

Ana Maria NARTI

MEDEEA lui Andrei Șerban

(Fragment)

Povestea *Medeei* lui Andrei Șerban începe în Iran, în toamna lui 1971, după ce spectacolul *Orghast* al lui Peter Brook fusese jucat la Persepolis.

Timp de un an, Andrei lucrase ca asistent – mai bine zis elev, învățăcel – al lui Peter Brook în grupul experimental de la Paris, C.I.R.T. (Centre International de Recherches Théâtrales). Munca de un an a grupului întreg s-a sintetizat în *Orghast*, spectacol în care Brook arăta lumii, pentru prima dată, gândurile sale noi despre teatru. Era prima lui încercare publică de a rupe cu tot ce el însuși și mulți regizori moderni făcuseră până atunci. După ce experiența a fost făcută, Andrei, care urma să părăsească grupul pentru a lucra la New York, la „La Mama”, a avut o lungă discuție de rămas bun cu Brook. Nu știa încă ce anume va lucra, oscila între *Măsură pentru măsură*, piesă pe care încercase să o pună în scenă în Finlanda fără să ajungă nici măcar în apropiere vagă de gândurile pe care le avea, și *Hercule furens* de Seneca, pe care ar fi voit să o încerce în latină, urmând exemplul dat de Brook în *Orghast* (care fusese jucat într-o limbă imaginară compusă de poetul englez Ted Hughes, în latină, greacă precum ca și în avestă). Întrebat ce crede despre cele două proiecte, Brook A RĂSPUNS CĂ SOCOTEȘTE FIRESC CA ANDREI SĂ CONTINUE LUCRUL ÎN ACEEAȘI DIRECȚIE ÎN CARE LUCRASE GRUPUL DE LA C.I.R.T. și să pună în scenă o tragedie într-o limbă veche. Ceva mai târziu, Andrei a înlocuit *Hercule furens* cu un montaj de texte din *Medeea* de Euripide și Seneca. Spectacolul a fost pregătit și prezentat sub semnul anului de învățătură petrecut de Andrei lângă Peter Brook, ca omagiu adus de ucenic învățătorului său. Pe programul *Medeei*, jucată în premieră la New York, în ianuarie 1972, au fost tipărite, în chip de motto, întrebările înscrise de Brook pe programul pentru *Orghast* la Persepolis, în septembrie 1971: „*What is the relation between verbal and non-verbal theatre? What happens when gesture and sound turn into word? What is the exact place of the word in theatrical expression? As vibration? Concept? Music? Is any evidence buried in the sound structure of certain ancient languages?*”

Tot rostul celor patru luni și jumătate de pregătire și a celor mai bine de opt luni de prezentare a *Medeei* în America, Europa și Asia (Liban) stă într-un lanț de întrebări. Ce se întâmplă în comunicarea teatrală dacă îi luăm actorului ceea ce pare a fi mijlocul prim al comunicării – cuvântul inteligibil? Ce, cum și cât pot comunica actorii privitorilor atunci când nu mai au la îndemână mijlocul lesnicios al cuvintelor de la sine înțelese, atunci când sunt siliți să comunice numai prin ceea ce este, de fapt, teatru – prin voce, trup, gest și sunet, prin întreaga lor prezență în fața spectatorilor? Odată cu cuvintele unei limbi pe care o cunoaștem, dispar din joc un rând de lucruri care țin de modul nostru de a gândi și a simți de astăzi, de obiceiuri și convenții: pe ce plan are loc atunci comunicarea – dacă ea se realizează – și ce calitate capătă actul comunicării? Obligați să vorbească prin sunetele unor limbi dispărute, sunete al căror sens nu le este necunoscut, dar care nu le este nici o secundă dat mecanic, automat, cum reacționează actorii, cum trăiesc ei sunetul ca atare? Ce forță, ce potențial de comunicare există în sunete ca atare?

Lanțul interogativ poate fi desfășurat la nesfârșit.

