce vrea să-și lovească fiica, dar pune toporul în mina fiului — un pribeag mut, apoi Pilade, prietenul lui Orest, cel ce-o va lua în căsătorie pe izbăvita Electra și o va duce la el, în Focida, Pedagogos, (la Euripide, Corifeul) imbolditor al lui Oreste. Sint înfățișați corespunzător, de Constantin Dinulescu, Claudiu Istodor, Al. Hasnaș, Andrei Ionescu, Dan Puric.

În general, sistemul de simboluri, metaforizările intensive, alegoriile sint de o transparentă admirabilă și de o probată valoare în stabilirea conexiunilor între planul concret și planul abstract al demersului artistic. Ele mai au și harul de a produce o varietate imagistică atît de pronunțată încît surpriza evenimentială e continuă. Nici un procedeu nu se repetă. Cu o expresie a semiologilor, catena stocastică a acțiunilor scenice îl ține în tensiune necontestată pe spectator, sugerîndu-i causalitățile și unele efecte tirzîi, explicîndu-i metamorfozele ce se petrec în universul scenic. Unele excentricități — un șarpe viu într-o ambianță de elemente sugerate, un prea de nepătruns întuneric, stăruind prea multă vreme, în condițiile în care și el și lu-

mina sint, firesc, convenții, și alte cîteva așijderea — ar fi prisoselnice. Sau poate înseamnă un prinos adus spectacolului, într-o montare care altminteri e comunicantă prin rafinamentul orchestrării celor mai simple elemente. Și care dobîndește o excepțională atractivitate și prin ceea ce Umberto Eco numește arhitecturarea semnelor și stimulilor pe un plan bine întocmit al sensurilor.

DE CE sint plimbați spectatorii prin subteranele teatrului, unde drumul le e călăuzit de luminări și nările le absorb miresmelor bețigașelor de santal arzînde? De ce sint duși apoi, pe diverse poteci, prin scenă? E un mod de a implica publicul în acțiune. Am mai fost condus astfel, la reprezentarea *Bloomsalem* de la Teatrul Atheneum din Varșovia, sau la *Elibera-rea orașului Skopje*, la Novi Sad, ori într-o minăstire din Lisabona. Aici, acum, la București, e altceva: intrăm într-o procesiune și participăm la ritualuri; sintem martori. Se obține un sentiment nou.

Cîtă afectivitate îi generează montarea celui ce privește și ascultă? Intrucît ne lipsește cuvîntul — rostit în limbi neînțelese — avem o anume distanță față de oameni și fapte. Dar cunoaștem și o emotivitate a ideii teatrale; aceasta există aici, într-adevăr. Vizualitatea spectacolului e copleșitoare. Plasticitatea grupurilor, a depășirilor, integrărilor în decor, cucerește. Iar sonoritățile captivă. Totodată, potențază tragismul și e invederat că autorul montării a mizat și în această privință pe factorul sonor. Intonațiile și ritmurile rostirii, recitativale, crescendo-urile și descrescendo-urile, paroxismele vocale și mormurele cadentale, vaielele, coralitatea sint de o excepțională percutanță. Ni se spune că o intenție ar fi regăsirea sonorilor de odinioară. E însă o ipoteză neexistibilă asupra unui trecut despre care — din acest punct de vedere — nu știm nimic. Ne-au asigurat chiar specialiștii atenienii la un congres (din 1974) în care s-a dezbătut și această temă, *Auzim* însă melodii verbale foarte solicitante. Doamnelor Priscila Smith și Valois, asistente americane ale regizorului, au obținut rezultate senzaționale în lucrul cu actorii asupra emisiei lor vocale. Adesea se capătă — prin vorbirea în greacă, latină, japoneză (se pare) — efecte de înțelegere tot atît de directe pe cit le-ar fi dat limba noastră. Iar contribuția corului e de neprețuit.

De ce se joacă în limbile mai sus-amintite? Spectacolul a fost produs astfel și la New York și la Paris. Probabil, în aceeași aspirație spre universalitate. Și-apoi trebuie să-i auzim, citeodată, pe marii poeți dramatici, în limba în care au scris, ca să ascultăm muzica tainică, proprie acelei limbi, pentru ca să descoperim anumite volute lirice, ori semanteme și morfeme tipice ale scrisului lor. Shakespeare trebuie auzit și în engleză, Moliere în franceză, Caragiale în română — oricît de bine ar fi executate traducerile. Experiența cu tragicii greci merita să fie făcută și la noi. Latina ni s-a părut mai puțin relevantă în fragmentele alese din opera lui Seneca, dar elina a fost transmisă vibrant de mai toți actorii.

Știu multe despre succesele regizorului Andrei Serban cu această trilogie — datorită și bunăvoinței cu care mi-a povestit despre ea acum zece ani, datorită presei, relatărilor făcute de colegii străini. Presupun însă că o asemenea trupă ca aceea pe care el însuși a modelat-o în această vară la București, n-a avut niciodată. Prin regizor — și ajutoarele sale — prin scenografi și prin echipa de interpreți, *Trilogia antică* pe scena Teatrului Național e o lucrare pe deplin reprezentativă, de o originalitate absolută și de un farmec cu totul special. Aș numi-o o capodoperă scenică.