

Arhitectura viului în spectacolul *Strigăte și șoapte* al lui Andrei Șerban

Rada MATEESCU

ANDREI ȘERBAN ESTE UN ARTIST PROFUND SPIRITUAL, având o capacitate rară de a se înconjura de energii creatoare. Spectacolele sale sunt frumoase din punct de vedere formal și au o înălțime morală, căci individul trăiește conștient de sine însuși, neavând doar o existență biologică. În *Strigăte și șoapte*, Andrei Șerban re-crează povestea celor trei surori captive în casa copilăriei lor, în așteptarea morții uneia dintre ele și prezintă în paralel istoria cineastului care construiește această poveste cu actorii săi. În film, regizorul suedez Ingmar Bergman se adâncește în temele sale predilecte: absența lui Dumnezeu, tortura unei imposibilități a comunicării, disperarea ființei impregnată de temerile interioare, durerea de ordin fizic și psihic, toate acestea amestecate într-o ambiguitate onirică. Andrei Șerban construiește în fața spectatorilor povestea, etajând-o pe trei niveluri. Primul e unul autoreferențial al actorilor care apelează la rolurile anterioare (cele trei surori Agnes-Anikó Pethő, Karin – Emöke Kató, Maria – Imola Kézdi și servitoarea Anna – Csilla Varga) al doilea e un nivel al echipei lui Bergman (Bogdán Zsolt) constituit în planul discuțiilor de platou, al convorbirii cu asistenta de regie (Csilla Albert), al interogațiilor actrițelor asupra rolurilor și încercarea regizorului de a explica granița dintre adevăr și ficțiune. Cel de-al treilea plan e cel al desfășurării acțiunii propriu-zise din film ce antrenează structura de adâncime a regizorului suedez.

Spectatorul devine conștient din prima clipă, înainte încă să urce scările spre studio, că i se pregătește ceva, fiind rugat să-și acopere încălțările, la fel cum se întâmplă în unele muzee, biserici sau spitale, semnificând parcă un soi de protejare a sacralității locului, un mod de împiedicare a profanării acestuia. Pregătirea spectatorului continuă în foaierea studioului, spațiu de instalare unde se găesc actorii încă de la început, loc inițiativ unde Bogdán Zsolt, secondat de asistenta sa, îi întâmpină civil atât pe actori cât și pe spectatori, conversând cu ei, prezentându-și distribuția și preluând apoi, la vedere, rolul lui Bergman.

Urmează spațiul poveștii propriu-zise în decorul Carmencitei Brojboiu, un spațiu paralelipedic înecat într-un roșu adânc, halucinant, sângieru, un adăpost al vieții însăși și deopotrivă, al morții, un loc al viciului și al patimii, al păcatului, în care se iubește și se urăște pasional, se face dragoste, se suferă, se hotărăsc destinele personajelor. Scenografia cuprinde patul alb, un loc exclusiv al suferinței, în care agonizează și moare Agnes, patul în care această muribundă se cuibărește la sânul mare și dezgolit al slujnicei Anna, singura căreia nu i se face scârbă de trupul sârmane Agnes care emană continuu duhoarea cadavrului. Nu lipsește nici masa la care stau cei doi soți, Karin și bărbatul arogant,

incapabil de vreun gest de tandrețe, masă la care Karin sparge paharul de vin care se împrăstie pe fața de masă de un alb impecabil și apoi își va mutila sexul cu ciobul de sticlă pe o saltea – patul conjugal – în semn de dezgust și dispreț față de falsitatea relației cu soțul ei.

Pendule și ceasornice împânzesc pereții casei, sugerând scurgerea timpului sau bătăi ale inimii și funcționând într-un dialog invizibil cu paravanele, niște obiecte scenice cu mare încărcătură metaforică. Acestea devin oglinzi în care femeile își văd ridurile și spaimelile întipărite pe chip, marcând totodată trecerea dintr-un timp în altul și făcând posibilă apariția acelorași actori în personaje diferite. Aceste paravane sunt mobile, devenind o "oglinză a lumii" căci sunt trecute prin fața spectatorilor care își văd imaginea reflectată, manevră strategică pentru includerea spectatorilor în reprezentație pentru teatralizare. Astfel, scenografia o reface pe cea a filmului, însă nu la modul mimetic, ci la modul funcțional, participând din punct de vedere semantic la construirea întregului ansamblu.

