

Andreea DUMITRU

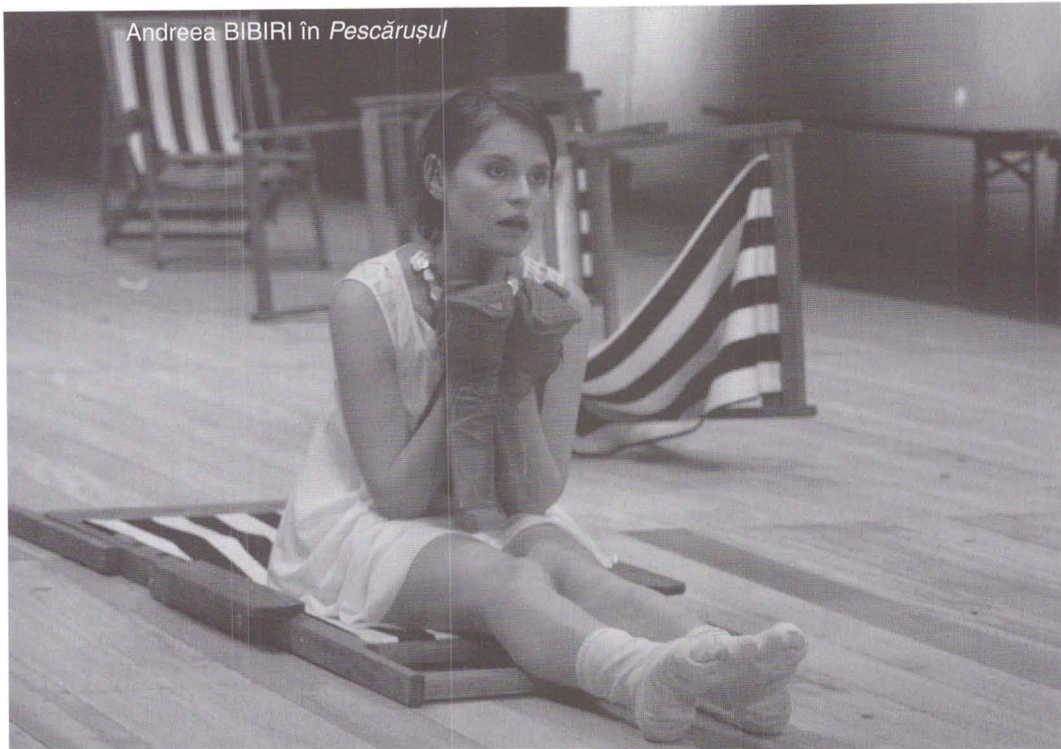
„Pescărușul” lui Andrei Șerban: o mărturie, notații, reflecții

Suficiente zvonuri au prefigurat reîntoarcerea regizorului Andrei Șerban în teatrul românesc... Ce avea să monteze și, mai ales, unde, dacă nu în Bucureștiul înfrângerilor, al trădărilor de tot felul, al unui mod sistematic de a zădărnici „atmosfera intimă a cercetării”, după cum consemnează artistul în (auto) *Biografia* riguros selectivă? Până la urmă, **Teatrul Național „Radu Stanca”** din Sibiu a anunțat **Pescărușul**, iar Naționalul din Cluj, *Purificare* de Sarah Kane. Un salt spectaculos, pe măsura regizorului a cărui fidelitate față de „marele repertoriu” implică exigența față de textul contemporan și în a cărui operă constantă este, poate, doar pasiunea pentru *surpriză, risc, pericol*. Prin urmare, dubla propunere nu părea să trădeze *l'embarras du choix*, ci un eclecticism asumat, structural.

Cert este că prezența lui Andrei Șerban a reușit să tureze la maximum motorul, de obicei calat peste vară, al micului nostru univers teatral. Ne-am regăsit în jurul *Pescărușului*, lansat pe orbita publică înaintea spectacolului clujean, polemizând mai abitir decât în toiuł celei mai agitate stagioni. În primul rând, pentru că formula aleasă – repetiții generale cu public, în cursul cărora regizorul își lua libertatea de a interveni, schimbând sau doar ameliorând – ne era prea puțin familiară. Mai mult, de-a lungul acestor *previews* în stil occidental, regulile jocului aveau să se schimbe nu numai de la o seară la alta, ci chiar în timpul aceleiași reprezentații, pentru a da, astfel, posibilitatea distribuției duble sau triple (în cazul rolurilor Mașa și Medvedenko) să evolueze integral în fața spectatorilor.

Sigur că oricine s-ar fi putut întreba, în egală măsură: constrâns, prin natura proiectului, să prezinte premiera abia în ianuarie 2007 (în cadrul programului Sibiu – Capitală Culturală Europeană), Andrei Șerban nu alegea oare să sacrifice integritatea și calitatea spectacolului finit, expunându-l într-o etapă prea vulnerabilă, fragilă, marcată de emoții, frustrări și incertitudine? Trecuseră abia șase săptămâni de la începutul lucrului, un interval pe care mulți dintre actori îl percepeau ca insuficient pentru un pariu atât de important. Prezența publicului nu avea să contamineze conturul încă neîmplinit al fiecărei creații, intensitatea relațiilor încă ezitante? Temeri erau destule. Din fericire, personajul care deținea cheia provocărilor se afla în mijlocul nostru, urmărind atent, calm, sever – în același timp, amuzat și relaxat –, reprezentația pe care o pusese la cale și care s-ar fi putut numi la fel de bine: „*Pescărușul*” și *publicul său*.

„Din clipa în care simțim că o a treia persoană ne privește, condițiile de repetiție sunt întotdeauna mai bune”, spune Peter Brook, în volumul *Le diable c'est l'ennui, propos sur le théâtre* (Actes Sud, 1991). În contextul relatării de față, numele lui Brook se impune firesc. E, practic, unicul reper incontornabil. Andrei Șerban face parte dintre extrem de rari artiști care-și găsesc drumul fără ca asta să presupună trădarea, repudierea maestrului, recunoscut pe viață. Prin urmare, și pentru el, *privirea* unui public e singurul fapt în măsură să legitimizeze actul teatral: rostul, direcția justă, dar mai ales calitatea acestuia. Așa se explică nevoia sa de a experimenta mereu, într-un soi de laborator deschis, cu vedere spre viață