Povestea poveștii despre *Medeea* pe care eu o scriu ar fi și mai lungă, căci Andrei și cu mine ne-am întâlnit cu ani în urmă, în 1964, în țară, în România, aflându-ne amândoi în afara zbuciumului care bântuia arena teatrului internațional, lucrând liniștiți, fiecare, pentru cercul mic de preocupări al teatrului românesc de atunci. Andrei era prin excelență tânărul care izbutește, debutantul care-și face o mare intrare scânteietoare în teatru, eu semnam de mai mulți ani cronică de teatru într-un ziar săptămânal de cultură de mare tiraj. S-a întâmplat așa cum se întâmplă numai câteodată: am simțit că ne-am întâlnit cu adevărat. De atunci suntem prieteni în teatru și întru teatru și lucrăm împreună de câte ori avem prilejul, uneori străbătând jumătate din lume ca să putem lucra împreună (ca, de pildă, în 1972, când am plecat în America numai pentru a urmări ultimele săptămâni de repetiție cu *Medeea* și când, mai târziu, am urmărit trupa la Copenhaga, Baalbeck și Avignon). Lucrăm împreună: asta înseamnă că eu privesc ceea ce Andrei face și descriu apoi ce am văzut, spun ce am înțeles, că el pune întrebări și eu răspund cât pot mai întreg, că citim împreună și eu îi spun ce am văzut în ceea ce am citit și că el îmi pune din nou întrebări care mă fac să văd mai mult și să merg mai adânc. Îi folosesc drept oglindă, drept cititoare-cobai și privitoare-cobai, în reacțiile mele, el se poate măsura – ceea ce, cred eu, este cel mai folositor lucru ce îl poate face cineva care este critic: a pune modest actul critic și teoretic în slujba muncii practice, a ajuta la limpezirea înțeleșurilor muncii practice, a faptei concrete, care este totul în teatru.

Prima întrebare este: „Am să înțeleg ceva?”

