

„Energiiile spectacolului“

de

AURELIU MANEA

Cartea lui Aureliu Manea își circumscrie conținutul unui motto care încearcă să explice nevoia „stării de grație“ necenzurate și perpetue caracteristică autorului ca personalitate și volumului ca modalitate eseistică: „Purtăm cu toții în noi partea noastră de adevăr, dar nu-l vom cunoaște nici măcar noi înșine dacă nu vom avea dorința pasionată de a-l căuta și dacă nu vom resimți nici un entuziasm exprimându-l“.

Cele patru părți: „Știința regiei“, „Jurnal pentru zece spectacole“, „Memoria incertă“, „Confesiuni“, se încheie cu un „Eseu final sub formă de poem despre teatru“.

Prima parte familiarizează cititorul cu o formă inedită de abordare teoretică. Încercarea este, în fapt, eseistică. Lipsește metoda, ordonarea fiind dictată elementar în termeni-titlu de felul: *intrarea în scenă, actorul ideal, obiectele în scenă, atenția, regia tehnică și tehnica regiei* etc.

Stilul nu are nimic din claritatea terminologică a scrierilor care delimitează concepte pentru a crea mai apoi, operind cu acestea, un sistem unitar. Dimpotrivă. Manea scrie în maniera „cărților de legi“, termenii sint echivoci și abstracți, nu se descrie în plan fizic, ci metafizic. Valoarea finală rezumă un demers axiologic personal, dintr-o prismă implicată nu atât rațional cât emoțional. Cuvinte frecvent folosite devin embleme ale unui mod specific de înțelegere a teatrului și reprezentări pentru felul în care autorul își pune în pagină această înțelegere. Revin mereu: *ritual, crez total, actorul oficial*. Experiența însăși se „împărtășește“ prin „legi“: „Înainte de a crea starea estetică, un spectacol trebuie să creeze starea de atenție“ (p. 11); „Orice spectator este mai întâi un martor și apoi un om căruia i se face pe plac“ (p. 13).

* Aureliu Manea: *Energiiile spectacolului*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1983.

Conținutul se sintetizează în fraze-manifest: „Călătorim printre semne și acest marș-ritual va fi sensibilizat prin toate accentele de recepție“ (p. 25); „Legile jocului de teatru conțin și adevăr, care este al vieții, și minciună, care este a artei“ (p. 31).

Autorul își comunică experiența, ferindu-se însă să ierarhizeze compartimentele actului teatral. El consideră că aici „Totul este important“.

Accentele se pun în măsura în care terminologia se inventează, nu se preia, definind spațiul unei trăiri artistice aparte, căreia trebuie să-i identificăm în text punctele de reper, pentru ca abia apoi să o putem însoți cu înțelegere.

Deși aparent ni se explică, primim din text o mare încărcătură de ambiguitate și simțim mereu tentați să încercăm o definiție paralelă, în termeni mai puțin abstracți, să redefinim de fapt, să putem vedea cu limpezime ce înțelege autorul prin... Transa verbală își nesocotește din când în când propria convenție, stilul devenind direct și explicit atunci când se produce o deplasare din plan estetic în plan etic:

„Nu cred într-un regizor care nu este angajat teoretic, care nu este un luptător pentru ideile înalte ale umanității, dar am ajuns la concluzia că în zona de discuții teatrale ideea a luat prea mult locul faptului de tehnică teatrală. Cred, am convingerea că a sosit timpul unei limpeziri a apelor. Intenția mea este de a pune în discuție actul teatral în totalitatea sa. Dar fac asta pentru a atrage din nou atenția asupra rolului conducător al regiei. Dar nu al unei regii întâmplătoare, ci al uneia științifice: regia este o știință și nu orice nechemat are dreptul să realizeze actul teatral. Actul de teatru presupune o răspundere imensă...“

Din loc în loc sint prezente „pauze de sentiment“: „Aș dori ca teatrul să fie făcut și trăit cu siguranța pe care o avem noaptea că ziua următoare soarele răsare“.

Evidentă ar fi pînă aici o dimensiune dezordonată a textului, care, în mod paradoxal, nu vitregește însă coerența lui. E vorba despre înlocuirea sistemărilor metodologice cu una asociativă. Regizorul Aureliu Manea rămîne un vizionar și în scris. Capacitatea asociativă nelimitată, parte a fibrei ludice în talentul oricărui artist, este singura care ordonează faptele aduse în discuție. În același timp, însă, descrierea se face nelineară, e un fel de aplicare sui-generis a circuitului sacru pe care îl presupune orice incursiune în cunoaștere. Ordonarea ideilor e circulară, ele sint avansate nediferențiat, de la același nivel, de unde senzația de parcurs accidentat, aleatoriu. De fapt, însă, o deducție logică, explicită, în „trepte“ (sistem care presupune opțiunea pentru

o metodă) ar fi constituit un volum impersonal. Cartea ar fi aparținut atunci în mai mare măsură unui teoretician al scenei, decât unui practician al acesteia.

Dealtfel, Aureliu Manea nu e străin de orientările structuraliste și arhetipale în analiza de text, după cum singur o mărturisește. În raportul text-spectacol, el consideră însă înțelegerea textului doar ca pe o primă „energie” posibilă și necesară, dincolo de care se naște abia „viața” în teatru.