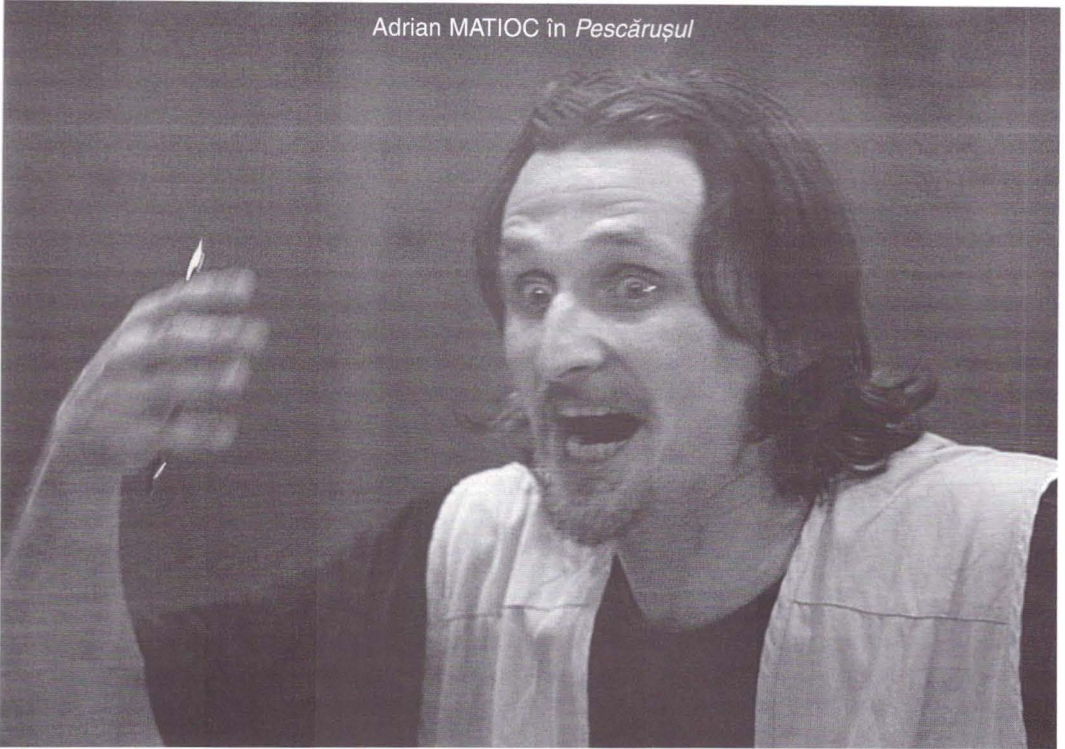
Andreea BIBIRI în *Pescărușul*

și oameni. Soluții, variante noi îi sunt inspirate de reacțiile proaspete, virgine ale publicului sau, la fel de bine, sunt abandonate fără regrete în perioada (obligatorie) a vizionărilor. În monografia „perioadei americane” pe care i-o consacră Ed Menta în 1999, poate fi întâlnită și această prețioasă mărturie: „[A.Ș.] abia acum începe să lucreze – să monteze, când vede spectacolul cu public.”

Și totuși, la Sibiu, am avut senzația că, odată acceptați în laboratorul regizorului, spectatorii au devenit ei înșiși parte activă a unui experiment. De ce spun asta? Am citit de curând, în pertinenta relatare a Marinei Davădova, despre *Pescărușul* regizat de Lev Dodin, la Malâi Teatr. După toate indiciile, noutatea aceluia spectacol consta în faptul că fiecare episod semnificativ al piesei (mărturisiri de dragoste, rupturi etc.) își avea propriul spectator – un alt personaj, „deloc indiferent la ce se petrece în scenă” nimerindu-se, vezi bine, să fie de față – iar asta, firește, „făcea ca relațiile să devină mai sfâșietoare, iar evenimentele să capete un sens cu totul neașteptat”.

Atunci când își antrenează actorii să rostească anumite replici către public, să (re)stabilească mereu, din priviri, contactul cu acesta și uneori chiar să propună schițe de dialog partenerilor din sală, intuiția lui Andrei Șerban nu funcționează oare în același sens? La drept vorbind, a integra prezența unui public și a regla/acorda reprezentarea în funcție de reacțiile spontane ale acestuia poate constitui o cheie de lectură perfect justificată, cumva organică unui text care vorbește despre teatrul-similiviată și, implicit, despre viața-similiteatru.

Pe scena sibiană, spectatorul se simte, grație acestei strategii, dar și proximității față de actori, un martor privilegiat, care poate ameliora sau perturba într-un

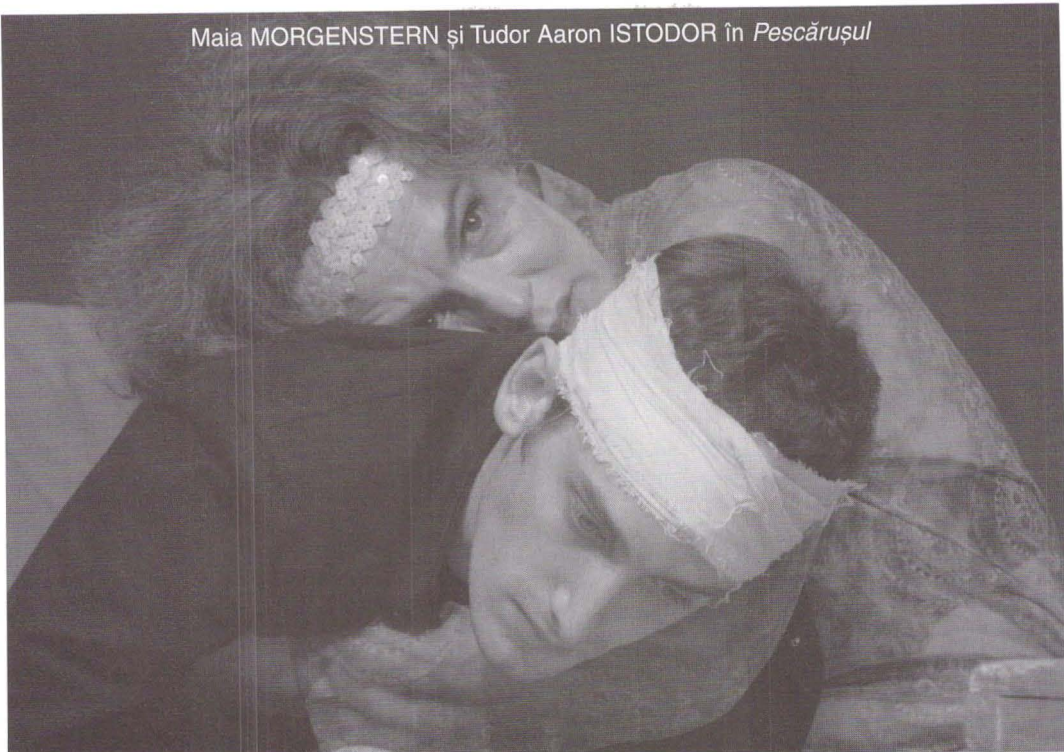
Adrian MATIOC în *Pescărușul*

mod subtil alchimia fiecărei seri. Ba mai mult, dată fiind configurația variabilă a distribuției, i se poate întâmpla să asiste succesiv la versiuni sensibil diferite ale aceluiași spectacol. Așa cum mi s-a întâmplat mie. Nu e demn, atunci, de luat în calcul faptul că regizorul care decide să-și scrie *O biografie* dintre atâtea altele posibile poate propune la fel de bine n -variante ale aceleiași opere?

Întrebarea poate merge chiar mai departe: a prevăzut oare Andrei Șerban limitele acestui spectacol, cu un destin greu de imaginat, deocamdată, fără complicitatea ludică a publicului de „verificare” și fără intervențiile directe ale creatorului său? Fără acest sentiment palpabil, atent construit, de metarealitate a spectacolului? Căci, pe scena de la Sibiu, cortine cad peste alte cortine, regia lui Treplev se confundă cu regia lui Andrei Șerban, pauza e anunțată de personaje, iar un spectator „interpelat” de Trigorin îl compară pe acesta, spre defavoarea lui, desigur, cu nimeni altul decât cu... Cehov!