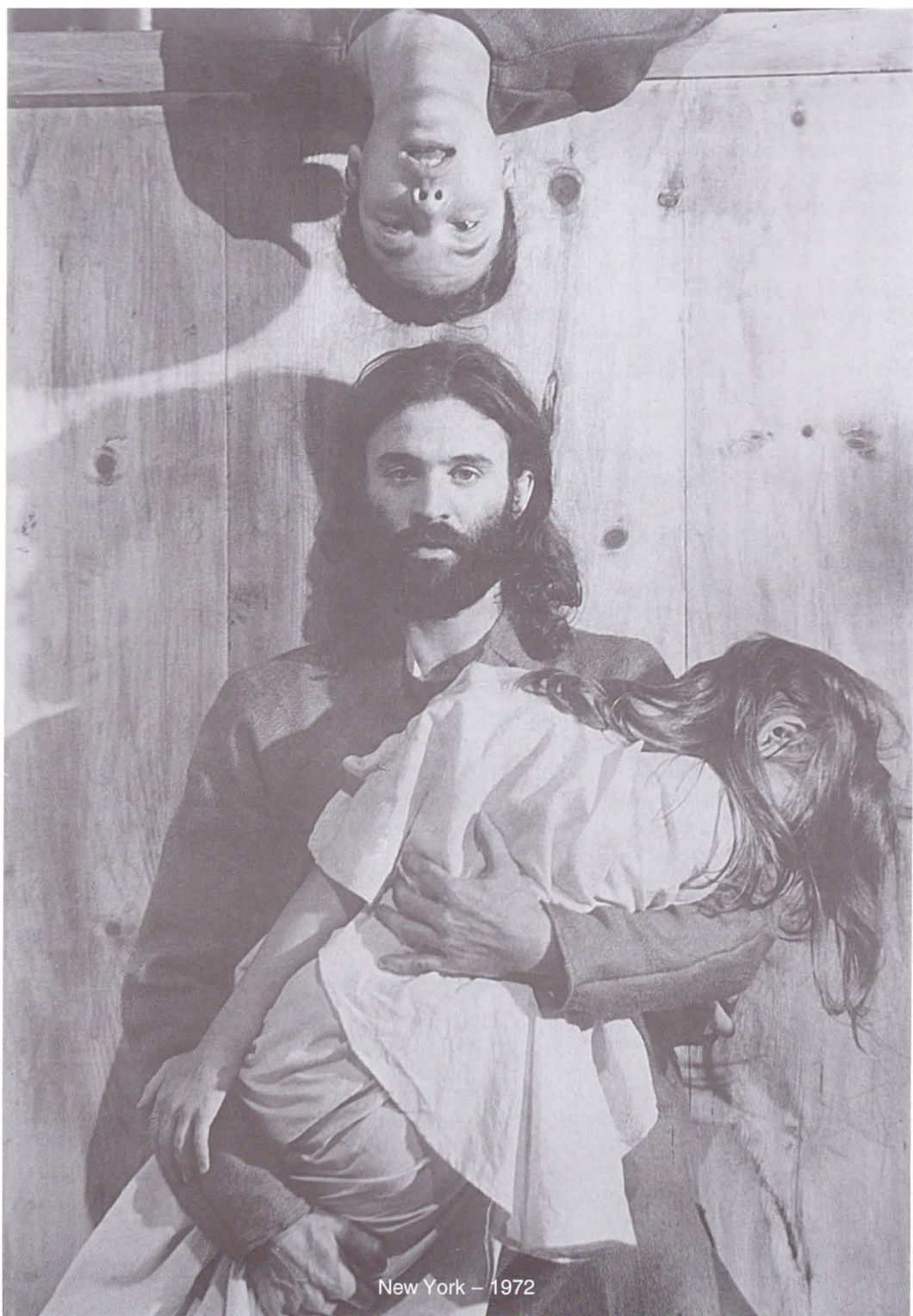
Știu că actorii joacă în greacă și latină și mă simt ciudat de încordată, mă pregătesc să pun la încercare toate însușirile mele de spectator. Dar de îndată ce repetiția începe – una dintre repetițiile finale, în atelierul Teatrului „La Mama” din New York – descopăr că totul este altfel decât mă așteptam. Ceea ce crezusem că va fi greu și complicat se dovedește a fi lesne de înțeles, firesc, simplu. Mă simt descumpănită de ușurința cu care citesc repetiția. Nu pricep cuvintele, dar faptele, intențiile, stările de spirit îmi sunt tot timpul clare. Recunosc momentele repetate în ordine arbitrară: Medeea vrăjește darurile de nuntă, Medeea își plânge copiii înainte de a-i ucide, Jason și Medeea se ceartă amarnic înainte de a se despărți pentru totdeauna, corul o blestemă pe Medeea în timp ce aceasta își înjunghie copiii...

Andrei Șerban pare să fi realizat dorința primă a profesorului său, Peter Brook: jocul este extrem de simplu. În cele câteva zile în care am asistat la exercițiile de la C.I.R.T., din Paris, l-am auzit de multe ori pe Peter Brook vorbind despre asta. Idealul propus de el, într-o propoziție-refren, era: „simplu ca un joc de copii!”.

*

Și vocile și mișcarea actorilor sunt altfel – altfel decât în orice spectacol pe care l-am văzut înainte, altfel decât în viața de fiecare zi. De la început, privitorul înțelege ca o bună parte din sensul *Medeei* stă tocmai în această transfigurare a rostirii și a gestului.

Actorii nu vorbesc dar nici nu cântă. Mai bine zis – nu mai vorbesc, dar nu cântă încă. Vocile se mișcă undeva între cuvântul spus și cântec. Calitatea muzicală a sunetelor este evidentă, deși se folosește rareori cântecul ca atare și deși rostirea păstrează o vitalitate aspră și o forță directă a intențiilor care nu au nimic de împărțit cu muzica, cel puțin cu ceea ce înțelegem noi de obicei prin cuvântul



New York — 1972



New York – 1972

„muzică“. Muzicalitatea vocilor ține mai ales de ritmica lor neîntreruptă și de încărcătura emoțională. Nu disting un singur minut de repetiție în care sunetul să fie lipsit de ritm, gol de emoție, amorf. În spatele acestui șir de incantații se bănuiește o partitură de sonorități și intonații dinainte stabilite și, cu toate acestea, rostirea e plină de spontaneitate, actorii par să descopere fiecare sunet ca fiind nou pentru ei, nu să execute, să reproducă ceva mai demult învățat. Vocalele și consoanele nu se nasc pe buzele celui care le produce, în cavitatea bucală, în gât, în masca facială, ele folosesc întreaga energie a corpului, printr-o disciplină respiratorie care se face simțită tot timpul, dar pe care neinițiatul nu și-o poate explica singur. Sunetul umple întregul trup și întregul spațiu din jurul trupului.

