

Oana BORȘ

## Reconstituiri emoționale

**Pescărușul** lui Andrei Șerban este cel mai emoționant spectacol pe care l-am văzut în ultimul timp. Mă refer la acea emoție care depășește orice criteriu estetic, care te cuprinde pentru că, pe scenă, un adevăr uman a atins deplinătatea.

Există în el o *complexitate*, tot așa cum există o anume *simplitate*, pentru că regizorul și-a propus să descopere oameni. În toată frumusețea sau urâtenia pe care o pot cuprinde.

În întâlnirea de lucru a lui Andrei Șerban cu Brook, descoperirea ceiluilor însemna „abandonarea ideii de control și plonjarea în experiență”. Asta pare că face Șerban, aici, cu personajele sale. Le așază într-un cerc imaginar, le lasă să se descopere pe ele însele și să-i descopere pe ceilalți. Nu-i înghesuie într-un univers prestabilit, apriori simbolic, ci-l construiește cu ei. Direct și tranșant ca linie, dar fin, plin de nuanțe și profunde introspecții. Și foarte luminos.

Este o experiență și a noastră, a spectatorilor, o experiență comună energetică: așezați în jurul personajelor, privindu-i pe actori în ochi, devenim parte a întregului fără putință de distanțare; lumea se scurge printre noi și trebuie să nu uităm să ne simțim propriul puls.

Făcut pe un text tradus de Mașa Dinescu, cu trupa teatrului-gazdă (Teatrul Național „Radu Stanca”, Sibiu), dar și cu invitați, în anumite roluri cu distribuție dublă sau triplă, spectacolul prinde vieți diferite.

Am asistat la reprezentația de debut, în care toți actorii și-au jucat părți din rol. Un exercițiu fascinant al nuanțelor multiple, dar și al respirației comune.

Și-am asistat la un spectacol, pur și simplu. Cu timpul său propriu. Pe acesta mi-am propus să-l reconstitui din bucățile emoțiilor mele.

### Spațiul

O încăpere cu patru intrări/uși. Podea de lemn, câteva elemente de mobilier care se schimbă de la un act la altul. Pereți albi, ce lasă să treacă lumina prin ei, astfel încât spațiul de joc se continuă, prin umbre, dincolo de scena propriu-zisă. Dar nu ca o zonă auxiliară sau complementară. Nu ca spațiu în care acțiunile sunt paralele cu cea principală – așa cum era zgomotul din culisele *Livezii...* lui Vlad Mugur, ce dădea impresia unei case pline, sau umbrele din fundal, în *Livada...* lui Goga, de exemplu. Ci ca un loc al acțiunilor anticipative sau continuatoare, privite în negativ.

O încăpere – spațiu cald cromatic. Fundalurile, ce aduc culoare (pictate de Marielle Bancou), marchează cele patru acte. Simbolistica lor redă prin nuanță sinusoïda acțiunii și, de ce nu, patru timpuri ai unei zile, de la răsărit la înnoptare.

O cortină albă, a teatrului în teatru, taie încăperea, în actul I, dar și în actul IV. Aici, cortina, „ca despărțire-legătură a două spații opuse și convertibile...”, cum o numea George Banu, cortina dintre actor și public, dintre viață și moarte. Ea acoperă-dezvăluie recitalul din viață al Ninei, în actul I, și recitalul în moarte al lui Treplev, din actul IV.

Costumul este și el, la rândul lui, semnificativ. De la bejul plin de optimism al primului act la griul celui de-al patrulea, când lumea se prăfuieste prin propria neîmplinire. Zonă cromatică ruptă de pete de culoare, roșul puternic al rochiei Arkadinei – purtată în cel mai tensionat moment al ei – sau negrul aparițiilor lui Treplev și a Mașei.

## Arkadina

Demonii talentului unor mari actori sunt uneori greu de prins într-o formă, dar dacă se întâmplă, poți spune că grația se poate pogori pe scenă. Nu am mai văzut-o pe Maia Morgenstern demult. Dar am văzut-o aici, în întâlnirea cu Andrei Șerban.

