

TEATRUL TRANSCENDENTAL AL LUI ANDREI ȘERBAN**THE TRANSCENDENTAL THEATRE OF ANDREY SERBAN****IRINA CATEREVA,**lector universitar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.036(498)

792.075(498)

Teatrul transcendentă reprezintă un fenomen unic în arta teatrală europeană din a doua jumătate a sec. XX. Depășind limitele oricărei apartenențe sau mișcări religioase, bazându-se pe esența metafizică și spirituală, ca componente general-umane ale artei teatrale, pe experiența seculară a tradițiilor teatrale orientale și occidentale, teatrul transcendentă a devenit mentorul cunoștințelor transcendentale care, prin intermediul artei teatrale, ajută omul să atingă un alt nivel al spiritualității.

Cuvinte-cheie: teatru transcendentă, teatru spiritual, metafizica artei teatrale, Andrei Șerban

The Transcendental Theatre presents a unique phenomenon in the European theatre in the second half of the 20th century. Going beyond the limits of any membership or religious movements, being based on the metaphysical and spiritual essence as general-human components of theatrical art and on the experience of centuries-old traditions of the Oriental and Western theater, it has become the mentor of transcendental knowledge, so that through theatrical art to help man to reach another level of spirituality.

Keywords: the Transcendental Theatre, Spiritual Theatre, metaphysics of theatrical art, Andrei Serban

Introducere

Se știe că teatrul spiritual, ca fenomen, există din timpuri străvechi, de când teatrul și biserica erau indivizibile. În mod tradițional, și astăzi esența sa este determinată de o oarecare apartenență și orientare religioasă, de abilitatea de a difuza spectatorilor prin limbaj teatral necesitatea credinței ca atare. Cu toate acestea, în opinia autorului, în a doua jumătate a secolului XX, în Europa s-a format un fenomen unic — teatrul transcendentă. Este teatrul spiritual, care a depășit cadrul general acceptat de apartenență și orientare religioasă. Acest fenomen s-a răspândit nu doar în arta teatrală europeană. Incontestabil, numele lui Andrei Șerban se află printre cei mai străluciți reprezentanți ai teatrului transcendentă, printre care se regăsesc și personalități ca Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Anatolii Vasiliev, Jozef Nadj, Ariana Mnouchkine, experiența teatrală și biografiile cărora depășesc hotarele unei singure țări, ale unei singure tradiții teatrale.

Mișcarea spre universalitatea teatrală

Teatrul transcendentă al lui Andrei Șerban este un fenomen unic și multilateral. El a devenit oglinda principalelor idei ale mișcării spre universalitatea teatrală, după cum l-a apreciat la justa sa valoare A. Bartoșevici [1]. Luând start la răscrucea secolelor XIX-XX, a devenit una din tendințele lucide ale dezvoltării teatrului european din a doua jumătate a secolului XX, menită să găsească imaginea teatrului general-uman. A deschis o viziune nouă asupra bazelor fundamentale ale artei teatrale, tănuite la origini, în *inseparabilitatea inițială rituală a cuvântului și gestului, a cuvântului și acțiunii,*

a cuvântului și obiectului [1, p. 161]. A devenit clar, menționează A. Bartoșevici, că moștenirea artei teatrale mondiale este un fenomen indisolubil și integrat, iar realizările marilor predecesori ale artei teatrale se dezvoltă și se completează reciproc. Ca rezultat al interdependenței armonioase a teatrului tuturor timpurilor și popoarelor, înțelegerea esenței teatrului universal s-a schimbat calitativ.

Formându-se în procesul mișcării spre universalitatea teatrală, teatrul transcendențial, pe de o parte, se bazează pe componentele universale ale întregii varietăți ale tradițiilor teatrale, ștergând limitele apartenenței oricărei dintre ele. Pe de altă parte, după părerea autorului, fapt ce este nu mai puțin important, el a căutat să se întoarcă la ceea ce constituie principala sa esență universală: abilitatea de a exprima lumea spirituală invizibilă a omului, dezvoltând asemănarea dintre el (microcosmos) și Univers (macrocosmos). Astfel, alcătuind chintesența interacțiunii dintre formele teatrale din Est și Vest, dintre arhaic și modern, teatrul transcendențial a devenit o manifestare a principiului universal în arta teatrală. Totodată, conform unității tradițiilor formelor arhaice și moderne teatrale, teatrul transcendențial reprezintă o călăuză a cunoștințelor despre evoluția spirituală a omului.

