

TREI SURORI: BĂTRĂNEȚE, MEMORIE, MOARTE

Cred că principalul gând cu care am ieșit de la spectacolul lui Luk Perceval, *Trei surori*, e că Moscova, în această atât de personală lectură pe textul cehovian, nu mai reprezintă un spațiu, ci un timp. Surorile renunță să mai tânjească după ceva ce se identifică acum eventual cu moartea. Singurul căruia i se lasă privilegiul de a visa cu ochii deschiși este Andrei, însă la el Universitatea moscovită și nu Moscova în sine reprezintă idealul suprem.

De altfel, Perceval nu doar că nu pare interesat de spațialitate, dar aproape elimină tot ce e spațial, în favoarea unui timp pe care îl vrea intruziv, insinuându-se peste tot, obsesiv, prin tâmpile albe ale Olgăi sau ale lui Tuzenbah, prin trupul bătrân al doctorului Cebutiĭkin, prin ritmurile ce anunță devitalizare, secătuire. Spectacolul începe cu o Olga septuagenară, contemplându-și bătrânețea reflectată într-o oglindă. Ne aflăm în piesa lui Cehov însă, totodată, în viitorul ei. Lucrurile se repetă exasperant, totul se reia, Verșinin a venit în fiecare lună mai, toate astea au mai fost, numai moartea putând pune punct unei deveniri inutile ce scoate omenescul din personajele cehoviene lăsându-le vide de sens, mecanisme programate să iubească pe cine nu trebuie, să vorbească vrute și nevrute despre viitor, să nu ducă nimic la bun sfârșit și așa mai departe.

Totul e în destrămare în această lume în care bătrânețea, boala (Verșinin este în scaun cu rotile, paralizat de la brâu în jos) și o memorie tot mai fragilă și problematică și-au dat întâlnire folosindu-se de aceste *drafturi* de personaj pentru a ne vorbi despre zădărnicia a toate

cele ce sunt. Senectutea este punctată și printr-o anumită lentoare a mișcării, frecvent redusă la relantiuri sau chiar la non-mișcare. Nu o dată, scena îngheață, încremenire a timpului, dar și pietrificare în destin, blocaj afectiv, blocaj social...

Perceval recurge la o temă a oglinzii. O oglindă imensă este principalul element de decor, cu funcții multiple: în apele ei, adeseori tulburate, se reflectă personajele; în profunzimile ei ni se arată, apoi, imaginile-cadru ce definesc fiecare act: fragment

de încercare de interacțiune. Interacțiunile cu oglinda produc o rețea relațională complexă de imagini puternice, amestec de corporalitate și video. Actorii joacă, în cea mai mare parte a spectacolului, cu profilul spre public și cu chipurile orientate spre această oglindă, ca și cum nu ni s-ar adresa, ci și-ar vorbi lor înșiși, într-o finală solilocvire despre propria viață. Sau ca și cum personajul din scenă nu ar relaționa cu colegul său din scenă, ci s-ar adresa variantei sale oglinzite. Pe de altă parte, însă, compensatoriu, regizorul recurge la foarte subtile circulații ale sunetului în sală. Suntem înconjurați de frânturi ale unor voci pe care uneori le asociem cu personajele, însă alteori ele se topesc într-o magmă sonoră amorfă, datată într-un timp indefinibil, fond sonor al istoriei însăși. Stratul sonor e înțesat, de asemenea, de tăceri, de strigăte, izbucniri, gemete (ca în scena erotică, unde personajele doar verbalizează actul sexual, pe modelul cehovian al Unchiului Vanea care verbalizează împușcătura, în Actul 3 din piesa cu același nume, cu acel ridicol „Poc!”).

Atmosfera de atonal complexă un fragmentarium Cehov în care frânturi din textul piesei, replici recognoscibile, se întrepătrund cu completări exterioare sau cu citări din alte locuri din Cehov, într-un colaj ce constituie pe de o parte o distanțare de Cehov, dar, în același timp, o adâncire în gândirea lui despre om, despre viață și moarte. E o dramaturgie ce recuperează o parte dintre personaje, renunță la altele, mută accente, subliniază nuanțe. Textul clasic încetează să fie unul canonic pentru aventura unei gândiri regizorale ce nu ezită să soneze registre tabu, delicate, cum nuditatea vârstnicilor, disfuncții erotice, vulnerabilitate extremă etc.

Celălalt pol de interes al regizorului îl reprezintă discursul său despre îmbătrânirea unei societăți și, mai general, despre senectutea unui continent, Europa. Multilingvismul inutil al familiei Prozorov anunță o globalizare eșuată, un eșec al comunicării autentice și, implicit, o închidere în sine a unei comunități. Fără sublinieri politice evidente, spectacolul conține, totuși, o serie de meditații despre ce am devenit. Incendiul din Actul III și discursul despre război al lui Cebutiĭkin au sensuri foarte clare în contextul de față. La fel, refuzul lui Perceval de a mai insista pe celebra metaforă a Moscovei poate fi interpretat ca un boicot subtil al unui spațiu ce îl conține astăzi – mai mult decât pe Cehov sau Gogol – pe Vladimir Putin.

Se adresează, cred, mai puțin rațiunii acest Cehov al lui Perceval. El pleacă, e adevărat, de la o lectură logică a piesei sursă, însă în interiorul structurilor propuse libertatea de a

Continuarea o găsiți în ediția tipărită a revistei "Teatrul azi" nr 7-8/2022.

Vă mulțumim că ne citiți!