MARGINALII LA O REÎNTÎLNIRE TÎRZIE CU RACINE (II)

„TIMPUL" ȘI MUZICA FEDREI*

Racine, în prefața la *Fedra* (1677): „Nu mă încumet încă să dau chezășie că această lucrare este efectiv cea mai bună dintre tragediile mele. Las în seama și a cititorilor și a timpului să hotărască adevăratul ei preț". O cuminte atitudine de pudoare conjecturală, repede cumpănită însă — tot sub imperiul circumstanțelor dominante — de o maximă prețuire tematică: *Fedra* ar fi o lucrare în care a așezat „virtutea în cea mai puternică lumină". Timpul, în a cărui judecată continuă (progresiv subtilă și profundă) poetul n-a putut să-și rețină dreapta trufie de a se încrede, a extins în adevăr, pe nesimțite, limitele mărturisite ale tragediei sale. Orizontul multiplei ipostazieri a virtuții confruntate cu ispitele coruptive s-a bucurat de o vremelnică prioritate. *Fedra* a sfîrșit prin a se propune curînd ca tragedia unor stringente și acute relații pasionale, în fața cărora luminile relativelor rigori și vigori etice pălesc, absorbite de pojarul întrebărilor existențiale. Pojghița pledoariei morale a fost spartă de virtualitățile țesăturii și pulsațiilor ideatice care o alcătuiesc. Erau virtualități de a căror subterană zvîcnire autorul tragediei era desigur conștient, deși, poate nu și de dimensiunile și forța lor reală de radiație. Căci, replică deschisă la *Hipolitul* lui Euripide, al cărui timbru de inflexibilă asprime mitică socotea că ar putea și s-ar cuveni amendat de o aplecare mai atentă asupra naturii umane a eroilor — natură maleabilă și slabă, nici total culpabilă, nici total inocentă —, *Fedra* (inițial: *Fedra și Hipolit*) respiră totuși în cusătura ei intimă aerul orfic, acel aer al zonelor absolute, dar nu străine sfîșierilor dilematice, în care se constituise tragedia euripidiană. Zarea umană — cu ceea ce îi este mai propriu omului: setea de sine însuși și aspirația spre realizare în lume prin forța unificatoare și revelatoare a dragostei — apare în adevăr, și la Racine (la el, intensificată de adaosurile janseniste), nu numai ca o stare indisolubil contradictorie. Nevoită pe deasupra să înfrunte în chip insurect și regimul altui înțeles dat iubirii — acesta plasînd-o în rîndul principiilor socialmente și spiritual funeste, ca fiind minată și mînată de forțe dizolvante (poftă, ambiție, insatisfacție), zarea umană se resimte simultan apăsată și de puterea implacabilă și de nepătruns a necesității. *Ananké* stă etern boltită deasupra vieții omului, orbindu-l și întemnițîndu-l, veghind mută și înaltă la eforturile lui de a fi (de a se construi pe sine însuși, scutit de subjugare).

Pe căile în spirală ale timpului, această amarnică *ananké*, disimulat prezentă în pulsiile și repulsiile pasionale din *Fedra*, intră în problematica neagră a contempora-

* TEATRUL „C. I. NOTTARA": „Fedra" de Racine
Regia și scenografia: Mircea Marosin. Distribuția: Gilda Marinescu (Fedra); Emil Hossu (Hipolit); George Buznea (Teramen); Ioana Manolescu (Aricia); George Demetru (Teseu); Eugenia Marian (Oenona); Geta Cibolini (Panopa).

www.cimec.ro

Gilda Marinescu în rolul titular

neitații noastre, numindu-se alienare. Ea se invită astăzi cu insistență meditației, de-a lungul lecturii tragediei raciniene. Și, firește, mai cu seamă, de-a lungul reprezentărilor ei scenice.