Stăruința cu care își reia anumite montări, având, în egală măsură, oroare de autocitare, este o dovadă suficientă că Andrei Șerban „lucrează împotriva textului în loc să i se conformeze” (Ed Menta). Lucru valabil și atunci când îl abordează pe Cehov, autor cu ale cărui texte Andrei Șerban „se luptă” parcă de-o viață. Astăzi, desigur, predilecția pentru dramaturgul îndelung opacizat de tradiția stanislavskiană nu mai surprinde în cazul unui regizor atât de refractar la canoane. Pe teritoriul teatral american, lui îi este atribuită, de altfel, salutara „meyerholdizare” a exegezei scenice cehoviene. *Livada de vișini* pe care am putut-o vedea la Naționalul bucureștean în 1992 era, de fapt, a treia versiune a piesei semnată de Andrei Șerban. Prima, totodată un succes veritabil pe Broadway, data din 1977, iar a doua fusese realizată la Teatrul Shiki din Tokyo.

Maia MORGENSTERN și Tudor Aaron ISTODOR în *Pescărușul*



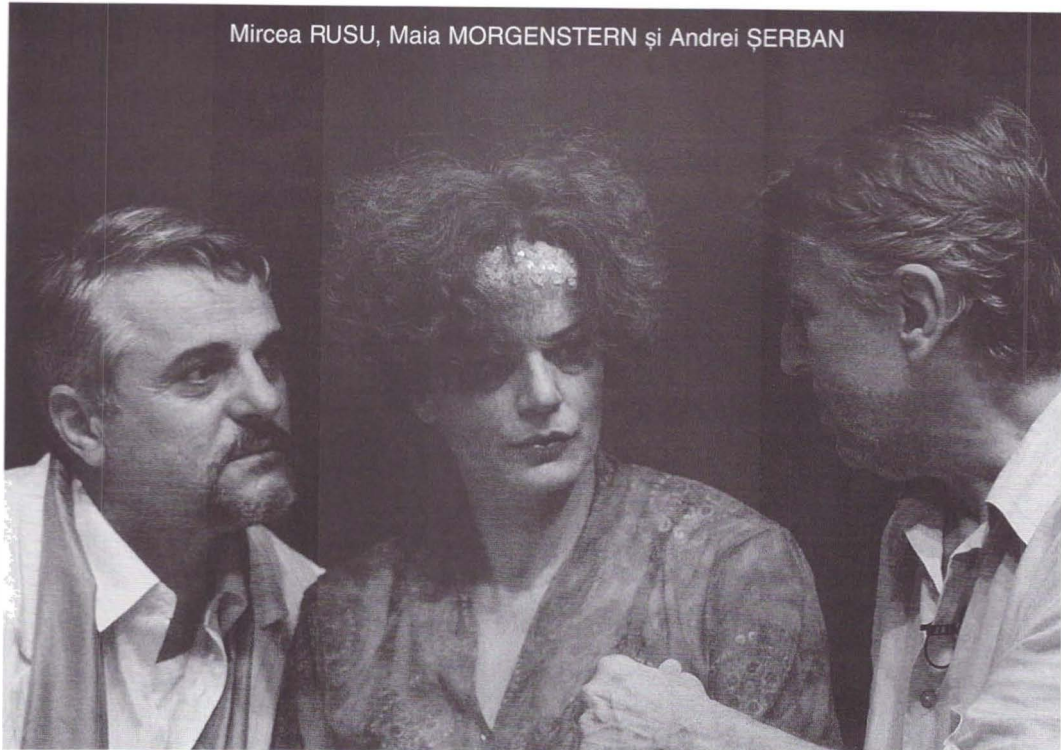
În 1982, regizorul a montat *Trei surori* pentru American Repertory Theatre, iar în 1983, *Unchiul Vania* a fost primul Cehov „atacat” de celebra companie La MaMa.

Pe scena japoneză, Andrei Șerban revine în 1980, cu *Pescărușul*, pe care îl reia în cursul aceluiași an, la Public Theater din New York. Ceea ce nu îl împiedică, în mod curios, să afirme în *Biografia* sa: „Cu *Pescărușul*, deși l-am montat de două ori, aș dori să am o a treia șansă”. Să fie opera *princeps* a mării tetralogii cehoviene doar o altă „aventură neterminată”, din categoria *Maestrul și Margareta*, și acesta un text neînvins?

28 iulie. E vineri seara și drumul pe Valea Oltului pare o cursă cu obstacole. Ajung cu greu, în ultima clipă, și mă strecor la balconul Teatrului Național „Radu Stanca”. Surpriză totală. Întreaga distribuție, asistenții, regizorul, directorul teatrului, oamenii din echipă, cu toții stau așezați simplu, direct pe scenă. Cât despre spațiul propus de Andu Dumitrescu, nici urmă din atmosfera întunecată a altor *Pescăruși* văzuți până atunci de mine. Spațiul de joc e delimitat de o vastă cutie dreptunghiulară, intersectând oglinda scenei, cu pereți albi, aproape imateriali. Podeaua, ușor înclinată, striată, e din lemn, materie concretă și caldă. Cu totul, un spațiu prietenos și luminos. Publicul e așezat de-a lungul pereților (exceptând fundalul) și, cum spuneam, și la balcon.

În ciuda atmosferei neprotocolare, e o seară grea, încărcată. Actorii sibieni își rețin cu greu lacrimile atunci când Constantin Chiriac evocă amintirea prietenului său, Virgil Flonda. Andrei Șerban îi preia emoțiile, dar se simte dator să ne prevină: „Veți vedea o comedie, totuși, nu una oarecare, pentru că piesa lui Cehov se încheie, așa cum știți, cu o sinucidere.” Încurajează reacțiile spontane („Nu trebuie să vă abțineți să râdeți în momentele amuzante”) și anunță că va interveni doar