Prezența ei umple spațiul. Există o energie care o însoțește. Există o forță a personajului său.

Arkadina ei are clasă, are feminitate, senzualitate, este frivolă, dificilă, este puternică... Dar, mai ales, personajul ei *știe*. Nimic din ceea ce se întâmplă în jur nu trece întâmplător pe lângă ea. Are inteligența-intuitivă a femeii care simte lucrurile și le manevrează, anticipând adesea, astfel încât acestea ajung să capete parcursul dorit.

Nu ascultă piesa de teatru a lui Kostea și a Ninei. Îi determină și pe ceilalți să nu o facă. Dar nu pentru că n-o interesează teatrul scris de fiul ei, ci pentru că acolo, și pretutindeni, ea este centrul. Este o poziție pentru care are date, dar și pe care și-a creat-o. Cu eleganță, însă. Căci a avea succes la Harkov și a vorbi despre asta cu convingere și patos, ca și când ar fi vorba de cel mai mare succes la Moscova, denotă o filosofie de viață. Asta este iluzia vieții ei și pe asta o cultivă asumat.

Arkadina își construiește și manipulează și iluzia iubirii. Știe exact ce se întâmplă cu Nina, știe exact ce se întâmplă cu Trigorin. Lasă lucrurile să curgă, urmărind din umbră, până când simte că apare pericolul. Abia atunci acționează. Îl face pe Trigorin să renunțe de a pleca la Moscova, demonstrând încă o dată, că ea conduce jocul, ca apoi, într-un gest elegant, să îi facă un cadou: vor rămâne.

Există, însă, un moment de vulnerabilitate, în care își descoperă și fața ascunsă. Într-o scenă de adâncă tandrețe și sensibilitate, aceea în care îl pansează pe Kostea, în tăcerea gestului lasă să se vadă profunda tristețe a legăturii ratate, cea dintre mamă și fiu. A ales un alt drum, în care își sacrifică fiul, în care își sacrifică iubirea de mamă, dar trauma acestei renunțări e înghesuită, undeva, în străfunduri.

Ce obține oare Arkadina în iluzia vieții ei? Se spune că atunci când pierzi la cărți, câștigi în iubire. Și invers. În jocul final, repetat, Arkadina este o câștigătoare. În spatele ei, dincolo de perdeaua-graniță înspre altă lume, fiul ei moare, umbra lui dominând întunericul ce se lasă pe scenă.

## Trigorin

Pentru Andrei Șerban, Trigorin este exponentul omului slab, fără personalitate. Nu are personalitate nici în interes (în comoditatea vieții trăite cu Arkadina), nici în iubire (în relația cu Nina). Lucrurile i se întâmplă, iar el nu li se împotrivesc. În această masă de neputință, iese la lumină incapacitatea de sensibilitate în viața a artistului, natură sensibilă, de fapt, preocupat doar de opera lui, căreia, de altfel, i se abandonează și căreia îi subordonează orice trăire. Căci, altfel cum să înțelegi gestul lui Trigorin, care, în timpul unui episod tragic, moartea lui Kostea, în mijlocul forfotei generale, scoate carnetelul și notează? Pur și simplu!

Singurul moment în care pulsează este cel al apariției Ninei în preajma sa. Mai întâi uimit, apoi pătruns. Însă nevolnicia lui se va manifesta și-n dragoste. Îi va cere Arkadinei timid să mai rămână amândoi la moșie și renunță foarte ușor atunci când ea se împotrivesc. Și, dacă nu și-ar fi lăsat intenționat carnetul de notițe pe masă, același carnet de notițe atât de important, ar fi plecat fără să-și ia rămas bun de la Nina. Și, poate, povestea ar fi fost alta. Oricum, printre acești îndrăgostiți de iluzii, Trigorin, văzut de Andrei Șerban, nu crede și nu le are, el doar le notează.

Adrian Matic, impunător ca apariție, pare un pic timorat de rol. Se așază bine în spectacol, merge pe tiparele personajului gândit de regizor, dar nota luată este undeva prea jos.