În acest context, experiența lui Andrei Șerban prezintă, după părerea autorului, un interes deosebit. Străbătând hotarele în timp și spațiu ale unei astfel de arte străvechi, cum este arta teatrală, el acumulează în activitatea sa tot ce este mai bun din practica universală. Această corelație se observă clar în spectacolele: *Iulius Cezar* (1968) — întruchiparea principiilor teatrului Kabuki; *Regele cerb* (1984) — un aliaj între teatrul de marionete, Commedia dell'Arte, teatrul Kabuki și teatrul balinez; *Îmblânzirea scorpiei* (1998) — care a comasat Commedia dell'Arte, teatrul Elizabetan, comedia romană și teatrul viselor; *Neguțătorul din Veneția* (1998) — în care regizorul a utilizat principiul benzilor de comics; *Hamlet* (1990) — o îmbinare a tuturor tradițiilor teatrului universal.

Bazându-se în practica sa pe experiența seculară a artei teatrale din Est și Vest din afara timpului și hotarelor, Andrei Șerban tinde să-i readucă teatrului contemporan pivotul general-uman. Pentru el sunt importante ideile de căutare ale armoniei cosmice a lui G. Craig și metafizica teatrală a lui A. Artaud, metoda de euritmie a lui Rudolf Steiner și ironia transcendențială a lui V. Meyerhold, în spectacolele după piesele lui A. Blok, căutările lui J. Grotowski și experimentele lui P. Brook, teatrul spiritual al lui A. Vasiliev și B. Yuhananov. În Bali el studiază teatrul, care oglindește legătura indisolubilă a vieții omului cu lumea animalelor, a păsărilor, a spiritelor și a demonilor. În Japonia interesul său este îndreptat spre înțelegerea tradițiilor teatrelor No și Kabuki — mostre concrete de spiritualitate în artă. Totodată, o influență considerabilă asupra viziunilor sale l-a avut spiritul ezoteric al festivalurilor internaționale din Europa anilor '60-'70, familiarizarea cu învățăturile spirituale ale lui Gurdjieff și Castañeda, interesul față de yoga și meditații, contactele personale cu J. Grotowski și P. Brook. Toate acestea i-au permis lui A. Șerban să descopere o altă realitate a artei dramatice, o altă percepere a lumii, i-a dat posibilitatea să-și continue experimentele creative pe valul acestor tendințe. El a reușit să extindă hotarele teatrului nu doar în limitele propriei tradiții, dar și să-l umple cu simbolismul și ritualul formelor arhaice, cu convenționalismul și metaforismul oriental.

Ștergând limitele apartenenței unei oarecare tradiții teatrale, regizorul însuși tinde să evadeze din cadrul restrâns al metodei și stilului, schimbându-le în continuu, fără a le acorda preferințe. În acest sens, alegerea stilului și a metodei este determinată în fiecare caz concret doar de sarcinile sale creative și poate presupune utilizarea tehnicilor diametral opuse. De exemplu, încercând să se îndepărteze de la estetica realismului socialist, el pune la baza primului său spectacol, *Regele Ubu* (1965), plastica și ritmul. În același an, în alt spectacol, *Șeful sectorului suflete*, el reușește să distrugă baza tipică comico-lirică a piesei de boulevard, înlocuind-o cu mișcări abstracte, care se bazează pe metodele biomecanicii lui Meyerhold și pe dansul de circ. Nefiind adept al realismului în teatru, el îl utilizează, totodată, în piesele sale, aducându-l în unele cazuri până la exagerare. Creând un efect supranatural în spectacolul *Pescărușul* (1980), montat în Japonia, Andrei Șerban construiește pe scenă un lac imens, de circa trei picioare adâncime, înconjurat de mesteceni adevărați. Oglinda, care înlocuia fundalul, „multiplică” copacii, producând efectul de mestecăniș. Iacov și muncitorii se scaldau cu adevărat, apoi

ieșeau la mal, scuturându-se de apă. Spre deosebire de acest spectacol, o altă versiune a *Pescărușului*, montată în același an de Teatrul Public din America, a fost concepută într-o manieră absolut convențională a teatrului No.