Mircea RUSU, Maia MORGENSTERN și Andrei ȘERBAN

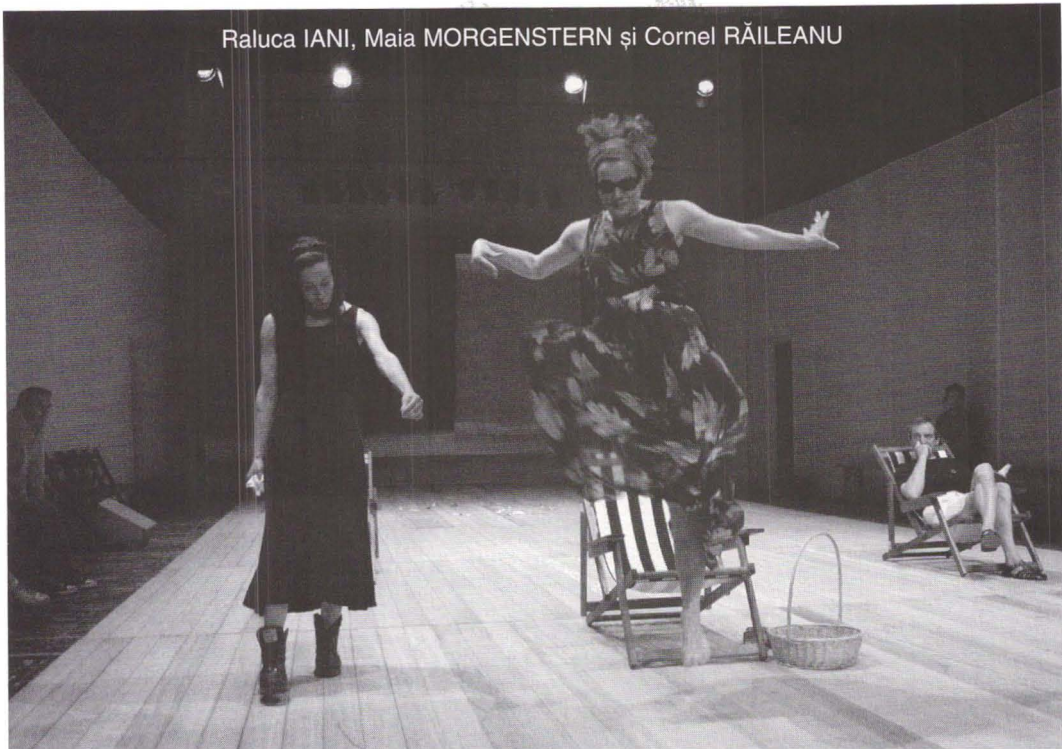


pentru a regăsi „calitatea” (pentru că „o calitate obținută cu greu se pierde ușor”) ori un anume ritm de joc. La prima vedere, actorii care urmează să intre în rol în această seară nu sunt prea ușor de reperat în interiorul grupului, costumele concepute de Maria Miu, acum predominant albe, având croieli moderne și un aer confortabil-boem, degajat. Actorii-spectatori vor lua loc pe perne, foarte aproape de ei, dar amestecați cu publicul „obișnuit”. Maia Morgenstern se află deja lângă Tudor Aaron Istodor, iar imaginea acestei complicități teatru-viață e emoționantă în sine, încărcată de promisiuni. În fiecare seară, Andrei Șerban își va alege un alt unghi din care va urmări repetiția, pentru a putea înregistra cât mai exact, seismografic, „momentul când atenția publicului scade”.

Ader fără rezerve la acest început de spectacol care simulează atmosfera unei repetiții. *Mașa* (Raluca Iani) și *Medvedenko* (Pali Vecsei) sunt așezați în centrul scenei luminate puternic, uniform. Se întorc spre noi din profil și ne caută privirile. Un contact asumat, interzicând orice adiere de sentimentalism. Primele replici sunt rostite simplu, alb, apoi Mașa se dezlănțuie, cu autoironie, ca o tânără rebelă din zilele noastre, care prizează tutun, bea vodcă și poartă haine negre unisex. Bietul profesoraș se străduiește să fie amabil, curtenitor, dar nu e decât o pacoste, așa că Mașa se simte obligată să-l ia peste picior: „Mă lași?”. Tonul cotidian-agresiv în care-și îmbracă exasperarea fără obiect ne avertizează din start asupra unei lecturi actualizate inclusiv la nivelul limbajului.

Aici se impune o paranteză: atunci când respinge traducerea „catastrofală” a lui Moni Ghelerter și R. Teculescu, Andrei Șerban nu se referă la calitatea textului, ci la inactualitatea lui inerentă. El are nevoie de un Cehov „mai apropiat de noi toți”. În caietul-program al *Livezii de vișini*, își dorea, de pildă, ca textul propus „să nu

Raluca IANI, Maia MORGENSTERN și Cornel RĂILEANU



sune nici arhaic, nici ostentativ de contemporan". În spectacolul sibian, lucrurile par împinse și mai departe. Nu-mi dau seama câte modificări a suferit de-a lungul repetițiilor traducerea realizată de Mașa Dinescu, dar în mod sigur actualizările surprind pe oricine. Foarte clară este intenția de aducere la zi a tabloului psihosomatic al personajelor, precum și a terminologiei critice la care apelează exponenții celor două generații de artiști, Arkadina și Treplev, arbitrați de doctorul Dorn. În această lume mică, e multă „hipersensibilitate“, oamenii „insistă“, „exagerează“, se „implică“. Nina caracterizează casa Sorin drept „o gașcă de boemi“, Arkadina îi reproșează lui Șamraev: „Mă întrebi despre tot felul de fosile“, Dorn admite că scrierile lui Kostea sunt „pregnante“, „păcat numai că nu-și propune anumite scopuri“, iar acesta își acuză mama, în termeni curenți: „Tu și prietenii tăi răsufलाți ați pus monopol pe artă și credeți că doar ce faceți voi contează, iar în rest călcați în picioare și sufocați totul! N-am pic de respect pentru tagma voastră!“.

O altă surpriză, majoră și, dacă vreți, prima intervenție autoreferențială. Prezentându-i lui Sorin locul în care va debuta ca dramaturg și regizor, Treplev declară: „Poftim teatru. Cortina, două culise și, în rest, *spațiu gol*. Nici un fel de decor“. La cea de-a doua reprezentație, replica va fi reluată chiar mai insinuant de Sorin-Marian Rălea, iar regizorul însuși o va sublinia de pe margine: „Exact: *spațiu gol*! Trebuie să sune ca un citat“. Ce e drept, și publicul serii e mai degrabă un public de cunoscători, ca la o veritabilă premieră. Iar jocul demonstrativ pare, în aceste condiții, justificat.

Deși personajele sunt tratate cu multă libertate, cu un amestec variabil de tandrețe și cruzime, care le lasă pradă fie violentelor crize de nervi, fie șarjelor de

umor frust, e limpede că pentru Andrei Șerban, ele alcătuiesc, până la urmă, un grup cu profil uman (și artistic) destul de compact. Față de realitatea falsă în care trăiesc sau față de lumea iluzorie pe care și-o construiesc nu e loc de complezență, sentimentalism (decât simulat) ori partizanate. Prin urmare, nimeni nu e cruțat și nu e mai bun decât ceilalți (nici măcar *această* Nina care copiază pe furiș, cu o expresie naivă, comică, ușor stupidă, gesturile maestrei Arkadina).

Principala calitate a montării decurge, însă, din precizia cu care aduce în prim-plan interacțiunea neîntreruptă a triumphiurilor afective. Jocul precipitat al actorilor corespunde parcă imaginii sugerate de Patrice Pavis într-un comentariu al piesei: fiecare personaj își joacă „rolul său simultan de pescăruș și de vânător”. În pânda lor unidirecționată, în asalturile verbale și fizice eronat dirijate și, prin urmare, respinse cu vehemență de partener, se acumulează incredibil de multă tensiune sexuală care dublează și amplifică, insuportabil, drama ratării profesionale. Stilul de joc propus de regizor, șocând, în primul rând, prin abordarea extrem de fizică a relațiilor și acțiunilor individuale și reclamând din partea actorilor aproape o elasticitate de gimnast, conduce spre o coregrafie pasională care mai are, însă, nevoie de reglaje extrem de fine, la detaliu.

