

EXERCIȚIU DE TRUFIE ÎN GENUL UMIL

Dacă aceste rînduri se revendică de la genul - minor, desigur - al spectacolului Imaginar, nu e mai puțin adevărat că și spectacolul pe care-l sugerează este imaginat de un regizor imaginar, căci ce altceva poate fi un (de abia) student în ale teatrului? Nimic nu va putea fi scuzat prin această precizare, dar totul va fi permis. Delirul nefiind amendabil, va rămîne cel mult regretabil.

Dar despre ce se poate "delira" în teatru, în 1990 la București? Evident despre o (altă) Trilogie antică. Evidența vine atît din halo-ul ilustrei înscenări omonime, cît și din nevoia de a face recurs la marile începuturi pentru a pune temei unui meșteșug sau unor "vremi" noi. În ceea ce privește tragicul, nu noi îl alegem, ci el ne alege pe noi.

Ideea acestui spectacol imaginar nu s-a născut printr-un "exercițiu de admirație" față de o capodoperă dramatică, ci printr-un exercițiu de umilință în fața unei gândiri profunde. Îndrăgostit de un discurs, de discursul peratologic (Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii de Gabriel Liiceanu), mi-am propus să-i fiu devotat servitor și să-l mijlocesc înscenarea unei tragedii, rămînînd în condiția intermediarului. Am crezut că e acesta un bun început.

Numele trilogiei este **Orestia**, numele autorului: Eschil. Piesa asumată: **Eumenidele**.

Ca teorie a raportului dintre limită și conștiință, peratologia ne spune că tragicul este un fenomen care se naște la întîlnirea unei ființe conștiente, finite, cu propria sa finitudine percepută ca limită. Cînd își percepe Oreste finitudinea ca limită? Atunci cînd, paradoxal, moartea (finitudinea) se asociază cu infinitudinea pătimirilor preconizate de Erini.

Dacă moartea este, în viziune peratologică, dreptul la tragic al fiecărui individ, atunci lui Oreste i se încalcă un drept fundamental al omului.

Acțiunea din **Eumenidele** s-ar putea desfășura, în egală măsură, de o parte sau de alta a morții biologice a lui Oreste. Noi, bunăoară, vom opta pentru partea "cealaltă". Nici o replică nu afirmă explicit că Oreste mai este în viață și nici un alt muritor (exceptînd jurații "muți") nu mai bîntuie prin scenă. În final Oreste însuși își evocă mormîntul și rolul de daimon protector al cetății. De fapt, este cu totul secundar pe care din cele două tărîmuri cade Oreste, importantă este echilibristica sa pe linia propriei sale morți. Un Oreste care-și ispășise vinovăția în măsura cuvenită a autoexilului și a ritualurilor purificatoare se vede confruntat prin moarte (recentă? iminentă?) cu perspectiva de a-și plăti vina în excesele Eriniilor, în eternitatea caznelor din Erebos (bezna Infernală) unde sălășluiau acestea. Născut prin moarte (în sensul că uciderea tatălui l-a predestinat rolului vindicativ), trăind prin moarte (prin uciderea mamei își onorează destinul), lui Oreste îi este refuzată moartea, ca neantizare a păcatului, și i se propune eternizarea pedepsei. Aspirația lui devine neantul pe care-l va dobîndi la capătul unui proces de nuanță escatologică. Tema trilogiei ar fi deci "meletê-thanátou" (pregătirea

pentru moarte), care începe, prin destin, înaintea nașterii și nu sîrșește nici în clipa morții, devenind de fapt o soteriologie. Verdictul din **Eumenidele** intuiește și anticipează aflîntățile creștine ale spiritului elin.

Plasarea **Eumenidelor** în post-existență exclude evident orice justiție mundană. Odată suprimați jurații atenieni, nu mai rămîne altă soluție decît să distribuim publicul în rolul panteonului olimplan, pentru ca zeii (spectatorii) să-și asume verdictul. "Spectatorul este pus de teatrul modern în condiția în care erau puși de Homer zeii **Iladel**: asistă suveran cum se fac și se desfac destinele altora. A merge la teatru e a recupera o urmă de demlurgle." (A. Pleșu).

În concret: un amfiteatru închis ar ocupa întreaga scenă. De formă elipsoidală, cu suprafața arenei foarte îngustă va avea pe o latură a elipsei gradenele ornate ale "nemuritorilor", iar pe cealaltă treptele simple și abrupte ale spațiului de joc, la limita solicitării echilibrice a actorilor. Riscul fizic și cel metafizic vor coexista. Că această construcție nu-și poate găsi locul decît pe scenă este evident dacă acceptăm - urmîndu-l pe Eliade - teatrul ca un spațiu de camuflare a sacrului. Și în varianta bucureșteană a Trilogiei antice a lui Andrei Șerban spațiile de joc valorificau mirajul tainic al culiselor pentru a recupera ceva din ezoterismul inițiat al ritualurilor.

Implicarea spectatorilor într-un ritual inițiat este însă tautologică. Actul ritualic este conținut în convenția teatrală, ține de "complexul divin" al spectatorului. Ce rost mai are să inițiezi niște zei, chiar falși fiind?

Renunțînd la ritualism, renunțăm și la expresia specifică a acestuia care este cea muzicală. În schimb, microfoane de performanță, special amplasate, vor capta sonoritățile abia perceptibile ale spectacolului (tropotul pașilor pe gradene, respirația actorilor după efort...), amplificîndu-le și redîndu-le în cutia de rezonanță a scenei închise. Spectatorii "olimpieni" nu vor mai asculta incantațiile muritorilor, ci zgomotul cosmic.

"Atunci cînd ai înțeles cu adevărat o carte, ai impresia că ai fi putut s-o scrii singur" (N. Iorga). E sensul în care reclam paternitatea cuvintelor lui Gabriel Liiceanu, adînc lămuritoare asupra actualității imediate a tragediei antice: "Cînd legea spiritului este amenințată, viața poate să îmbrace forma patetică și paradoxală a morții și Suferinței."

■ SABIN POPESCU