Esența spirituală a teatrului

Trebuie de menționat faptul că teatrul transcendent al lui Andrei Șerban este o noțiune nu mai puțin paradoxală decât personalitatea regizorului însuși, care depășește conceptul tradițional despre teatru ca edificiu sau încăpere. Analizând istoria celor mai bune teatre ale secolului XX, regizorul consideră inadmisibil să se înrădăcineze într-un teatru-edificiu anumit, căci veacul acestora este foarte scurt și *toate clădirile odată și odată urmează să se dărâme* [2, p. 511]. În acest context, teatrul transcendent al lui Andrei Șerban este o totalitate de caracteristici calitative, dar nu un oarecare loc concret. El este determinat nu de forma în sine, ci de calitatea orientării launtrice, de esența sa spirituală, căci *fără o aspirație spirituală, omul e un animal* [3, p. 64]. În spiritualitatea teatrului regizorul vede un limbaj universal, apt de a străbate toate timpurile și spațiile. Astfel, transcendentalitatea sa, în viziunea autorului, este condiționată, în primul rând, de baza consistentă, de esența sa interioară. Spărgând stereotipurile despre apartenența religioasă, el a devenit călăuză cunoștințelor transcendente, care prezintă multitudinea gândirii universale despre existență, cosmos și om. Bazându-se pe metafizica care este esența lor, el tinde să oglindească Realitatea veritabilă, viața omului în contextul legăturilor sale cu legile absolute ale tradițiilor spirituale¹.

Desigur, teatrul în sine există după propriile legi, și, reflectând viața, el nu este viață, ci artă. În acest sens, teatrul transcendent al lui Andrei Șerban, depășind limitele narațiunii, a psihologiei, în sensul tradițional al cuvântului, ca motivație acceptată a purtărilor omenești, nu ilustrează viața, ci intră în corelație cu ea prin analogie. Reflectând legile absolute ale existenței, legătura lor cu viața spirituală a omului, el, prin intermediul artei, tinde să descopere principiul metafizic al asemănării aceluia *ce sus este egal și corespunde celui de jos* [4, p. 263]. Ca oglindă a lumii, el nu reflectă viziunea subiectivă, personală a cotidianului, ci descoperă esența reală a lucrurilor și fenomenelor de asupra personalității, în afara personalității, demonstrând astfel un exemplu de artă obiectivă. De exemplu, spectacolul *Negutătorul din Veneția* (1998, the American Repertory Theater, New York), dezvăluie sensul ezoteric adânc și amplu al simbolismului shakespearian. Toate personajele sunt prezentate ca oameni, ca reprezentanți ai rasei umane. Important aici nu este statutul lor social, apartenența națională sau religioasă, ci lumea interioară a sufletului, ca o componentă universală. Confruntând așteptările cu realitatea, regizorul dă de înțeles că nu există oameni ideali și este nevoie de toleranță, pentru a conviețui împreună. Pentru el important este ca omul, apropiindu-se doar pentru o clipă de Realitatea adevărată, să poată urca pe o altă treaptă a conștientizării propriei sale vieți și să revină în societate mai puternic.

Totodată, transcendența teatrului lui Andrei Șerban este determinată nu doar de o bază consistentă, dar și de rolul acestuia în procesul evoluției spirituale a omului. Fără a idealiza semnificația teatrului în lumea modernă, regizorul distruge stereotipurile despre orientarea distractivă, didactică sau religioasă a acestuia. El este convins că teatrul nu poate schimba omenirea sau proteja lumea, de aceea, în el nu este loc pentru politică. Fiind influențat de stereotipuri politice, el doar intensifică haosul în conștiința oamenilor. Orice spectacol, pus după lozincile politice, Șerban îl vede ca pe un camuflaj al orgoliilor regizorilor. El aspiră la un alt teatru: mai profund decât politica și aspectele evidente ale vieții, care ar fi o reflectare a valorilor umane incontestabile, a laturii spirituale a existenței. Experimentele sale teatrale el le îndreaptă spre căutarea unui teatru, care, *ca un manual de instruire a sufletului, ca medicină spirituală* va ajuta omul să se înalțe spre altceva, spre o altă calitate a stării lui spirituale, deosebite de cea de toate zilele [3, p. 54]. Ca vindecare spirituală el trebuie să ducă lumină în sufletele