Luminile, în combinații de planuri și intensități mereu surprinzătoare, contribuie la fluidizarea legăturilor dintre episoade și stări contradictorii. Panourile laterale sunt utilizate la maximum, prin iluminarea în *contre-jour*, pentru jocurile de umbre și siluete, aici extrem de importante.

Finalul spectacolului lasă încă impresia unei variante de lucru, rămânând, însă, gravat în memorie, în primul rând, prin reacția lui Trigorin. Sinuciderea lui Treplev îi reactivează acestuia reflexele de scriitor, drept pentru care, sustrăgându-se brusc din cadru, se și grăbește să îi consemneze detaliile în carnetul său, în vreme ce, după un heblu scurt, Treplev însuși re apare în spatele cortinei albe, declarând că „spectacolul s-a sfârșit.”

O concluzie personală: *Pescărușul* lui Andrei Șerban inventariază (aproape tot atâtea) modalități (câte personaje) de raportare la ideea de *teatru*: atitudini idealiste, greșite, iluzorii, extrem de diferite. E limpede că teatrul nu înseamnă același lucru pentru niciunul dintre eroii piesei și, de altfel, pentru niciunul dintre spectatorii ei. Din manifestul ilar al lui Sorin: „*Avem nevoie de teatru!*”, fiecare e liber să înțeleagă ce vrea. Iar spectacolul lui Șerban radiografiază exact acest teribil *malentendu* care se întâmplă să deturneze și să păcălească destine. Dacă regizorul vede în *Pescărușul* „cea mai antiromantică dintre piesele lui Cehov” e pentru că abia acum, punând-o în scenă a treia oară, a detectat aici „un teatru sec, al imaginației bolnave”, complet străin, rupt de adevărul vieții (așa cum îi declară lui Popovici pentru *Observatorul cultural*). Tensiunea înseamnă în spectacolul său, paradoxal, identitatea dintre mediocritatea teatrului jucat în viață (Arkadina) și neputința de a aduce viața adevărată în teatru (Treplev). Pe tema mediocrității se glosează, de altfel, din plin: „am dat chix... sunt o mediocritate, un ratat” (Kostea); „e plăcut să fii scriitor, chiar și unul mai puțin celebru” (Sorin); „maestrii sunt rari în zilele noastre, dar, în medie, nivelul actorului a crescut” (Dorn).

Pescărușul lui Andrei Șerban nu reprezintă o lectură radicală a piesei, ci mai degrabă una proaspătă, impusă de o *traducere* nouă, de formula *spațiului gol*, care, combinată cu exigențele proximității public-actori, reclamă, desigur, un anumit *stil de joc* (alternanța neîncetată dintre distanțarea și identificarea cu personajul).

Spațiul. În notele lor de regie, Lucian Pintilie și Aureliu Manea (Șerban, de asemenea, în versiunile sale scenice anterioare) invocă necesitatea de a delimita

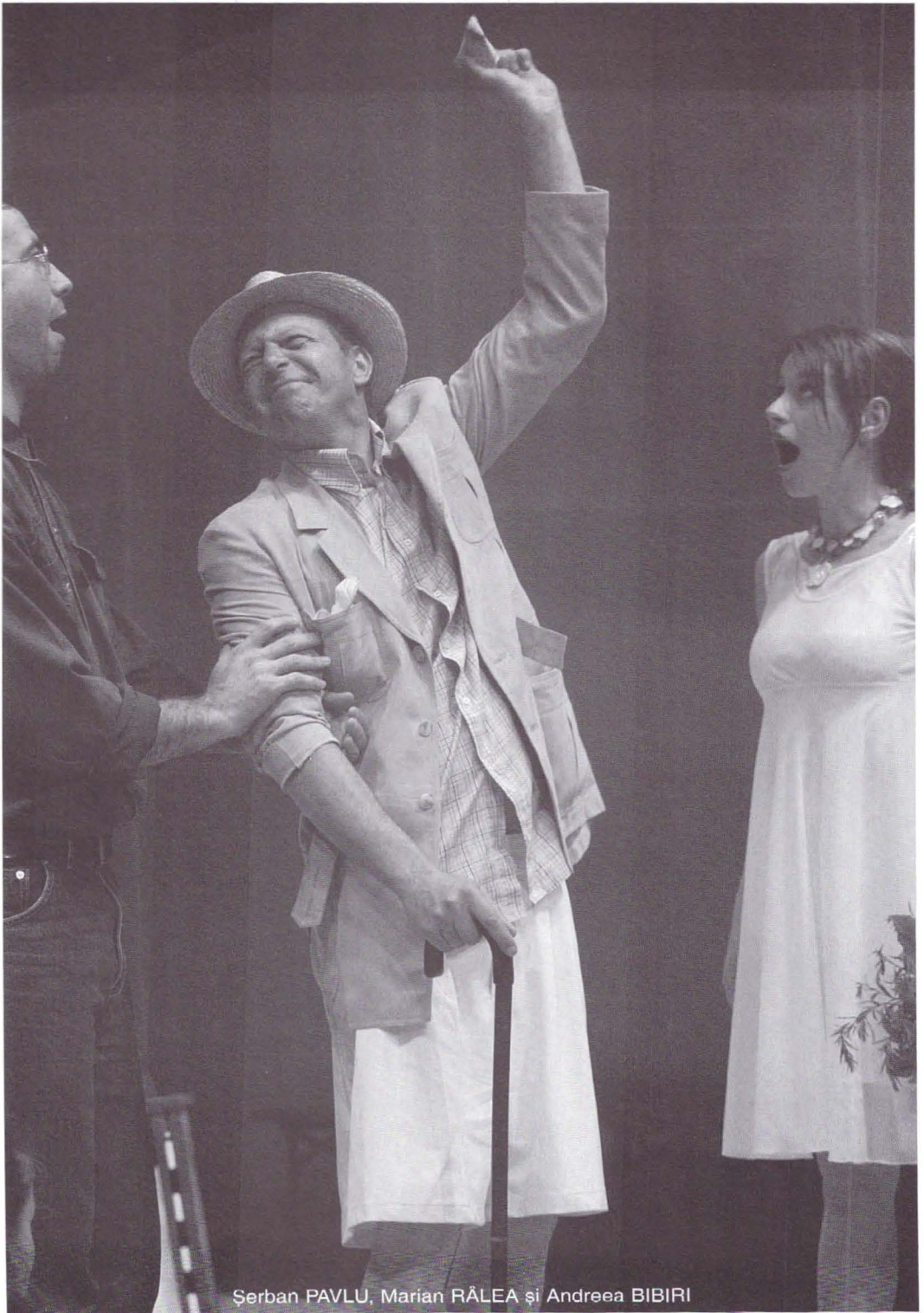
pe scenă două sau chiar trei spații de joc. „Banalitatea și mizeria vieții” trebuie separată, astfel, de scena lui Treplev, „spațiul sacru, turnul de fildes, scena în scenă” (Manea). Pintiliile apelează și el la „compunerea în planuri dispersate (memorie, imaginație, realitate)”, figurate printr-un spațiu metaforic, „al oglinzii” (amfiteatrul și lacul) și un altul „strict realist”, „al dezbaterii”, între care intervine un element neobișnuit, puntea florilor din teatrul japonez tradițional, care străbate sala și pe care se pășește înspre moarte sau necunoscut, fiind, de aceea, rezervată lui Treplev și Ninei.