Uimește senzorialitatea sunetelor modelate de această emisie vocală. Vocile se îmbibă de senzații, culoare și pregnanță formală. Vocalele inundă spațiul cu vibrații calde sau reci, consoanele se desenează precis în aer. Câmpurile de sunete capătă o viață a lor, acționează, joacă ele însele, se atrag sau se resping, se continuă sau se neagă unele pe altele.

Aceeași dorință de simplitate și aceeași concentrare se exprimă în mișcările actorilor. Gesturile sunt reduse la cele mai elementare mișcări cu puțință, sensul lor stă în modul în care ele sunt îndeplinite. Actorii își trăiesc adânc propriul trup și propria mișcare, chiar atunci când nu fac nimic, când privesc nemișcați jocul altora. Mersul în sine devine fapt, eveniment, act dramatic. Înaintarea se face liniștit și foarte activ, fără risipa de energie, fără agitație, extrem de atent, cu toate simțurile deschise spre orice semnal care ar veni dinafară. Privirea creează o legătură intensă cu punctul, obiectul, omul spre care se mișcă actorul, micșorarea spațiului între cel aflat în mers și țelul său fascinează. Această liniște a mișcărilor este intens dinamică, foarte încărcată de energie, această dinamică este foarte calmă, foarte curată, foarte limpede.

Cu patru luni în urmă, antrenamentul pentru *Medeea* a început cu exercițiile de mers și cântec conduse de Katsuhiko Oida¹, Yoshi, cum îi spun actorii de la „La Mama“. Privind repetiția, înțeleg care a fost rostul acestui început. Andrei a organizat seria de exerciții nu pentru a imita ceea ce este de neimitat – estetica Nô și tehnica Nô – ci pentru a da puțință actorilor de a-și descoperi vocea și mișcările, pentru a le deschide drum spre o conștiință a rostirii și a trupului.

*

Medeea vrăjește darurile de nuntă. În jurul ei, actorii din cor mânuiesc bastoane subțiri de lemn, lungi de aproape doi metri. Darurile – o coroană și un șal, corespunzătoare coroanei și rochiei din textele tragice – sunt purtate pe vârful tijelor, înălțate deasupra capetelor tuturor, legate prin aer, trecute de la unul la altul.

Nu este greu de ghicit că un lung șir de exerciții stă în spatele acestor jocuri aeriene pe care actorii le îndeplinesc cu desăvârșită ușurință. Bastoanele par să nu mai fie obiecte, ci prelungiri ale mâinilor, ele continuă firesc mișcarea brațelor, iau, dau, mângâie, apucă prudent, cu teamă. Gesturile sunt executate atât de sigur încât nu produc efectul de virtuozitate, de perfecțiune acrobatică, ci comunică doar o stare de ușurință, fragilitate, libertate.

Și bastoanele sunt direct împrumutate de la Peter Brook. În atelierul de la Mobilier, la Paris, bastoanele fac parte dintr-o metodă anume de antrenament.

¹ Katsuhiko Oida, actor de Nô, membru în grupul experimental al lui Peter Brook, protagonist în *Orghast*.

A explica de ce a fost reată aceasta și cum acționează ea ar însemna a deschide o interminabilă discuție.¹ Mă mulțumesc să observ efectele acestor exerciții.