¹ Aici se are în vedere doctrina prezentă în mai multe Mari tradiții spirituale ale lumii, despre realitatea cotidiană iluzorie, neadevăr, aparența lumii materiale și existența umană în ea. De exemplu, din punct de vedere al statutului social sau al funcției sociale, ca o mască, pe care omul o poartă sau trebuie să o poarte.

oamenilor, pentru a-i ajuta să rezolve principala problemă general umană: căutarea armoniei cosmice, căci *lipsa unei viziuni cosmice duce la monstruos* [3, p. 63]. Prin crearea condițiilor pentru emoții comune care pot duce la purificare, el este chemat să ajute oamenii să atingă un nivel net superior al spiritualității printr-un mod diferit de cunoaștere — arta teatrului. În același timp, adresându-se către lumea spirituală a omului, el, după părerea regizorului, nu poate și nu trebuie să dea răspunsuri categorice. Mult mai importante sunt întrebările puse corect, printre care și cea general-umană: cum să trăiască individul într-o lume a incompatibilităților.

În acest context, teatrul transcendențial al lui Andrei Șerban nu este o descoperire a ceva nou, ci o reîntoarcere la origini. Ca și predecesorii săi arhaici, el transformă ideile abstracte ale Marilor tradiții spirituale în experiență nemijlocită, permițând individului să urmărească practic legile absolute și conexiunile lor. Anume această calitate a devenit fundamentală, spargând stereotipul prin care orice formă de teatru în sine îi poate determina valoarea.

Reflectând aspectele spirituale ale existenței umane, fiecare spectacol al lui Andrei Șerban, în care lumea vizibilă și invizibilă nu se divizează, este un fenomen multidimensional, ca și Realitatea însăși. El le zidește în două aspecte, dintre care unul — pe orizontală, incluzând forma și desfășurarea temei, iar celălalt — pe verticală, evadând în lumea metafizicii, ezotericii. De exemplu, în spectacolul *Îmblânzirea scorpiei* (1998, the American Repertory Theater, New York), aspectul orizontal este legat de evenimentele vizibile care au loc în zilele noastre. Aici domină umorul brutal și glumele, specifice Comediei dell'Arte. Însă regizorul își construiește spectacolul nu ca pe o poveste romantică de dragoste, el pune accent pe aspectele metafizice ale relațiilor între bărbat și femeie. În conformitate cu aceasta, alt aspect al spectacolului, cel vertical, ne introduce în lumea simbolurilor ezoterice și a celor mai subtile concepte metafizice. În acest aspect se dezvăluie relația metafizică a originilor masculine și feminine, la fel ca *yangul* și *yinul* oriental — două contrarii care sunt un tot întreg. Petruccio — origine masculină activă, la fel ca *yangul*. Catarina, la începutul piesei, îi aseamănă: tăioasă, brutală și agresivă. Actrița ca și cum a dat peste cap esența umană feminină, scoțând la suprafață energia masculină, ascunsă adânc în interior. Catarina și Petruccio semnifică armonia tulburată a forțelor echilibrate, coliziunea a două principii unipolare între care nu poate exista nici o înțelegere. În acest aspect al spectacolului se dezvăluie legea metafizică a reflectării, conform căreia toate fenomenele din lume se reflectă unul în celălalt și, prin urmare, pentru a schimba lumea înconjurătoare, este necesar să te schimbi tu însuși. Petruccio, fiind reflectarea Catarinei, demonstrează toate laturile tainice ale sufletului ei, care parcă se materializează în exterior. Văzându-și propria brutalitate și cruzime, Catarina se schimbă și, în scena finală, ea întruchipează deja esența flexibilă a femininului *yin*, apărând devotamentul total al soției față de soț. Acum ea a devenit reflectarea tandreței și cordialității ascunse în adâncul sufletului lui Petruccio. Confruntarea lor s-a terminat. Dar nu este o cedare reciprocă, este un moment de regenerare a armoniei. Este un nivel metafizic de supunere a originii feminine celei masculine, un nivel la care se produce *îmblânzirea* metafizică, și nu sexuală.