Nimic din aceste tentații teoretizante, din aceste grile de lectură oarecum procustiene nu afectează spațiul unic, omogen și vast al spectacolului de la Sibiu. Un spațiu gol, brookian, cu toate că bine delimitat prin prezența pereților. El rezonază perfect cu replica preferată a lui Andrei Șerban – „Atunci să ne fie arătat acest nimic” – prin care idealistul Treplev îl sfidează pe cinic-scepticul Sorin („Peste două sute de mii de ani nu va fi nimic”). A face palpabil și vibrant „invizibilul”, iată marele pariu al artei, al teatrului, în viziunea lui Andrei Șerban (indiscutabil, pe urmele lui Brook: „a înțelege vizibilitatea invizibilului este opera unei vieți”).

Personajele pătrund în cutia-acvariu din mai multe direcții: există, pe lateralele dinspre public, două intrări înguste care dau spre coridoarele/ culisele „casei”. Există, de asemenea, latura din fundal, închisă sau descoperită printr-un element surprinzător, *cortina*, pe care ne-am grăbi să o catalogăm drept accesoriu definitoriu al unei epoci teatrale apuse, dacă Ed Menta nu ne-ar asigura că Șerban „e fascinat de acest simbol fizic a tot ceea ce e misterios în spectacolul de teatru”. Dar aici nu este vorba doar despre cortina convențională (o uriașă pânză albă), ci și despre fundalurile poetice, stilizate, pictate de Marielle Bancou. Succesiunea acestor veritabile tablouri (și ea, o compoziție plastică în sine) ritmează trecerea timpului, precizând, totodată, dominanta cromatică a fiecărui act (albastrul lacului și al nopții, roșul aprins, griul sumbru se reflectă în costumele personajelor).

Locuința lui Sorin și teatrul lui Treplev împart același sol. Cu toate acestea, pentru Arkadina, pozeaua din lemn reprezintă, univoc, Scena pe care ea este eterna protagonistă. În schimb, pentru Treplev, teatrul nu înseamnă doar suprafața expusă, vizibilă publicului. O secvență memorabilă pune în valoare ambivalența și deschiderea nelimitată oferite de acest spațiu. Spectacolul în care evoluează Nina Zarecinaia e conceput de Treplev ca un flux progresiv de energie: aburul de artă naivă inițiat în spatele cortinei trebuie să devină un iureș care să antreneze cu sine toate personajele, anulând orice rezistență. Cu toate acestea, mai mult curiozitatea e cea care le mână de-a valma pe urmele Ninei, prin culisele teatrului (coridoarele casei). Siluetele personajelor sunt proiectate pe ziduri, „umbrele străvechi” care veghează lacul (invocate de Nina/Treplev) fiind animate, astfel, într-un mod ludic, naiv. Pentru scurt timp, spațiul devine fluid, nemărginit. Refuzând din start jocul, Arkadina se trezește singură în vasta încăpere întunecată, de fapt, pe scena goală. Publicul ei a părăsit-o, atras de un alt spectacol, pe care îl socotește pretențios și absurd. Din fericire, intrate din nou în spațiul securizant controlat de Arkadina, personajele se trezesc de sub vrajă, cu graba sau lentoarea pe care le-o dictează propria (in)aderență la mediul ficțional. Aici, unde viața și teatrul se confundă, eșecul lui Treplev pare cu atât mai dureros. El e definitiv.

Andrei Șerban e de acord să asistă la repetiția „internă” de dimineață: „vino, ai ce învăța”. Fără să știu, voi fi martora unui bilanț planificat de regizor, acum, când actorii din ambele distribuții au avut deja ocazia să fie, pe rând, și spectatori și protagoniști. Pe scena vag luminată, se strâng cu toții în cerc, o altă formulă de



Șerban PAVLU, Marian RĂLEA și Andreea BIBIRI



Ofelia POPII

lucru în grup preluată cu succes de la Brook. Andrei Șerban îl invită pe fiecare în parte să-și spună părerea despre primele reprezentații, văzute dinăuntru, dar și din afară. Gelu Potzolli este primul care vorbește despre „relaxarea firească” pe care au adus-o, după atâtea săptămâni de lucru în orb, aceste „șnururi”, dar mai ales prezența publicului. Și pentru alții sunt mai clare acum ideile simple pe care le urmărește, în fond, spectacolul. Adrian Maticoc relatează chiar o poveste, surprinzându-l plăcut pe regizor: un prieten actor, care s-a retras de curând la țară, i-a mărturisit regretul de a fi trăit o viață întregă emoțiile, bucuriile și iluziile altora, înstrăinat de senzațiile simple, directe ale naturii. Andrei Șerban recunoaște aici exact „morală” spectacolului său, care demontează pas cu pas prejudecățile despre teatru și artă, înțelese ca substitute de esență superioară ale vieții. În această capcană cad aproape toate personajele, iar unele (Nina Zarecinaia, în primul rând) se încapățânează să persiste în iluzie, înlocuind un vâl cu un altul la fel de gros. Dar și alte momente din spectacol, amplificate până la limita suportabilului (criza de nervi a Mașei) sau, dimpotrivă, ecranate (gelozia Polinei care îi smulge lui Dorn florile oferite de Nina), sugerează la fel de bine contaminarea cu un mod teatral, patetic, ridicol de a înfrunta viața.

Mariana Presecan, care a urmărit cea de-a doua reprezentație de la balcon, vede spațiul ca pe un „acvariu” în care se agită personajele, asemenea unor pești lipsiți de oxigen. Construcția decorului li se pare încă actorilor oarecum derutantă. Jos, la nivelul scenei, latura dinspre sală e închisă printr-un perete din lemn, ceea ce poate crea o senzație de claustrofobie publicului și interpreților. În același timp, teoretic vorbind, spectatorii care urmăresc reprezentația de la balcon ar trebui să aibă o perspectivă diferită, să spunem, mai detașată asupra spațiului de joc. Totuși, de acolo am văzut eu primul spectacol și nu m-am simțit câtuși de puțin exclusă, dimpotrivă, mi s-a părut că poziția mea rima foarte bine cu prima secvență a montării, în care actorii luau act de prezența publicului. Andrei Șerban dezleagă, însă, „misterul” într-un mod cât se poate de simplu, tehnic: obligați să își ridice privirile, să li se adreseze și „partenerilor” de la balcon, actorii își îngăduie un joc „mai deschis”, într-un cadru mai larg. Regizorul îi îndeamnă chiar să atace cu mai mult curaj acest spațiu generos și să privească publicul în ochi (așa cum o face, de pildă, Maia Morgenstern, în modul cel mai natural, total dezinhibat).