Actorii corului nu fac decât să deplaseze prin aer, pe vârful tijelor de lemn niște obiecte cu flacăra unei lumânări. Nici o intenție figurativă, nici o încercare de a arăta în acțiune actul magic, de a-l reprezenta sau sugera. Jocul se reduce la cea mai simplă posibilă – și cea mai nonfigurativă cu putință – gloriificare a obiectelor asupra cărora se concentrează actul magic în text. Acestea sunt literalmente înălțate, ridicare, făcute să zboare.

Extrema simplitate a acțiunii îi sperie pe actori. În pauză, ei vin la mine și mă întrebă dacă jocul nu devine ridicol, infantil. Dar reacția mea de spectator este contrară celei imaginate de ei: tocmai schematismul copilăresc al gesturilor mă convinge, mă fascinează, mă face să cred în putința actului magic. Ce acțiune logic construită mi-ar fi putut da aceeași stare de spirit, ce joc psihologic m-ar fi putut apropia mai mult de obiectele care stau în mijlocul scenei? Simplitatea acțiunii este aici condiție a unei stări, atitudine mentală. Fără o simplitate desăvârșită, fără ingenuitate, actul magic povestit în mit mi s-ar părea fie înșelătorie grosolană, fie imposibilitate, fie biată naivitate moștenită din vremurile superstiției. Așa cred. Nu în actul magic ca atare, de vreme ce acesta nici nu este reprezentat, ci în puterea distrugătoare a obiectelor pe care le privesc. Descarnarea gestului de intenția explicativă sau figurativă, concentrarea asupra obiectelor creează o stare de spirit și îndepărtează un pericol care paște multe încercări de joc așa-zis ritual în teatrul occidental: tentația de a imita ceea ce este cu neputință de imitat, efortul de a copia și a transplanta ca atare pe scenă ceremonii cu caracter magic din alte societăți.

Obiectele ocupă centrul scenei, asupra lor se adună întreaga atenție a actorilor – s-ar zice că aceștia se pierd, dispar în cele două obiecte – ele creează starea de spirit. Coroana și șalul plutesc prin aer, alunecă pe vârful bastoanelor subțiri. Legarea lor comunică dezechilibru, fragilitate, nesiguranță – o așteptare plină de neliniște nelămurită, o teamă fără pricină, conștiința că ceva primejdios se pune la cale, ceva care nu se va îndeplini prin aceste obiecte.

Jocul este, de fapt, fidel textului. Coroana și veșmântul nupțial se află în focalul acțiunii tragice, ele declanșează catastrofa. Euripide și Seneca le descriu minuțios și povestesc cu multe amănunte „acțiunea” lor. Ele nu constituie excepții în tragedia greacă, ci fac parte dintr-o întregă familie de „obiecte-personaje” cu funcție de unealtă a destinului: cămașă otrăvită a lui Heracles, arcul cu puteri miraculoase al lui Philoctetes, hainele și pletele de femeie cu care se travestește Pentheu când pornește spre muntele invadat de bacante...

*

Priscilla Smith – interpreta Medeei – vine în mijlocul ariei de joc. Ține cu amândouă mâinile un cuțit și, ghemuită, adunată pe el, rostește cuvinte care par fără șir. Mai bine zis, produce sonoritățile acestor cuvinte, căci rostirea ritmată, făcută din strigăte lungi și din șoapte găfâite a întregului monolog nu mai poate fi deloc numită

¹ Iată descrierea succintă dată de asistentul lui Brook, Geoffrey Reeves: „The work began with sticks: a development of the Chinese Circus expertise striven for in *A Midsummer Night's Dream*. Sticks were used to get at pure simple impulses, also to create rich worlds of imagination. A stick provides a straitjacket for the actor: he can work with it inside the defined limits and make much, or try to ignore them and make little”.

vorbire. Din nou, nu simt nevoia să înțeleg textul latin al lamentației pentru a o recunoaște: este, fără îndoială, marea plângere dinaintea uciderii copiilor.

Momentul este jucat de la început până la sfârșit prin „in-breathing“, sunetele sunt emise odată cu aerul inspirat, nu cu cel expirat, așa cum se întâmplă în vorbirea de fiecare zi. Este un fel de vorbire răsturnată spre înăuntru. Ea amplifică la maximum partea trupului în nașterea cuvântului. Sunetele par smulse din cea mai adâncă și mai secretă pătură de viață a ființei. Tensiunea neobișnuitei respirații animă intens spațiul, zbuciumul trupului, care rupe din sine sunetele, umple toată încăperea.