În ceea ce privește personajele, spectacolul presupune un efort de atenție din partea publicului, de alt tip decât obișnuita identificare a actorului cu personajul. Bogdán Zsolt, de pildă, joacă cinci entități diferite – toate personajele masculine din film – rolul regizorului Ingmar Bergman, doctorul senzual, preotul sobru, plin de sfințenie și soții celor două surori, Maria și Karin, unul umil, resemnat și altul arogant și indiferent. Imola Kézdi e șarmantă în rolul Mariei, prezentând pe scenă o întreagă suită de roluri jucate până acum. E deopotrivă candidă și senzuală, caldă și respingătoare, înspăimântată și sigură pe ea. Anikó Pethő retrăiește în spațiul scenic la modul cât mai credibil emoțiile și spaimelile femeii fragile și bolnăvicioase, neubiute de mama ei, etalându-și pe scenă nuditatea trupului în care și-a făcut sălaş boala incurabilă, devenind sortit morții. Scenele de nuditate din spectacol sunt superb compuse și personajul se dezbracă sau, în unele cazuri, este dezbrăcat pentru un soi de identificare a trupului cu sinele, a ceea ce se vede dinafară cu ceea ce sălășluiește înăuntru. Emöke Kató a construit un personaj complex, deținând o tehnică artistică impecabilă. Ea ne arată pe scenă ascunzăturile sufletești ale personajului Karin, o femeie aparent rece și calculată, dar care e, în esență, gata să erupă de senzualitate, dăruire și iubire. Varga Csilla, în rolul Annei, e apropiată de tipul clasic al slujnicei cumiști, sfoase și devotate. În rolul asistentei lui Bergman, Csilla Albert, e plină de energie, neobosită, săritoare și plină de idei.

Se întvede în spectacol o situație pirandelliană, rolurile căutându-și interpretii și străduindu-se să capete formă. Spectacolul lui Șerban e o abordare metareferențială a filmului, punând



în scenă actorii și echipa de regie care repetă și turnează o producție cinematografică, niște artiști care joacă artiști, care la rândul lor, joacă niște personaje. Regizorul deconstruiește filmul lui Bergman, îl aduce în fața publicului în manieră brechtiană, arătându-le interiorul operei de artă cu mecanismele sale, e un exemplu de teatru epic în care există momente de distanțare ale actorilor față de personaje.

Spectacolul abundă în elemente corespondente filmului, cum ar fi folosirea intensă a luminilor (Sándor Maier, Andrei Șerban) pentru marcarea scenelor care creează iluzia, folosirea spoturilor pe chipurile actrițelor pentru realizarea prim-planurilor. Se folosesc indicații tipice vocabularului cinematografic: cut, fade in, fade out, flashback, iar coloana sonoră amintește de cea a filmului lui Bergman, un murmur alcătuit din șoapte. Dinamica spectaculară se bazează pe o secvențialitate specifică filmului, iar în locul actelor și tablourilor avem cadre anunțate de asistenta de regie a lui Bergman. Andrei Șerban atinge esența a ceea ce teoreticienii au numit teatru cinematic, un teatru cu structură și formă cinematică, funcționând ca și cum ar fi un film. Montarea teatrală e redefinită și reinterpretată în acord cu o formă cinematografică, ținând cont de schimbările de percepție suferite de consumatorii de teatru și film, agresaji de avalanșe de imagini care le afectează sensibilitatea, obligând astfel creatorii să inventeze noi forme pe care să se muleze noua sensibilitate a percepției publicului.

Sfârșitul spectacolului e jucat în aceeași manieră a balansului film-teatru: după ce se joacă secvența de final în care cele trei surori, îmbrăcate în alb, se plimbă prin parc și se dau în leagăn, emanând iluzia fericirii, pe un ecran se proiectează versiunea originală, cea din film. Spectacolul gestionează fire narative și teme multiple, țesând o structură coerentă și credibilă a artei ca viață, a impactului artei scenice și a celei cinematografice asupra publicului.

▼