Partea a doua a cărții se compune din notații regizorale pe marginea textelor care au devenit, în timp, spectacole semnate de către autor. Capitolele conțin de astă dată un surplus de particularizare, impus de discuția „la obiect”. Artistul se află în căutarea unui miez imaginativ-cheie, a „supratemei existențiale”, care să îmbrace unitar viziunea regizorală. Interesantă ar fi opțiunea pentru texte de cel mai variat registru, și tipică, aplecarea cu predilecție spre cele care parcurg metafora existențială în timpuri și spații culturale diferite. *Filoctet* (Sofocle), *Gai-fele* (Al. Kirițescu), *Mașina de scris* (Cocteau), *Fedra* (Racine), *Domnișoara Iulia* (A. Strindberg), *Jocul dragostei și-al intimplării* (Marivaux), *A douăsprezecea noapte* (Shakespeare), *Pacea* (Aristofan), *Cotele apelor Dunării* (Valentin Munteanu), *Hangița* (Goldoni), sint cele zece piese propuse analizei. Caracteristică îi este autorului perspectiva în care opera dramatică nu se definește regizoral ca un „pretext”, ci ca un raport între un text (oferit de scriitor) și un subtext, pe care doar un regizor îl poate releva și face pertinent.

În partea a treia, observațiile se opresc la cițiva autori preferați. Fabula teatru-

lui imaginat de Shakespeare, Cehov, Brecht, Euripide, Gogol, Mazilu, D. R. Popescu, Molière, Hauptmann e abordată și înțeleasă în termenii opoziției esență-aparență. Abordarea se vrea filozofică, dar reușește să fie numai foarte personală. Această parte se încheie cu trei tablete, un fel de „scrisori deschise”, despre Brook, Ciulei și Grotowski.

Ultima parte, cea a confesiunilor, vădește sentimentalismul structural al autorului. Există aici o discursivitate și mai mare a expunerii, compensată însă de continuitatea tonului. Dealtfel, cuvintele poartă o marcă emotivă, aceeași, de-a lungul celor patru capitole mari ale cărții, dînd naștere tensiunii pe care scrisul o conține și o comunică, făcîndu-ne martori unei încercări aproape literare.

Acceptînd o atare premisă, „Energiiile spectacolului” devine o carte frumoasă, în măsura în care sinceritatea emfatică a rîndurilor relevă nu de puține ori adevăruri care nu aparțin în mod necesar artei teatrului, dar dovedesc implicarea totală a unui artist în miezul actului teatral. Frumoasă este de asemenea raportarea discursului la fapte aflate în afara „culiselor”. Luîndu-se mereu în serios, într-un maraton aproape obositor al buneicredințe, autorul refuză anecdota, e incapabil de o distanțare ironică prin cuvînt.

În sfîrșit, prezentă de la un capăt la celălalt al cărții, conștiința unui crez absolut în Teatru impresionează și convinge cititorul dispus să-și asume confesiunea pătimașă, dar ingenuă, a regizorului în dialog cu sine însuși.

Corina ȘUTEU

(Continuare de la p. 96)
minică, spre a mă muta într-o sărbătoare neagră, amestecată feeric cu munți nedeslușiți, cîmpie romanțică, vînt din salcîmi înfloriți, rod domnesc, și al lui Minetti, rol pe care l-a jucat, cum duios mi-a mărturisit, mereu cu gîndul la mine. De unde se vede că pot fi o piedică în drumul lui, cum era în drumul meu fata pe care-o iubeam cîndva, dar ea iubea un maior, care avea și el o fată și iubea un sergent, poveste ce s-a isprăvit, nădăduiesc, cu un reușit schimb de focuri trase de la zece metri.

Cotescu iubește lemnul scenei, așa cum iubea dom-

nul de Molière înserarea la curtea regilor Franței. Pentru că acolo și-a îngropat butucul de vie. Pentru că acolo se umple de darul de a respira idei și de a se îndoi albastru de toate treburile lumii, acolo el sfidează moartea, șterge de praf, de fire de păianjen și de adieri de calomfir icoanele sub care se încheagă lumina, batjocura, disprețul și curajul de a pieri și de a o lua din nou de la capăt, cu dragostea, cu anasîna, cu 'tu-l în irozi pe mă-sa pe cine nu-și schimbă viața într-o poveste călătorind pe sub fruntea omenirii, prin inima ei.

Știînd astea toate și mai știînd că de sub mîna lui, ca profesor, au răsărit tinerii actori Maria Ploae, Catrinel Dumitrescu, Dan Condurache, Horațiu Mălăele și Dinu Manolache, închei, zicîndu-i : Domnu-le, măriu ta, am două lunturi la malul Mării — lemn unduiesc, catran ce umflă plămîinii, visle zugrăvite de-o muiere fugită de-acasă, și cunosce bineși valul Mării în care se bat în solzi scăpărători lufarii, păstruga, sturionii, hai să ne legănăm în bucuria de a culege noi datini. Să culegem singurătate și s-o dăruim celor mult prea veseli într-o lume pătîmind de tristețe.