Astfel, teatrul transcendențial al lui Andrei Șerban a devenit o modalitate de percepere a aspectelor spirituale ale existenței care, extinzând în conștiința omului, îi permite să privească în interiorul său pentru a atinge un alt nivel al calității spirituale. Rupând stereotipurile obișnuite, teatrul transcendențial devine nu doar un loc, dar și o sferă de activitate, cu ajutorul căreia omul poate percepe viața. În pofida faptului că, realizând spectacole în diferite teatre ale lumii, regizorul nu și-a creat propria trupă, preferând să fie liber pe calea vieții, un astfel de mod de creație, în opinia autorului, nu neagă faptul că teatrul este un mod de viață. Căci, dacă omul este veșnic rătăcitor, este și aceasta o cale. Astfel, rupând stereotipurile despre rolul în societate și înlăturând hotarele acceptate, teatrul spiritual al lui Andrei Șerban se lansează ca modalitate de percepere a lumii și de autoperfecționare. Dar, permițându-i omului să atingă un alt nivel de existență, el tot teatru rămâne. În opinia autorului, în aceasta constă diferența fundamentală față de căutările similare din prima jumătate a secolului XX, când arta teatrală își asuma funcții mult prea departe de esența sa: de la lupta pentru libertatea națională până

la cunoașterea religioasă. Teatrul transcendent al lui Andrei Șerban, ca promotor al cunoștințelor transcendente și mod de cunoaștere a lumii, a rămas în esența sa un teatru care ajută omul să coreleze Realitatea absolută cu cotidianul, lumea spirituală cu cea fizică.

În căutarea artei obiective

Comparând teatrul cu un manual de spiritualitate, regizorul tinde să-i redea calitatea artei obiective, aida misterelor antichității. Folosind experiența lor, el caută acces în lumea interioară a fiecărui om, la originea lui unică, universală. Cu siguranță, misterele teatrale ale lui Șerban diferă principial de cele ale predecesorilor săi îndepărtați, deoarece aici obiectul imaginii este codificat, în primul rând, într-un limbaj teatral. În același timp, păstrând unitatea aspectelor mitologice și ritualice, la fel ca și în timpurile îndepărtate, ele comunică prin limbajul simbolurilor, acționând asupra celor mai profunde corzi ale sufletului la nivelul subconștientului colectiv.

În acest context, mitul, ca materie primă a misterului, care reprezintă un depozit al adevărilor spirituale umane, este pentru Andrei Șerban o formă universală expresiv-simbolică a cunoașterii lumii. Prin mitul care reflectă sensul sacru al evenimentelor și unește din adâncurile civilizației spiritualul și cosmicul, el tinde să dezvăluie în spectacolele sale un aspect sau altul al realității actuale. Este evident interesul său față de clasică universală, de tragediile lui Euripide, Seneca, Aristofan, Sofocle, Eschil, Shakespeare, la baza cărora se află mitul, legenda, subiectele biblice. Printre spectacolele sale se regăsesc: *Iulius Cezar* (1968), *Măsură pentru măsură* (1970), *Medeea* (1972), trilogia greacă *Medeea, Troienele, Electra* (1974), *Agamemnon* (1977), *A douăsprezecea noapte* (1989), *Ipolit* (1991), *Neguțătorul din Veneția* (1998), *Hamlet* (1999) etc. Apelând la mit, ca model al arhetipurilor pe care cu toții îl purtăm în adâncul sufletelor noastre și care trebuie *scos la lumină în vederea unei reintegrări a umanității pierdute*, Andrei Șerban pune față în față mitul cu realitatea, ca, în rezultatul acestei confruntări a trecutului cu prezentul, omul să se poată conștientiza [2, p. 146]. Prin această confruntare el caută să exprime în spectacolele sale unitatea metafizică universală: să deschidă trecutul și viitorul, care se regăsesc în fiecare moment actual. De exemplu, în spectacolul *Hamlet* (1999, Teatrul Public, New York), Șerban deviază de la interpretarea tradițională a lui Hamlet ca filozof. El vede în acesta un erou, asemănător lui Prometeu, care se sacrifică în numele adevărului. Hamlet-Prometeu, în lumea de astăzi, trăind printre noi sau, mai bine zis — trăiește astăzi în noi Hamlet-Prometeu — astfel confruntă regizorul mitul și contemporaneitatea la nivel de arhetip. Totodată, în spectacol este prezentă și intonația biblică, când se atinge problema trezirii conștiinței — conștiinței ca simțământ al păcatului. Conștiința adormită înseamnă păcătoșenie. În escorta lui Claudius toată lumea doarme: toți sunt fericiți, de parcă ar fi hipnotizați. E atât de comod să fii adormit. Sunt niște somnambuli, care umblă, vorbesc, se întălesc, fără să se trezească nici pentru un minut. Pe acest fundal, temperamentul lui Hamlet inspiră foc, scântei, viață și, prin urmare, durere. Viața reală și somnul, lumina și întunericul — astfel contrapune regizorul în spectacol simbolismul mitologic. Astfel, prin mit, prin situații arhetipice și comportamentul personajelor arhetipice, regizorul demască problemele vieții contemporane.