Se zice că Racine, văzîndu-și pe scenă tragedia, jucată de echipa actriței Champmeslé, a descoperit cu neliniște și „oroare" măsura în care îi pot fi anulate bunele lui gînduri — de a-și umaniza eroina și de a o absolvi de vinovăție, ea neacționînd liberă în faptele și gîndurile ei, ci fiind acționată de o forță inabordabilă să urce penibila golgotă a pasiunilor pe care a urcat-o. Sub vraja scenei, pare-se că au căzut pe al doilea plan accentele privind substratul germinal al acțiunilor culpabile și, în schimb, acțiunile ca atare și emoția desfășurării și ispășirii lor au prins relief și s-au arătat „contagioase" — ba, marcate și de o anume „picanterie" insolită, iscată tocmai de grija religioasă de a le obnubila. Datele fabulei, sub povara exclusivă a cărora sensurile tragediei au făcut, din capul locului, obiectul unei nemeritate îngustări și devieri, au fost, și sub regimul lecturilor ulterioare primei interpretări a *Fedrei*, de-a lungul secolelor, preponderente. Anulîndu-și parcă țesătura structurală, tragedia s-a lăsat centrată doar în jurul focarului ei erotic, a cărui manifestare interzisă în act se propunea a fi urmărită, cu predispoziții empatetice, pe un ramificat și contorsionat desen de registre și fiorituri psihologice. În jurul (și în slujba) acestei incandescențe pasionale erau lăsate să roiască, dar la o distanță respectuoasă și fără o semnificație particulară, toate celelalte roluri, neglijîndu-se a se vedea că ele, departe de a fi simple culori de fundal

www.cimec.ro

sau simple acorduri armonice, erau valori într-o ecuaţie (tragică), termeni contrapunctici intr-o textură simfonică. Izolată astfel la spasmele unei pasiuni urmărite în infinitezimale cute analitice, ca o pasiune totală, redusă deci la o expresie conceptuală, *Fedra* se preta desigur, în proiecţia ei scenică, unei configurări din arabescuri gestice şi vocale, placate pe o tonalitate a violenţei, foarte nuanţată şi foarte bogată în efecte; dar a unei violenţe pentru ea însăşi, secătuită (cînd nu risca să atingă morbidul sau patologicul) de alte semnificaţii sau satisfacţii mai înalte. A avut destinul unei înţelegeri, ca să zic aşa, pretimpuriu pozitiviste, chiar pe terenul marilor convenţii ale vechiului teatru de emfază retorică, aşadar mult înainte ca privirile pozitiviste să fi atins artele şi să le fi impus disponibilitatea la barocul naturalist. Atît doar că, dintr-o tragedie „de curte" (care a valorat ornamentaţia elegantă a verbului şi ritmului piesei, nobleţea atitudinilor şi demnitatea finală — conformistă — a ideii de virtute), ea a ajuns o tragedie „de cameră" (în care, pînă şi acele daruri de elevată disimulare, în armonii poetice, a fierberii ei lăuntrice, esenţiale, au fost subordonate „adevărului" frapant al vieţii imediate, au fost degradate prin evidenta lor neadecvare la aceste aparenţe imediate).