### Treplev

Cum îl vede Andrei Șerban pe Kostea Treplev? Un tânăr înverșunat, un rebel, un neînțeles. Și nu e departe de alte viziuni scenice. Ce iese însă la iveală, în spectacolul sibian, este tocmai mecanismul psihologic al acestui comportament, rădăcina lui generatoare. Lipsit de prezența constantă a mamei, având parte de afecțiunea ei pasageră și fluctuantă, Treplev capătă un comportament ambivalent. Tristețea infinită a scenei în care Arkadina îl pansează este edificatoare.

Reacția lui la lume trece de la o extremă la alta, de la totala disponibilitate la agresivitate. Până și în iubire este așa: dragostea față de Nina e un balans permanent de la tandrețe la scrâșnet. Viața lui întregă e o luptă surdă cu sine, e o luptă surdă cu ceilalți, fie cu cei indiferenți, fie cu cei dragi. De aceea, are nevoie de confirmare, iar publicul îi devine martor la confesiune. Se uită în ochii partenerului-spectator, explicându-i de fiecare dată și căutând înțelegere.

În moarte se duce simplu, direct. Pasul spre altă lume este firesc. A avea iluzia absolutului și a înțelege că nu-l poți atinge e un moment critic. Chiar dacă scrierile sale încep să aibă succes, pentru el sunt sterpe; chiar dacă Nina eșuează în alte iubiri, pentru el e o iubire interzisă. Iar pentru Treplev nu există resemnare.

Acesta este Treplev al lui Andrei Șerban. Foarte vizibil conturat, tânărul Tudor Aaron Istodor are însă un parcurs inconstant. Uneori e Treplev, uneori personajul îi scapă printre degete, pentru a-l prinde din nou. A atinge adevărul personajului, adevărul scenic, e o chestiune de talent, dar și de exercițiu.

### Nina Zarecinia

Nina intră pe fereastra deschisă, trece peste masa de scris și se aruncă în brațele lui Treplev, ca un pescăruș. Este actul IV.

De la frivolitatea unei fete de la țară la disperarea unei femei încercate de viață. Asta este Nina lui Andrei Șerban. Căci pentru regizor, spiritual, Nina nu face parte din lumea Arkadinei. Doar aspiră. Are în ea clocotul transformării dat de mirajul unei lumi altfel decât cea trăită, o lume „la vedere“, o lume a succesului.

Și, totuși, care sunt atuurile ei? Tinerețea și prospețimea. Și franchețea. Într-o lume hârșită, uzată. De aceea se vorbește atât despre Nina, de aceea este plăcută. Are toate armele unei femei tinere, și mai are lipsa de scrupule dată de dorința de depășire a condiției. Dar nu este agresivă, ci doar determinată în ceea ce face. Nu are simțul ridicolului, pentru că nu este atât de profundă ca să-l aibă, ci doar rușinea eșecului față de cei căroră vrea să demonstreze ceva. În spectacolul pregătit de Kostea a eșuat, dar trece mai departe cu îndrăzneală. Lumea o place, Kostea e îndrăgostit. Nu este copleșită de Arkadina, nu-i simte cinismul și ironia, și poate chiar să o înfrunte, mizând instinctiv pe unica sa armă: tinerețea. Cu un fel de inocență și de siguranță. Dar, mai ales, o imită. Îi imită gesturile, atitudinea, își schimbă modul de a se îmbrăca. Căci vrea să fie ca ea.

Din acest miraj face parte și Trigorin. O fascinează prin notorietate. Iar asta-i va amputa capacitatea de a discerne, în măsura în care o femeie poate să-și transforme fascinația în iubire. Despre această capcană, pe care viața i-o întinde Ninei, vorbește regizorul. Și în care ea cade, schimbându-și destinul.

Transformarea pe care i-o produce suferința, după timpul petrecut la Moscova, nu înseamnă decât maturizare în durere, în eliminarea tuturor iluziilor despre viață. Nina este acum pe altă treaptă, însă nu poate fi o Arkadina.