Constat cu uimire că, după șase săptămâni de lucru (după unii, cinci, pentru că „s-a pierdut” timp prețios cu traducerea textului), se discută rezultatele în termeni segregacioniști: există, încă, un „grup sibian” și un altul „bucureștean”, „al vedetelor”, ba chiar un vag complex de inferioritate al celui dintâi. În interiorul echipei, competiția pare inegală, așa încât felicitările pe care și le adresează unii celorlalți capătă câteodată accente (auto)ironice. După părerea actorilor care au jucat în deschidere, la a doilea spectacol, relațiile dintre personaje au funcționat mai puțin. Explicația e și ea simptomatică pentru starea de spirit din interiorul grupului: se simte că pe scenă sunt personalități, iar forța lor individuală, autonomă e copleșitoare. Fără să pară surprins, Andrei Șerban reamintește o indicație mai veche: ideea jocului ca o luptă de calitate superioară între „forța actorului” și „sensibilitatea umană, delicată a personajului”. Între acești poli trebuie căutat echilibrul ideal: rolul va fi putea fi luat în posesie asemenea unui imobil, iar în același timp, actorul se va simți „locuit”, dar nu sufocat de personaj.

Ceea ce pare să îl deranjeze, însă, cu adevărat este mărturisirea unei tinere actrițe care a resimțit (în rolul Polinei Andreevna) o senzație de disconfort și inadecvare: deși crede că a înțeles personajul, Cristinei Stoleriu i se pare că își execută partitura într-un mod mecanic. Andrei Șerban răbufnește: e foarte grav să

te trezești astfel în plină reprezentatie. Ar fi trebuit să îi semnaleze cu mult mai devreme că nu se află pe drumul cel bun și să se țină de capul lui pentru a obține toate lămuririle necesare. O asemenea situație i se pare dezastruoasă pentru un actor.

Cristinei Flutur, foarte tânăra interpretă a Ninei Zarecinaia, experiența acestor repetiții cu public i se pare extrem de crudă: cum poți știi că e bine ceea ce faci, când tu simți într-un fel, dar ai *feed-back*-uri contradictorii? Rolul nefiind încă sedimentat, varietatea reacțiilor de după spectacol o derutează. Andrei Șerban e convins că, pentru actorul asaltat de temeri și nesiguranță, nu există decât o soluție. În aceste condiții, el trebuie să se întoarcă mereu la întrebarea fundamentală: „De ce sunt pe scenă? De ce sunt actor?“, singura în măsură să îi ofere o judecată de valoare sinceră în legătură cu propriul talent și să îl facă receptiv la critici fără a-i zdruncina reperele interioare. Pentru Andrei Șerban, „teatrul este, într-adevăr, o artă sacră“, dar „câți dintre noi avem calificarea de a ocupa poziția în care ne aflăm?“ Cimentată în clișee, iluzii, minciuni, confruntarea cu propriul adevăr, cu realitatea propriului talent (sau a lipsei lui) reprezintă un moment greu de depășit. În același timp, însă, actorul nu are încotro: „ca să poți apărea în fața unui public, trebuie să crezi că ești bun, chiar dacă simți că lucrurile nu ștău chiar așa.“

Învingându-și parcă ezitățile, Andreea Bibiri observă că au avut cu toții de îndeplinit prea multe sarcini de joc, de memorat prea multe detalii, într-un interval foarte scurt, unele fiind schimbate sau fixate pe ultima sută de metri. Nu se simte încă stăpână pe sine, nu are încă bucuria de a juca și de a se recunoaște în personaj. Mărturisirea ei are, parcă, darul de a capta și alte tensiuni până atunci ținute în frâu. Încet, încet, se spun și lucruri mai puțin plăcute, iar dialogul face loc până la urmă monologelor tot mai lungi. Andrei Șerban tace de minute în șir, din colțul meu, îl văd cum cade în sine. A încetat să își mai privească interlocutorii, pare că meditează, fără să-și exteriorizeze, totuși, mâhnirea, dezamăgirea. Mai mult ca sigur, îndelungata sa experiență cu actori de calibre diferite, de culturi și structuri diferite, l-a îndemnat să provoace *tocmai acum* o criză în interiorul grupului. Tensiunile, inerente în această fază de lucru, se cer, totuși, pacificate: „Din punct de vedere uman, apreciez enorm și respect sinceritatea opiniilor voastre, dar trebuie să ne oprim în acest punct. Să mai continuăm acum discuțiile în grup ar fi distructiv.“ Fiecare actor își va primi și studia individual notele distribuite de asistenta de regie. Concluzia se impune de la sine: „Să nu mergem prea departe cu iluziile. Nu sunteți un grup, nici măcar voi, sibienii.“ Dacă aceste săptămâni nu au putut coagula un crez comun, ei trebuie, totuși, să continue munca împreună. De acum înainte, Andrei Șerban nu va încuraja decât dialogul individual actor–regizor.

Faptul de a fi asistat la acest moment delicat îmi semnalează încă o dată importanța pe care o deține *Pescărușul* în ochii creatorului său. Nu poate fi întâmplător că în distribuția primului spectacol pe care Andrei Șerban îl semnează în țară după mai bine de un deceniu, se regăsesc Maia Morgenstern și Mircea Rusu, actori care au făcut parte din nucleul spectacolelor sale – eveniment de la începutul anilor '90. Prezența lor induce, la modul afectiv, un sentiment de continuitate, altminteri trădat pe toate planurile. După cum nu sunt întâmplătoare nici primele cuvinte pe care regizorul le-a adresat actorilor și spectatorilor, pe scena sibiană. Întrebarea *Cine are nevoie de teatru?* trimite la titlul unui important spectacol al său, dar e și un record necesar, programatic, pentru un regizor care așază această formulă în centrul artei și pedagogiei sale. Dacă pentru Camil Petrescu, formula existențială era: „câtă luciditate, atâta dramă“, Andrei Șerban ar

putea pretinde: „Câtă luciditate, atâta comedie nemiloasă“. Poate de aceea se și încăpățânează să vadă *comedia* în *Pescărușul*, text despre dialogul ratat dintre teatru și viață. Pentru regizorul Andrei Șerban a trecut vremea iluziilor glorioase, entuziasmul a fost învins de prudentă, iar nostalgia de seninătate. *Pescărușul* se dovedește a fi partitura ideală pentru acest spectacol-recviem (unul cu semn răsturnat) al speranțelor, iluziilor, pe scurt, al spiritului întruchipat de *Trilogia antică*. Nu, teatrul nu e mai bun decât viața și nu poate fi trăit în locul ei.

Pescărușul sau „teama de vid“. M-a urmărit mult timp secvența în care Arkadina experimentează, pentru prima dată în carieră, angoasa de a se afla pe o scenă goală, când simte cum îi fuge pământul de sub picioare, când ea, marea actriță, rămâne descoperită în fața publicului „real“ (nu a celui din piesă) și, conștientă de prezența lui, e obligată să camufleze cumva absurdul situației. Fiecare interpretă a personajului a atacat altfel acest pasaj: Maia Morgenstern a jucat plictiseala, amuzamentul ușor crispat, în timp ce pe chipul Mariane Presecan am văzut stupearea, curiozitatea abia înfrânată, dar și revolta celui care nu primește ce i se cuvine. Secvența pare transcripția scenică fidelă a mutației semnalate de Brook în al său *Spațiu gol*: „În teatru, de secole, tendința a fost ca actorul să fie pus la distanță, pe o platformă, înrămat, împodobit, luminat, pictat, pe tocuri, astfel încât să-l convingă pe neștiutor că el e sacru, că arta sa e sacră. Înseamnă, oare, asta respect? Sau este doar *teama celui expus* că luminile ar fi prea puternice și apropierea prea mare?“ Momentul, destul de scurt în spectacol, e decupat foarte pregnant, și de aceea, e și intens. Arkadina trăiește, prin urmare, oroarea actorului burghez (agentul teatrului „muribund“) față de *spațiul gol*. E un test la care spectacolul lui Andrei Șerban îi supune, de altfel, amară ironie, chiar pe unii dintre interpreți. Eram de față când un actor a mărturisit că se simte prea închistat în clișee pentru a se putea bucura de prospețimea acestui spectacol conceput pentru și adresat, poate, „unor oameni mai tineri“.