E ca o naștere întoarsă pe dos – ca și cum prin sunet, prin lamentația aceea-gâfăită, Medeea s-ar căzni să expulzeze din sine instinctul matern, și l-ar desprinde brutal din măruntaie. Ordinea firească a relației vorbire–respirație fiind inversată, jocul capătă tonalitatea unui act împotriva naturii. Starea tragică este exact materializată, transcrisă în „acțiune fizică“, bineînțeles în sens de fel stănilavskian. Și la Euripide și la Seneca, scena exprimă *anormalul*, suprema răsturnare a ordinii afective în făptura femeii, dorința de a-și înjunghia copiii care trece peste cea mai mare durere. Starea tragică nu este așadar spusă în cuvinte, explicată, analizată, descrisă, ci transformată în realitate a trupului, reconstituită cu toată violența ei fizică.

În ciuda marelui consum de energie pe care îl cere, scena este reluată de mai multe ori și numai repetarea ei spune mult despre antrenamentul actriței. O privesc astfel iarăși și iarăși repetată și, după ce mă obișnuiesc cu violența greu de îndurat a sunetelor, încep să „văd“ tot mai mult și mai mult.

Priscilla nu se crispează, nu luptă din greu pentru a-și crea violența, ea se lasă purtată de o tehnică pe care a asimilat-o și capabilă să acționeze de la sine. Jocul se realizează fără agitație și fără panică, fără efort urât, încordare inutilă sau dezordine. Anormalul stării tragice se dezvoltă printr-un proces normal de lucru cu vocea și trupul. Execuției îi lipsesc nuanțele neplăcute ale efortului anarhic și ale dezordinii afective. Evident, există fluctuații de la un moment la altul, concentrarea nu este întotdeauna aceeași, uneori scena este mai limpede, alteori ea este încetoșată de oboseală, dar jocul, în întregul său, începe la un nivel care exclude crisparea și isteria. Aș putea spune că asist la un perfect exemplu de joc brechtian, de pură distanțare: violență limpede, zbucium senin. Și văd demonstrat ceea ce de mult bănuisem, am dovada concretă: distanțarea, se dovedește practic, a fost nu efect rațional construit, nu calcul, demonstrație sau analiză, ci stare poetică. Este, de fapt, revelație realizată metodic, muncită firesc și lucid, un mod de a vedea și a auzi dintr-o dată în adâncul și în întregul lucrurilor, în universalitatea lor, o ridicare a simțurilor (actorului și, prin contagiune, ale spectatorilor) la o înaltă spiritualitate.

Nimic din existența lui Ciel Smith, femeie și actriță din New York, nu pătrunde în interpretare. Trupul care se zbate în spațiul gol, vocea care sfâșie aerul sunt fără individualitate, așa cum o furtună, oricât de neobișnuită, este întotdeauna repetarea unui singur și același fapt, furtuna. Suferința și lupta împotriva suferinței se comunică fără sentimentalism și în afara speculației psihologice. Ele sunt mai mari decât măsura vieții de fiecare zi și mai mari decât individualul, a-individuale, supra-individuale.

Mai târziu, Ciel îmi povestește cum sunau indicațiile lui Andrei. El întrebuița des imagini, comparații, metafore. „Nu încerca să te gândești la ceva trăit, să-ți amintești ceea ce tu ai suferit sau ceea ce ai putut observa la cineva care suferă (indicația avea adresă precisă, Ciel fiind adeseori ispitită, ca orice actor american, să recurgă la mijloace care țin de exercițiile de «memorie afectivă», de tip

stanislavskian sau derivate din tradițiile psihanalizei). Gândește-te să fii ca marea, ca norii care fug pe cer, ca un copac bătut de vânt.”