Fără nici o pornire cu tot dinadinsul polemică, dar pentru că, fără voie, a pus singur şi explicit degetul pe rana fundamentală a spectacolului său (în cuvîntul programatic „Fedra pentru noi"), descopăr şi azi — la Mircea Marosin, în realizarea de la Teatrul „Nottara" — dăinuind, cu toate consecinţele sumar arătate, prejudecata unei *Fedre* tragedie „de cameră". Termenul trimite, e drept, de data aceasta, la asociaţii de gen, muzicale, prin urmare la o formulă ce se vrea şi se socoate potrivnică alterărilor nemijlocit conceptuale. Şi, printre altele, referirea la „caracterul august al violenţei" şi la „rigoarea discursului teatral" racinean e o dovadă în acest sens. Numai că, în chiar cadrele acestui înţeles rafinat, lumea şi gîndurile poetului apar *închise*, închise în metafora spaţiului înăbuşitor, însingurat şi însîngerat al palatului lui Teseu, frustrat cu dinadinsul de generozitatea luminii. Dramele oe-şi îndestulează naşterea şi consumarea în ambianţa vătuită şi îmbîcsită a patru pereţi sînt de obîrşie relativ recentă, specifice unei categorii umane pline de sine — în esenţă, „ajunsă". Pentru această categorie umană, existenţa înseamnă persistenţă, chiar vegetativă, şi nu ajunge — mai departe de cîmpul unor anumite dificultăţi caracteristice de confort material sau spiritual — să devină problemă. Cei patru pereţi pot cunoaşte şi pot naşte moartea; în ei nu poate încăpea însă tragicul. Lumea şi gîndurile care populează *Fedra* aparţin însă altei categorii umane. Încăperile fără ieşire ale palatului lui Teseu, cu tenta lor puternic sanguină, dau prin surpriză senzaţia repulsivă, deloc muzicală, a unei camere bîntuite de patimi ucigaşe, ori a unei camere de tortură. Viaţa-carceră şi viaţa-tortură intră, e drept, pe teritoriul ideatic de desfăşurare al *Fedrei*. Dar numai în parte şi numai condiţionat. A-l lăsa să ocupe — şi să explice — în exclusivitate tragedia înseamnă a-i steriliza înţelesurile, a-i chirci dimensiunile. Întîi, fiindcă astfel se creează, spaţial şi cromatic, o situaţie şi un climat dintru inceput prevestitor de întîmplări funeste, ignorîndu-se că tragicul se pronunţă şi se consumă în *Fedra* nu atît într-o situaţie dată şi nici chiar în sfîrşitul ei funest, ci în dilema existenţială din care eroina (şi eroii) nu izbutesc să se desfacă. Viaţa-carceră în *Fedra* se conturează ca atare în măsura în care o ispiteşte universul spaţiilor aerate de afară, universul limitelor sparte; omul în *Fedra*, existînd efectiv doar într-un univers restrîns al năzuinţelor şi intenţiilor, intră în relaţie cu spaţiul deschis al actului consumat şi îşi descoperă în această relaţie conştiinţa lui culpabilă — „culpabilă de a fi". O dialectică, din adîncuri sfîşietoare, mişcă, spre gestul eliberării în moarte, lumea *Fedrei*. „Singur gîndul crimei este privit aici cu tot atîta oroare cît crima însăşi", iar pasiunile poartă în ele însele morbul dezordinii pe care o cauzează, observă Racine în pomenitul text preliminar al tragediei sale. Imaginea ei (scenică) se prezintă de aceea nu static ardentă şi sumbru prevestitoare, ci, dacă se poate, realizîndu-se în acea dinamică a dilemelor care, într-un triptic de planuri penibil comunicante, joacă pe eroi cînd în spaţiul intim al intenţilor, cînd în cel al deciziilor şi actelor culpabile faţă cu imperiul necesităţii.

Fedra este, pe de altă parte, prin însăşi plasarea ei explicită în spaţiu, orice altceva decît o scriitură „de cameră". Acţiunea ei se petrece *nu înăuntrul*, ci în vastitatea solară, înalt solemnă şi dominantă, care *împrejmuieşte palatul lui Teseu*. „La Trezena, oraş în Pelopones", această indicaţie lapidară — pe care Racine o notează în fruntea tragediei ca loc al acţiunii — este exclusă oricărei interpretări arbitrare. Nu de alta, dar pentru că fără această lumină deschisă, planul de alienare a eroilor — planul necesităţii tragice: *ananké* — e înlăturat; cum înlăturată este şi ambianţa de contrast revelator în care eroii îşi poartă existenţa lor claustrată şi dezarmat claustrofobă.

www.cimec.ro

Palatul lui Teseu e locul retragerii, al retrăgerii în solitudinea durerii ; atît. Din el coboară Fedra, prăbușită și istovită de sentimentul unei vinovății fără ieșire, pentru a privi lumina zilei și pentru a se destăinui în această lumină a zilei care „îi ia vederile". În clipele cînd pasiunea ei atinge, înveninată de gelozie, punctul suprem al clocotirii, Fedra, frîntă sub povara autorepulsiei, se descoperă, privind, în nedemnitate, soarele, și își plînge prăbușirea, luînd mărturie, „cerul, întregul univers" (populat de strămoșii ei), dorind să se ascundă în „noaptea infernală", acuzînd pe Oenona de a o fi ispitit spre lumină și, prin lumină, spre pierzanie — spre Hipolit. Ultimele cuvinte — de expiere — ale Fedrei sînt rostite tot în spațiul luminii : „Văd ca prin ceață și cerul și pe soțul jignit de prezența mea ; iar moartea, răpind ochilor mei limpezimea, redă luminii, pe care au întinat-o, toată puritatea"...