A lucra cu Andrei Șerban presupune pentru actori, așa cum o confirmă și cartea lui Ed Menta, o imensă disciplină în a respecta până la asumare detaliul stabilit (iar în repetițiile publice cu *Pescărușul*, intervențiile regizorului au exact acest rol). În ciuda aparențelor, el acordă și textului o importanță excepțională. Sau, mai degrabă, acelei variantei de text la care ajunge în urma discuțiilor cu traducătorii și a lucrului cu actorii. Deranjat de prea dese apropiări din timpul repetițiilor deschise, Andrei Șerban le recomandă interpreților să folosească orice pauză pentru a-și fixa în memorie replicile întocmai cum au fost scrise. O fidelitate care se cere corect înțeleasă: „ideea e să-l respectăm pe Cehov și nu pe Andrei Șerban, spunând pe gură exact cuvintele autorului“.

Și totuși, în egală măsură, regizorul le pretinde actorilor săi cea mai mare suplețe, conform teoriei lui Brook: „Adevăratul proces de construcție este în același timp un soi de demolare“. Disponibilitatea extremă, acea calitate specială a atenției în care se regăsesc și precizia, și vulnerabilitatea actorului, sunt cultivate neîntrerupt, prin exerciții care, pretinde Andrei Șerban, au efecte miraculoase: „vocea se implică, inteligența nu adoarme, iar trupul este activ și nu trândăvește“.

În fiecare dimineață și până înainte de spectacol, sunt reluate repetițiile interne, cu o energie ce pare inepuizabilă în cazul regizorului. Una dintre cele mai mari griji ale sale este să elimine timpii morți dintre gesturi, replici, priviri, iar în acest sens începutul spectacolului este foarte important, pentru că el dă timpul corect. O altă preocupare majoră: menținerea contactului vizual cu toți spectatorii. Ca să exprime nervozitatea lui Trigorin, Adrian Matic e sfătuit să își fragmenteze

discursul, astfel încât fiecare replică să fie adresată unei alt segment de public. Cel mai mult mă impresionează modul în care repetă Cristina Flutur și Tudor Aaron Istodor scena atât de dificilă a despărțirii dintre Nina Zarecinaia și Treplev. Punând în practică teoria percepției fragmentare asupra realității, pe care o au, se pare, naturile schizofrenice, Andrei Șerban decupează fiecare replică și le cere să o abordeze în altă cheie. Ceea ce pare să țină exclusiv de tehnică se dovedește, odată asamblat, complet neașteptat, proaspăt, un mozaic de sensuri și stări tulburătoare. Tinerii actorii se simt ajutați, înaintând pe un teren ferm. E o atmosferă de lucru concentrat și eficient, revigorantă după atâtea ore petrecute în teatru.

Pescărușul sibian al lui Andrei Șerban poate fi socotit, într-un mod subtil, spectacolul de sinteză al montărilor sale cehoviene. În *Biografie*, mărturisește, de pildă, că a descoperit „simplitatea lui Cehov” grație *Livezii* lui Brook, care l-a impresionat profund. Cu *Unchiul Vania*, și-a propus, prin urmare, o abordare „mai austeră”, renunțarea treptată la „imagini teatrale puternice” în favoarea lucrului cât mai concentrat cu actorii. Tot acum i se pare obligatoriu ca „spectatorii să aibă o relație intimă cu actorii”. Același demers pentru *Trei surori*: „mi-am propus să pornesc la un drum auster, pe o scenă goală, dezbrăcată de artificii și efecte, împreună cu o trupă tânără și entuziastă”. Regăsim ecoul acestor notații în *Pescărușul* sibian. Și tot aici, ca niște aluviuni sau reminiscențe, sunt reluate soluții experimentate deja în montările anterioare: fundaluri pictate și podea de lemn, ca în versiunea new-yorkeză a piesei; adresarea directă către public, practică în *Trei surori*; privirea de sus asupra spațiului de joc (amintind de *Prințul constant* al lui Grotowski), existentă în *Unchiul Vania* („distanța între actori și public sublinia teatralismul din spectacol”, precizează Ed Menta). Și „abordarea fluidă, cinematografică” a stilului de joc, atât de apreciată de criticii săi, își are, din nou, corespondent în *Pescărușul* sibian (la repetiții, Andrei Șerban le amintea actorilor că „în acest spectacol, ideal ar fi un joc de cinema, nu de teatru”).

Probabil că foarte nouă este această omogenizare a spațiilor și, totodată, a lumilor care se întâlnesc în piesa lui Cehov. Diferența dintre „ritualul” intens al artei și cenușiul cotidian a fost abandonată.

Următorul pasaj din *Spațiul gol* mi se pare că ar putea rezuma exemplar complexul lui Treplev, pe care îl actualizează în felul ei fiecare nouă generație de artiști: „Într-o epocă unde totul e în mișcare, orice căutare este automat o căutare a formei. Distrugerea vechilor forme, încercarea altora noi, cuvinte noi, relații noi, locuri noi, clădiri noi, toate țin de același proces și *orice spectacol este un cartuș izolat tras într-o țintă invizibilă*.”

Finalul *Pescărușului* sibian, în care Treplev se sinucide, închizând spectacolul în bucla propriei vieți, așază retrospectiv întreaga reprezentație sub semnul unui astfel de experiment care își caută – fără încrâncenare – răspunsul în necunoscut.

Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu, – Repetiții deschise cu *Pescărușul* de A.P. Cehov. Traducerea și adaptarea: Maria Dinescu și Andrei Șerban. Regia: Andrei Șerban. Distribuția: Maia Morgenstern/Mariana Presecan (*Arkadina*), Tudor Aaron Istodor/Adrian Neacșu (*Treplev*), Mircea Rusu/Adrian Matic (*Trigorin*), Marian Rălea/Gelu Potzolli (*Sorin*), Andreea Bibiri/ Cristina Flutur (*Nina Zarecinaia*), Ovidiu Moț/Dan Glasu (*Șamraev*), Cristina Stoleriu/ Florentina Țilea (*Polina Andreevna*), Diana Fufezan/Raluca Iani/Ofelia Popii (*Mașa*), Cornel Răileanu/ Doru Presecan (*Dorn*), Șerban Pavlu/ Viorel Rață/Pali Vecsei (*Medvedenko*). Decorul: Andu Dumitrescu. Costumele: Maria Miu. Fundaluri pictate de Marielle Bancou. Asistenți de regie: Radu Alexandru Nica, Dana Taloș, Codruța Vasiu. Datele reprezentațiilor: 28, 29, 30 și 31 iulie 2006.