Trăiește în suferință cu voluptate, așa cum cu voluptate dorea să trăiască o altă viață. Tonul cu care îl acuză pe Treplev, în scena reînțoarcerii, că oamenii din scrierile lui nu erau vii, conține acuza supremă pe care i-o aduce destinului. De aceea nu a putut să-l iubească, căci nu a găsit în el gura de aer de care avea nevoie. Altfel, viața ei ar fi fost alta. S-ar fi putut salva. Disperarea și sarcasmul cu care își spune povestea, pe masa-scenă (imagine a derizoriului, față de scena de teatru din actul I), adună toată durerea unei femei care se pedepsește. Care se afundă conștientă în mocirla unei existențe lipsite de viață și iubire, o existență cenușie, așa cum este și apariția ei, o existență oarecare, așa cum este și prezența ei, cu aceeași determinare cu care își îndrepta inițial viața în alt sens. Inocența cu care stătea cu capul pe sacul în care zace un pescăruș mort, visând, a dispărut, așa cum a dispărut și speranța. Acum ea e pescărușul...

Nina întrupată de Andreea Bibiri este de o consistență până la cele mai mari adâncimi ale rolului. Nimic nu trece parcă fără a fi măcinat, gândit, și redat pe coarda cea mai fină. Stări și trăiri complexe, cu un simț al nuanțării fine și profunde. Un rol plin și cu maximă greutate, ce îți oferă, ție, simplu spectator, suprema bucurie de a fi la teatru.

### Mașa

„Port doliul vieții mele” – spune Mașa – și cheia personajului pare a fi dată. Mașa suferă din iubire refuzată. Mașa suferă din iubire neîmplinită. Și, ca și alte eroine cehoviene, speră că se poate salva. Nu prin muncă, așa cum face Ania, în *Trei surori*, sau Sonia, în *Unchiul Vania*, ci prin căsnicie. Mașa are, însă, vocația absolutului în iubire. Este pandantul feminin al lui Treplev. Cele două apariții în negru, căci în negru îl îmbracă Andrei Șerban și pe Treplev, cei doi poli ai suferinței. O suferință care naște agresivitate față de lumea din jur, care conține voluptatea autodistrugerii, dar care ascunde infinita capacitate de a iubi dincolo de umilință. Prin felul în care pune paharul cu apă, pe masa de scris a lui Kostea, prin tandrețea ce vine parcă din adâncul ființei atunci când îl strigă, atunci când se uită la el, Mașa vorbește despre asta.

În acest discret „recviem” pentru destinul femeii neîmplinite prin iubire, pe care îl face Andrei Șerban în spectacol, ea continuă, chiar dacă pe altă treaptă, blestemul ce i-a marcat viața mamei sale: a iubi și a sta în preajma celui iubit fără să-l aibă. Scena în care Polina îl roagă pe Treplev măcar să-i vorbească Mașei aduce tot dramatismul poveștii acestor femei. Kostea trece mai departe, iar ele se aruncăperate una în brațele celeilalte și apoi încep să danseze trist, câteva măsuri din muzica pianului lui Treplev, ca pe urmă, fiecare, printr-un gest erotic sinonim să-și plângă singurătatea în iubire. Căci singura lor rațiune de a trăi este cuprinsă într-un singur verb: a se dăru. A se dăru dincolo de sine.

Apariție stranie, specială, Raluca Iani nu are însă știința să-și ducă personajul în toate zonele în care îl trimite regizorul. În schimb, Ofelia Popii, da. Chiar dacă mi-am propus să vorbesc numai despre un singur spectacol, creat de o singură distribuție, nu pot să nu remarc cum, în două scene, Ofelia Popii a lăsat să se vadă o Mașa cu o forță extraordinară a iubirii, a disperării, a renunțării de sine.

### Sorin

Rafinement, finețe, profunzime, clasă, asta se poate spune despre Marian Rălea în Sorin. Personajul face parte din eșalonul oamenilor din rândul doi. Cei a căror viață trece nebăgată în seamă, lăsat întotdeauna de o parte. Ale căror vise zac undeva înlăuntrul lor, nu au curajul să încerce să le atingă, nici cei apropiați nu le bănuiesc vreodată. O viață cuminte, dar de fapt o viață ratată. Singura bucurie rămasă, singurul ideal atins, din trista zonă a derizoriului, este de a mânca acadele.