Lumina este în Fedra nu doar un spațiu și o culoare de contrast, ci un element activ care „joacă" vastitatea sensurilor tragediei ; care împiedică prezența eroilor ei de la gestul diurn și de la anecdotică, pentru a-i prilejui zborul spre semnificații ; ca dezbară umanul de concretețea greoaie a aspectelor accidentale pentru a-l lăsa să se înfățișeze în esențe. Ea aruncă peste actul brut un văl al vagului și al ilimitatului, „muzicalizează" în germene imaginea vizuală a acțiunii.

Pun accent pe această calitate muzicală. Pentru că Mircea Marosin și-a vrut spectacolul structurat pe valori muzicale. Așa cel puțin reiese din referirile sale explicite la „sunetul limpede al versurilor raciniene", sub care, „ca și în muzica lui Mozart", „se resimte prezența în adîncime a unor puteri obscure și tulburi, aducătoare de patimă și moarte". Și cred că, în principiu, are dreptate. Racine își dezvăluie în adevăr, astăzi, noutatea, mai cu seamă în *Fedra*, prin trimiterile inefabile ale muzicii sale, mai degrabă decît prin fabulație dramatică. Teatralitatea raciniană, multă vreme contestată, într-o epocă a agitațiilor și marilor efecte scenice, se structurează geometric, orchestral și, desigur, tratarea ei scenică, în consonanță cu această structură, n-ar fi o experiență minoră. Numai că „transpunerea scenică echivalînd oarecum cu expresia muzicală" s-a păstrat, în fapt, la Mircea Marosin, la dorință. Regizorul n-a ținut seamă de ceea ce se numește, intr-o estetică a intuiției poetice, strat al expresiilor germinale ale versurilor, în care se face simțită muzica freamătului emoțional, înainte de a răsuna muzica cuvîntului propriu-zis, a expresiei finale, cognitive, noționale. El a trecut cu vederea și muzica imaginilor, despre care vorbește Th. S. Eliot, care se integrează orchestrației generale a verbului poetic, și fără de care, mai ales pe scenă, sînt periclitate sensurile lui. Nu e vorba de plasticizarea cu orice preț a acestor sensuri. O asemenea plasticizare cu orice preț poate să ducă la pagube esențiale cînd e înțeleasă strîmt. Vezi închistarea acțiunii în carapacea, udată parcă de pale tantalice, a palatului lui Teseu. Nu e vorba, pe planul interpretărilor actoricești, de parafrazarea gestică și vocală a valorilor expresive strict noționale și raționale ale versurilor. O asemenea parafrazare comunică rudimente de sens, e văduvită de har, barează și ea cuvîntului zborul spre înțelesuri mai largi, mai luminoase, mai revelatoare. E cazul surprinzător, dacă ne gîndim la intențiile regizorului, al felului în care a fost mișcată și transmisă, prin actori, „muzica" racineană.

Prin excelență — vers cu vers, adesea cuvînt cu cuvînt, ba chiar silabă de silabă —, muzică de adîncuri eufonice, de subtilitate și de nuanță, poezia racineană s-a văzut cotropită de o abuzivă neglijare a acestor însușiri : fie că această neglijare s-a tradus printr-o dezordonată și derutantă gesticulație, ori, dimpotrivă, printr-o timiditate, vecină cu stîngăcia, a gestului ; fie printr-o emisie arbitrară a versului, printr-o alunecare vertiginoasă de la strigătul plin la falsetul pianissimo (dacă acesta nu exprimă poate o bruscă împotrivire sau deficiență vocală), ori printr-o bulevardieră nonșalanță, ori, dimpotrivă, printr-o avalanșă de vehemențe ale rostirii. Un supărător amestec stilistic de neștiință a zicerii versului, dublat de o „dirijare" pe arii a întregului (și „ariile", la rîndul lor, sacadate din vers în vers), a adăugat impresiilor de amănunt, o penibilă senzație de destrămare (uneori de deslînare) a unei partituri de o nedefectibilă orchestrație melodică și ideatică. S-ar cere, poate, în legătură cu genul orchestral și cu geometria dinamicii poetice în *Fedra*, o mai lungă adăstare. Nu o putem face în acest context al spectacolului pe care îl discutăm. Fiindcă aceste valori orchestrale (deopotrivă cu cele instrumentale-actoricești) au fost, vădit, obiectul unei atenții precare a regizorului.