Ritualul, din care își are începutul teatrul european, Andrei Șerban îl folosește ca pe o modalitate de a reflecta unicul început universal. În scenele rituale el caută să păstreze nu doar structura ritmică clară, simbolismul lor, dar și misterul metafizic. Păstrându-i funcția principală — inițierea, el se bazează pe esența sa metafizică, cu ajutorul căreia se creează atmosfera solemnă și se produce interconexiunea celor două lumi: materială și spirituală. De exemplu, în spectacolul *Livada de vișini* (1977, Lincoln Center, New York), scena cu vânzarea livezii în actul III avea un caracter și o structură ritualice. Ele au fost create de către actori cu ajutorul plasticii și a mișcărilor de dans. Și doar o singură replică dintr-un singur cuvânt. Schimbarea ritmurilor muzicale, sucite în spirală, a produs impresia unui dans-coșmar. Gazdele și oaspeții dansează ca să uite de sine, ca să nu se gândească la vânzarea livezii, la soarta ei și la propria lor soartă. Ușurința dansului trece într-o frenezie, care crește din ce în ce mai mult. În momentul culminant, Anea aruncă rece o singură replică — „Vândut!”. Sună ca lovitura de ciocan la

licitație, însă cu o forță atât de neverosimilă, încât se aseamănă mai degrabă cu o bubuitură de tun. În această replică nu există nici bucurie, nici regret, este rece, deșartă și, totodată, terifiant de voluminoasă prin conținutul său. Liubovi Andreevna rămâne încremenită în mijlocul acestui dans-coșmar, de parcă ar fi nimerit într-o altă dimensiune, unde timpul s-a oprit în loc. În jur se naște un nou vârtej de dans și este un nou nivel al spiralei ritualice. Acum dansul este răsucit de două fluxuri energetice: bucuria lui Lopahin care a cumpărat moșia cu livadă cu tot și amărăciunea pierderii foștilor proprietari.

Absolut altfel a construit Andrei Șerban ritualul despărțirii în actul IV. Pe scena albă, în gol, după ce casa a fost eliberată de mobilă, cei care pleacă se așează „înaintea drumului” și stau un timp în tăcere. Stau nemișcați în zgomotul unui tren care durează 12 minute. Chipurile lor, în poze fixate, păreau sculpturi gravate în eternitate. Aici, spre deosebire de actul III, ritmul și vibrația ritualului au fost create de către actori nu cu ajutorul mișcărilor fizice, ci prin ritmul lăuntric, printr-o totală liniște lăuntrică. Tăcerea și imobilitatea lor erau atât de active și puternice în ascendența lor, încât se producea impresia că prin ei se difuzează liniștea Absolutului însuși. Este evident că pentru Șerban important în ritual este momentul transformării, posibilității de a elibera energia impactului spontan. Experiența Misterelor o folosea ca pe o cheie, care permite teatrului modern să găsească legătura între lumea lăuntrică a omului și Cosmos.

Câmpul energetic

Revenind la origini, teatrul transcendentă reflectă tendințele de dezvoltare ale societății moderne, bazându-se pe dialogul între artă, metafizică și știință. Urmând fizica modernă care afirmă că totul este vibrație — de la atom la galaxie — Șerban o apreciază ca pe o formă a câmpului energetic care emană energie. În acest context, capacitatea spectacolului de a cumula împreună energie și vibrație, transformându-le în altele noi, mai puternice, are o valoare deosebită pentru el. De exemplu, în trilogia antică *Medeea*, *Troienele*, *Electra* (1974), regizorul zidește fiecare fragment, la diferite nivele de vibrație. În *Medeea* energia a fost lăsată în mod deliberat să circule în interior, producând impresia de non-acțiune. În *Troienele*, vibrațiile se schimbau, energia devenind parcă necontrolată. Al treilea fragment al trilogiei — *Electra*, dimpotrivă, liniștit și calm, crea o respirație transparentă, liturgică, purificatoare și înălțătoare. Evident, Andrei Șerban căuta să redea spectacolului acel nivel de vibrație, pe care îl posedă în timpurile formelor teatrale rituale străvechi: când spectacolul, producând rezonanță în spațiu, structura intenția de a nu lăsa spectatorii indiferenți.