Cuvintele mi se par cunoscute. Încerc să-mi amintesc de unde – și dintr-odată îmi aduc aminte de manuscrisele lui Zeami. Acolo, calitatea jocului nu este explicată sau analizată rațional, ci, de cele mai multe ori, numită prin imagini. Un stil este numit: „Soarele strălucește la miezul nopții”. Un altul: „Zăpadă nouă într-un pocal de argint”. Ceva însemnat, deocamdată nelămurit, pare să se ascundă în spatele acestei coincidențe (Andrei cunoaște foarte bine scrierile lui Zeami, atât de bine cât le cunoaște un european silit să le citească în traducere, dar este foarte puțin probabil să fi împrumutat direct și conștient acest mod de a vorbi, întrucât, de la bun început, el considera împrumuturile de acest fel cu neputință). Comparații, metafore, simboluri – imagini cu sens de îndemn și de indicație practică de lucru pentru actor: care este, exact, funcția imaginii-simbol în joc, în comunicare?

În mijlocul camerei, corul execută un cântec-dans de teroare și deznădejde. Este punctul culminant al tragediei (textul lui Euripide): în afara ariei de joc, ascunsă privirilor publicului dar foarte prezentă, dominând jocul, Medeea își ucide copiii. În timpul acesta, corul își spune oroarea față de omorul care se săvârșește.

Câteva strigăte scurte, mereu repetate de toți, creează un ritm obsesiv și violent, subliniat de bătaia puternică a tobelor. Dansul se desfășoară în cerc, coreuții se rotesc ținându-se de mâini. Unul după altul, ei devin soliști, conducători ai corului: pe rând, ei intră în cerc și încep să danseze aici, strigând lung versurile cântecului lui Euripide.

Mișcarea și sunetul acumulează contradicțiile. Ansamblul se rotește în direcție contrară rotirii solistului, refrenul abrupt și monoton strigat de cor se suprapune strigătelor lungi ale actorului care dansează în mijloc. Alăturarea și împletirea de contrarii creează o stare de mare agitație, de conflict în plină criză, de rupere. În cele din urmă, cercul se sparge, o mișcare haotică acoperă întregul spațiu. Actorii aleargă dezordonat, despărțindu-se și reîntâlnindu-se, strigătele lor sunt purtate pretutindeni, readunate la un loc, din nou răsfirate larg.

Centrul spațiului și al acțiunii este marcat de un obiect: un vas de ceramică în care arde un bulgăre de foc – flăcările folosite înainte de Medeea la facerea de farmece, la otrăvirea darurilor aducătoare de moarte. Acum, corul dansează cu vasul-faclă de parcă ar vrea să întoarcă împotriva Medeei magica putere a focului aprins de ura ei distrugătoare. La sfârșitul scenei, actorii corului se aruncă în genunchi în jurul cupei și sting focul care a slujit ritualurilor de farmece și blesteme.

Pentru prima dată, în experiența mea de spectator și critic, văd jocul de culme al tragediei, nu îl ascult ca descriere verbală, nu îl privesc ca aranjament coregrafic, ci îl văd împlinit ca fapt, acțiune. Actul la care asist este, în același timp, real și mai presus de realitatea sa imediată. Actorii mânuiesc într-adevăr flăcări adevărate, dar nu fac nimic adevărat în chip concret, jocul transmite senzația atingerii cu focul, iluzia arsurii, dar rostul lui este dincolo de gestul ca atare, este imaterial – ei aruncă un blestem. Acțiunea este, în același timp, foarte concretă și deplin abstractă – un joc adevărat și primejdios cu focul și un blestem.

Un dans în cerc cu mâinile înlănțuite, o aruncare cu ghemul de joc ca o ștafetă a morții, o stingere a focului ca un punct de sfârșit: mișcările au o simplitate hieratică în complexitatea lor, ritmurile sunt regulate, formele rigide. Calitatea formală a gesturilor și a sunetelor deschide jocul spre abstracție – oricine înțelege că este vorba despre altceva decât despre acțiunea în sine – și îl ferește de haos. Dansul-cântec de blestem se mișcă circular în jurul haosului afectiv, al supremei

dezordini a simțămintelor – nebunia – dar nu se dizolvă în haos, nu se pierde în nebunie. Datorită formei rigide austere, drastice, luciditatea pătrunde în această scenă de violență voit simulată. Isteria colectivă anume provocată și cu bună știință intensificată, este stăpânită, controlată prin forța formei.