Sorin, în spectacol lui Șerban, și în interpretarea lui Marian Râlea, are însă umor, are candoare și bunătate. Dar, mai ales, are o mare, infinită iubire pentru cei din jur. Se vede din felul în care rostește, se vede din felul în care glumește, denționând situații critice. Uitat de ceilalți, le aduce aminte că există, cu înțelegeri, cu blândețe, jucând un joc, însă, anticipativ: mimează propria moarte. Moartea va veni, într-adevăr, în casa Arkadinei, sora lui, dar altfel.

### Dorn

Cu distincție, Cornel Răileanu creează un Dorn de o senină și pașnică blazare. Este companionul perfect, prezent dar distant. El ia viața așa cum e, savurându-i acum clipele de liniște și micile bucurii, cu o înțelepciune resemnată. A lăsat tot în urmă, nu mai are iluzii, nu mai este cel din trecut, nu îl mai interesează insistențele Polinei. Poate de aceea o îndepărtează și pe Mașa, care se agață de el cu disperare, în căutarea unui om care să o înțeleagă. Căci Cehov nu spune explicit că ea este fiica doctorului, dar lasă deschisă această posibilitate. Gestul de îndepărtare al lui Dorn este lipsit de orice fir de tandrețe, grimasa lui este a unui om agasat. Este poate singurul moment în care personajul deraiază de pe linia lui elegantă, și îți pui întrebarea: *De ce face asta?*

### Ceilalți

Există o categorie a *celorlalți*, în piesele cehoviene. Cei neatînși pe deplin de aripa așteptării și a *împlinirii-neîmplinite*, dar care fac parte, totuși, din acest univers. Iar granița dintre aceste două lumi, interferența lor este foarte subtil trasată în spectacolul sibian. Plastic vorbind, este o lume lipsită de stil. Cenușiu dominant, lipsă de eleganță. De aici făcea parte și Nina, până a început să imite. Nu este un univers fără aspirații, fără visuri, un univers care nu știe ce este înfrângerea, trauma. Există, însă, un simț de conservare mai sănătos, un anume fatalism brut și asumat, care nu lasă loc autodistrugerii.

*Polina* și-a ratat viața pentru că e continuu îndrăgostită de Dorn. Florentina Țilea, interpreta ei, mizează pe senzualitate. Poți înțelege, astfel, de ce soția de vechil a putut fi iubită, cândva, de doctorul cuceritor. Căci sentimentul, în intensitatea și consistența lui, nu ține cont de clasa socială. Scena de despărțire dintre vizitatori și cei ce rămân la moșie lasă loc unui moment scurt, dar intens, în care Arkadina și Polina se privesc, ca două femei egale prin suferință, ca două femei care se înțeleg pe deplin și își transmit, tăcut, că trebuie să ducă mai departe crucea condiției lor.

*Șamraev*, vechilul, are meschinăria omului mic, ajuns în poziția în care de el depind cei uman-superiori lui, și atunci uzează cu plăcere de poziția de putere. Dan Glasu plasează personajul fără exces într-o zonă a grobianismului, acoperitoare pentru rol.

Învățătorul *Medvedenko*, omul bun, nu are evoluție, ca personaj, așa cum nu are nici *Șamraev*. Este de la început până la sfârșit prins în iubirea lui pentru Mașa. Nu are evoluție, cu toate că viața i se schimbă. Chiar după căsătoria cu Mașa, chiar dacă este ignorat în continuare de aceasta, el dezvoltă aceeași înțelegere, acceptare și supunere. Pali Vecsei este însă monocord, ignorând faptul, lipsa de exteriorizare prin acțiune nu înseamnă neapărat lipsă de traume, de frământări, de tristeți sau furtuni interioare care ar fi putut să dezvolte personajul.

*Un clopot sună, cortina e trasă – Actul I. „Spectacolul începe“, spune Treplev. Un clopot sună, cortina e trasă – Actul IV. „Spectacolul continuă“, spune Treplev. Cortina e trasă. „Viața e un theatrum mundi“, spune Andrei Șerban.*