Încercând să readucă spectacolului forța metafizică de influență, Șerban îl cimentează cu energia locului concret, la fel ca în Misterele vechi și ritualurile, care erau legate indisolubil de întrebuințarea forței naturale și a energiei unor locuri anumite pe pământ. Din timpuri străvechi ele au slujit cultelor, erau folosite ca sanctuare, pe ele se ridicau temple, biserici. Readucând spectacolul în locul forței, el încearcă să-i folosească vibrațiile naturale. Astfel, de exemplu, la festivalul teatral din Baalbek (Grecia), Șerban pune în scenă versiunea spectacolului *Medeea* (1972) pe ruinele antice, la poalele muntelui, lângă Atena antică. Spectacolul începea la miezul nopții, fără nici o singură lampă electrică și actorii se deslușeau ca niște siluete pe fundalul pietrelor albe ale muntelui Lycabettus. Intercalându-se în spațiul ruinelor antice, greaca antică a lui Euripides și latina lui Seneca creau senzația unor evenimente petrecute cândva, dar care au loc aievea și care, în același timp, sunt o parte indispensabilă a prezentului. Datorită forței eficace a vocilor care se mișcau liber în spațiul deschis al acțiunii, actorii părea că au deschis „porțile” unei alte dimensiuni. Forța energiei fiecărui sunet era condiționată nu doar de analiza logică a textului, principala sursă a acestei forțe se afla în coeziunea vocii și a inimii actorilor. Datorită acestei surse, vibrațiile invizibile ale cuvântului deveneau tangibile. În același timp, vibrațiile spectacolului, amplificate de energia locului, creau sentimentul prezenței tradiției spirituale antice, când omul putea să obțină Cunoștințe, care sunt mai presus decât pricepera. Toate acestea au permis descoperirea unității universale metafizice a Realității: prezența simultană și interconexiunea trecutului și a viitorului în fiecare clipă prezentă.

Evident, teatrul transcendențial al lui Andrei Șerban, câștigând un nou sens și menire în societatea contemporană, devine locul unde se vine nu doar pentru a se distra și a evada de la viața cotidiană, dar pentru a intra în contact cu ea, pentru a o înțelege. În acest context, el nu poate fi atribuit la fenomenul de masă și, în același timp, el nu este un teatru de elită pentru cei aleși. Aici oricine poate să cunoască viața în esență, să perceapă Realitatea adevărată, tăinuită în spatele cotidianului iluzoriu, indiferent de statutul social și cultural, național sau religios. Principalul și unicul criteriu este dorința.

Concluzii

Astfel, teatrul transcendențial al lui Andrei Șerban, depășind limitele oricărei apartenențe sau mișcări religioase, bazându-se pe esența metafizică și spirituală, ca componente general-umane ale artei teatrale, pe experiența seculară a tradițiilor teatrale orientale și occidentale, a devenit mentorul cunoștințelor transcendentale, care, prin intermediul artei teatrale, ajută omul să atingă un alt nivel al spiritualității. Este un teatru atotcuprinzător, în sens profesional și spiritual. Spărgând stereotipurile acceptate despre esența și rolul său în societatea contemporană, el este locul și sfera de activitate profesională, unde experiența umană se transformă în experiență personală. Abordând constantele general-umane, el se întoarce spre adâncurile subconștientului, afectându-l pe fiecare la nivelul percepției arhetipului.

Referințe bibliografice

1. БАРТОШЕВИЧ, А. Прорыв к всемирности. В: *Театр Питера Брука*. Москва: ГИТИС, 2000.
2. ȘERBAN, A. *O biografie*. Iași: Polirom, 2006.
3. САПЛИН, Ю. *Астрологический энциклопедический словарь*. Москва: Астра, 1994.
4. ЩЕРБАН, А. Режиссеру лучше оставаться цыганом. В: *Режиссерский театр: от Б до Ю. Разговоры под занавес века*. Вып. 1. Москва: Московский художественный театр, 2004.