Ciudat este că în acest festin lucid de groază, durere, repulsie și mânie se strecoară o notă de jubilarie, un fel de neașteptată bucurie a cruzimii. Blestemând-o pe Medeea și strigându-și, cu adâncă sinceritate, oroarea față de crimă el, corul, celebrează cu extatică frenezie groaza și durerea. Scena mi se înfățișează în întregime „sălbatică” și „primitivă”, ceea ce nu înseamnă decât că ea este în totul străină de mentalitatea, sensibilitatea și obiceiurile lumii în care eu trăiesc.

Încerc să înțeleg de unde vine nota de jubilarie care mă face să mă înfior, de unde începe „sălbăticia”, necunoscutul care mi se înfățișează atât de greu de acceptat și, în același timp, deplin fascinant. Urmăresc jocul și încep să pricep: însăși voința și acțiunea de a arăta durerea și groaza, de a le provoca și exacerba colectiv, de a mi le arunca în față cu cea mai mare violență posibilă, îmi sunt străine, necunoscute. Durerea extremă și groaza extremă, stări de spirit pe care civilizația noastră le ascunde și le minimizează, sunt aici deliberat expuse și deliberat amplificate până la ultima intensitate. Noi suntem obișnuiți prin educație să izolăm aceste stări, să le dosim, să le domesticim, consumându-le în singurătate, explicându-le, analizându-le, încercând să le dăm acceptabile semnificații raționale. Chiar când ne adunăm pentru a celebra o întâmplare dureroasă sau înspăimântătoare (și de obicei ne adunăm în virtutea unor tradiții care și-au pierdut semnificația), căutăm să dăm întâlnirii o înfățișare stăpânită, decentă, pe cât se poate rațională. Cerul tragic invocă durerea și groaza pentru a li se dăruia fără rezistență, pentru a le trăi cât mai adânc, pentru a experimenta până la capăt raționalitatea, neînțelesul lor. Stările de spirit, generate de crimă, invadează scena, devin un mare joc comun, sunt amplificate în cutia de rezonanță a trăirilor colective. Poate că dacă am vedea crima ca atare nu am trăi-o cu aceeași neîndurată putere limpede. Așa, primim de-a dreptul emoțiile care țâșnesc din ea ridicate la o mare putere, de de mai multe ori multiplicare prin sine.

În prologul *Medeei* lui Euripide, doica întreabă de ce oamenii nu creează imnuri închinare spaimei, cântece care să sărbătorească durerea, de ce banchetele și petrecerile sunt închinare numai bucuriei, de ce nu există festivități ale ororii și suferinței.

How good it would be if through singing

The anguish of men could be healed.

De fapt, întrebarea ei este doar o întrebare retorică. Ceremonii de deznădejde și spaimă au existat: tragediile și festivalurile de tragedie din veche Grecia asta erau. Euripide dă însuși teatrului său o definiție indirectă. Asemenea spectacole ofereau periodic întregii societăți reîntâlniri cu cele mai cumplite fapte din viața umană – cu toate modurile morții violente. Teama și suferința nu erau stări individuale – accidente pe care le putem ignora atâta vreme cât ele nu au lovit de-a dreptul mica noastră făptură individuală – ele erau stări eterne, universale, necesități de neevitat ale vieții tuturor. Ca atare, ele erau public demonstrate, rememorate, reexperimentate solidar de toți. Oamenii lumii noastre se tem să accepte că le este teamă și încearcă să uite că pot suferi. Oamenii Greciei antice se adunau de câte-va ori pe an să trăiască împreună, deschis, intens, cu extatică dăruire și cu luciditate, cea mai mare durere, cea mai puternică groază.

Între aceste două atitudini, care este cea primitivă?

(Din volumul în curs de apariție „*Medeea*” lui Andrei Șerban de Ana Maria Narti.)