Spectacolul pune temei aproape exclusiv — împăcat cu vechea mare tradiție a *Fedrei* — pe eroina titulară, pe pasiunea ei, respectiv pe Gilda Marinescu, ale cărei multiple și valoroase resurse dramatice au clacat de astă dată spre un regret deopotrivă de mare cît așteptările. Împotriva butadei lui Faguet : „N-ai jucat *Fedra*,

nu știu bine ce actriță ești", ne ferim să definim personalitatea artistică a Gildei Marinescu după agitația, adesea crisparea și pierderea măsurii, demonstrate în acest rol. E drept. Fedra trăiește în text într-o totală răvășire a gîndului și inimii; limbajul ei este rareori meditativ, evocativ, expozitiv — odihnit; el nu cunoaște decît exclamație, apostrofă, furie, indignare, sfîșiere; prin el își dezvăluie nevoia inexorabilă de sprijin, de echilibru, de siguranță de sine; spiritul ei nu stăruie însă doar pe treptele patosului dezlănțuit; e în el o continuă curgere lucid-autoanalitică, un spasm al umilinței, al unei conștiințe damnate care-și caută — în plină febră — eliberarea în confesiune; un zăcămînt de tandrețe străbate și catifelează, umanizează această nefericită victimă a Venerei. Gilda Marinescu n-a fost desigur străină de toată această bogată și contradictorie bogăție spirituală a rolului ei. Face însă prea mari și stridente eforturi ca să o demonstreze, și e prea singură (orchestral vorbind) pe scenă. De aceea și grația apolinică în care e invitată să sfîrșească, dacă e frumos picturală, este de o forță catharsică singulară, stînjenită de ambianța conformistă în care se liniștesc apele. Oenona doar (Eugenia Marian) îi face — nu totdeauna — o bună companie, contrapunctîndu-i clamorile cu o ascuns tulburată (poate prea încruntată) liniște malefică. Unde este însă Hipolit? Emil Hossu e departe și de superbia luciferică a eroului, de orgoliul solitudinii și al marilor gesturi mitice pe care Racine i le-a împrumutat de la Euripide; e departe și de umanitatea caldă, care, împotriva mitului euripidian, se lasă victimă ambiției lui Venus; e departe și de Fedra, dar și de Aricia. E doar o trecere prin scenă plăpîndă, castă și stînjenit adolescentină. Unde e cumpănitul său preceptor Teramen? George Buznea cu, poate, cel mai curat și exersat timbru al spectacolului, se ferește să-și „joace" buna lui voce, sau și-o joacă alb în singurul său moment dramatic — în relatarea morții lui Hipolit. Unde e Aricia? Ioana Manolescu — dar vădit, nu din vina ei — a făcut din supraviețuitoarea unui neam de eroi, din prizoniera lui Teseu, din rivala Fedrei, din iubita lui Hipolit — din atîtea trăsături curate și pămîntești (singurele ferme și stenice în tragedie, chiar dacă pe alocuri fisurate de o ascunsă luciditate practicistă), o apariție romantios-virginală, „în afara timpului". În sfîrșit: unde e Teseu, acest accent grav, ușor derizoriu în aparență, datorită stuporii în lanț la care e supus, într-un timp prea restrîns, nu numai scenic? George Demetru l-a introdus și l-a păstrat, pînă la starea finală de prostrație, cu o inoportună patină falstafiană, datele lui presupuse — bărbăția orgolioasă a războinicului, farmecul dezinvolt al hedonistului, siguranța calmă a semizeului — fiind prea puțin marcate pentru a exprima cu eficiență uluirile lui și repedea trecere de la marea stăpînire de sine la prăbușire și la resemnarea terestră a sfîrșitului. Episodică apariție, Geta Cibolini, în Panopa, a fost, cum se cuvine unui mesager de curte, ștearsă.

Fedra n-a ajuns încă, din păcate, la noi, „pentru noi". Judecat convergent cu asprime de mai toată critica teatrală, spectacolul de la „Nottara" pune totuși, măcar intențional, jalonul unei apropieri noi de tinerețea abia descoperită a bătrînei *Fedra*. „Timpul", invocat de Racine, a adăugat „prețului adevărat" al tragediei sale, dificultatea accesiunii la el. Nu cred însă deșarte speranțele în semnul altor destine, mai favorabile, pentru o reluare.

Florin Tornea

www.cimec.ro