



# Timisoara

## „ANOTIMPURILE” LUI MANEA

Am asistat la un spectacol tulburător. O împroșcare incendiară de adevăruri și frumusețe. Despre iubire. Unii spectatori suportau jetul și încremeniseră în scaune, arzînd îlauntric, și prin asta, purificîndu-se. Alții, neînțelegînd sau neaderînd, dezertau. Deoarece era vorba de experimentul unui studio, primordial nu considerăm numărul celor care au plecat, ci ce anume i-a determinat pe ceilalți să rămînă.

*Cele patru anotimpuri* reprezintă o incintă ipostază a lui Arnold Wesker. De data aceasta a înlocuit dezbaterea raportului om singur — om multiplicat, printr-o relație binară: bărbat — femeie. Dramaturgia cu temă socială a lăsat loc unei dizertații dialogate și, simultan, unui poem. Naturalismul a fost distilat și realitatea s-a ridicat spre esențe. Piesa caută să surprindă etape semnificative din evoluția unei iubiri: își atestă prezența iarna, somptuoasă și rece — răscolirea primăverii — vara toridă; finală e toamna — a desperării liniștite, a recapitulărilor, a întoarcerii în tine, a dizolvării. Dar omega e și alfa, anotimpul terminus coincide cu începutul unui nou ciclu.

Avînd ca însăși natura principiul celor două contrarii care se atrag, dragostea apare în text cu toată dialectica ei agitată: simțămînt sexual, camaraderesc, filial și părintesc totodată, năclăire afectivă și opțiune înaltă, egoism și dăruire,

cruzime și adorație, devoțiune și ură, amestec de sublim și de turpitudine, de puritate și de prefăcătorie. Toate antinomiile coexistă firesc în virtețul generator de viață.

Fiecare din cei doi ba năvălește, ba se retrage, izbucnește și se cenzurează, beatifică și abjură, nici o singură dată iubind la fel. Echilibrul e mereu altul, însă întotdeauna riscat, aproape îngrozit. Echilibrul unei balanțe ultrasensibile, la care talgerele își schimbă mereu poziția; se pare că într-unul e nitroglicerină: ajuns prea jos — și prea brusc — spulberă totul.

Ca la cele mai multe dintre iubiri, sentimentul evoluează involuînd. Dacă la debut el e compus armonios din unicate spontane, ca și din ritualuri, treptat el se videază, rămîn numai obișnuințele, ritualurile. Formele. Atunci cînd se încearcă reumplerea lor, se sparg (căci finețea lor e friabilă, căci ele au fost făcute pe măsura unui anumit conținut — și la o temperatură irepetabilă). Atinsse numai, gem și sună a gol.

Exclusiviști, însetați de un absolut superb, dar meschin, smulgîndu-se lumii datorită unui dublu egocentrism, negîndu-și antecedentele, cei doi împătimați se vor năru: imixtiunea exteriorului se va dovedi din ce în ce mai flagrantă, trecutul va prinde contur, umbre de foste iubiri se vor strecura între ei, valențele sociale

se vor reactiva. În dragostea devenită crepusculară, nu vor mai fi sunete, ci doar ecouri. Și acelea tot mai scilciate.

Surprinzându-și pustiul, cei doi vor începe o goană panică după conținutul relației lor inițiale, efective. Dar odată ce conținutul noii relații este căutarea vechii relații, noua relație nu mai e identică celei vechi, ci îi e substituită. Deci, vechea relație nu mai este și nu mai poate fi.

Regula jocului e crudă: e drept că fiecare partener începe cu același număr de cărți în mină, dar fiecare joacă alt joc. Ruptura e iminentă — și ambii parteneri pierd, obligatoriu. Dar acest joc cumplit merită să fie jucat, și regula lui neiertătoare e admisă voluntar, căci însuși faptul că ți se dă ocazia să pierzi într-un asemenea joc înseamnă un câștig incommensurabil.

Dramaturgul nu se mișcă dezinvolt în universul creat de el însuși. I se trădează inexperiența și sfiala. Dar, din când în când, explodează — și exploziile lui sînt mai fascinante decît un monument. Dacă — considerată ca întreg — *Cele patru anotimpuri* e sub nivelul unora din piesele sociale datorate aceleiași semnături, citeva fragmente ating calitatea superioară. Lipsa consecvenței mijloacelor stilistice nu supără, odată ce fondul sentimentului debătut constă în consecvența inconsecvență.

Chiar numele personajelor denotă deliberea diversității unitare a simbolurilor: în mitologia erotică, *Adam* și *Beatrice* au o sonoritate consacrată, dar fiecare e pornită dintr-un alt perimetru.

Deși adevărurile ei sînt frontale, piesa nu are cinism. Deși e scrisă de un autor cunoscut ca „furios“, loviturile ei de pumn cuprind și balsamul. Fondul te conduce la marea înțelepciune resemnăată însoțind zbuciumul perpetuu, la pornirea în fiecare etapă a luptei, chiar dacă știm că la fiecare pas ne pîndește înfrîngerea, la elanul de a construi pentru eternitate chiar din materiale sfîrșicioase — pentru că doar pe acestea le avem și pentru că, chiar știindu-ne efortul inutil în raport cu absolutul, nu vrem să ne trecem viața zăcînd. Pe plan etic, deși poate surprinde pe unii prin expulzarea poleirii ieftine și a conformismului mălăiet față de conceptul iubirii, piesa sanctifică dragostea atîta timp cît ea înseamnă împlinirea ambilor termeni, dar denunță ca amorală dragostea degradată, deci a-dragostea.

În pofida imperfecțiunilor formale, piesa îți prilejuiește certitudinea întîlnirii cu creația de artă.

În esență, acesta e și bilanțul spectacolului.

Pe scenă, un mic podium. Pe el, citeva proiectoare cu stativ și citeva mobile banale (și, prin aceasta, neobservabile); la capătul lui, în partea opusă rampei, două-trei practicabile puse în picioare, pe muchie, alcătuieste un fel de zid. Nici unul din elementele scenice nu a fost gîndit de vreun decorator pentru acest spectacol, toate au fost culese din inventarul cel mai obișnuit, de simți uzitate și uzate: mobilele sînt patinate real de atîta folosire, iar foile de practicabil le bănuiești bătătorite de generații. Toate elementele au această singulară autenticitate, sînt una cu scena, fac parte din ea, sînt înnobilate, de ani și ani, prin cea mai apropiată atingere cu actorii și cu tehnicienii de teatru. Duhul scenei li s-a impregnat, a devenit o entitate materială, le e acum componentă.

În acest decor care nu e decor (realizarea cadrului se datorează tot regizorului), se desfășoară spectacolul.

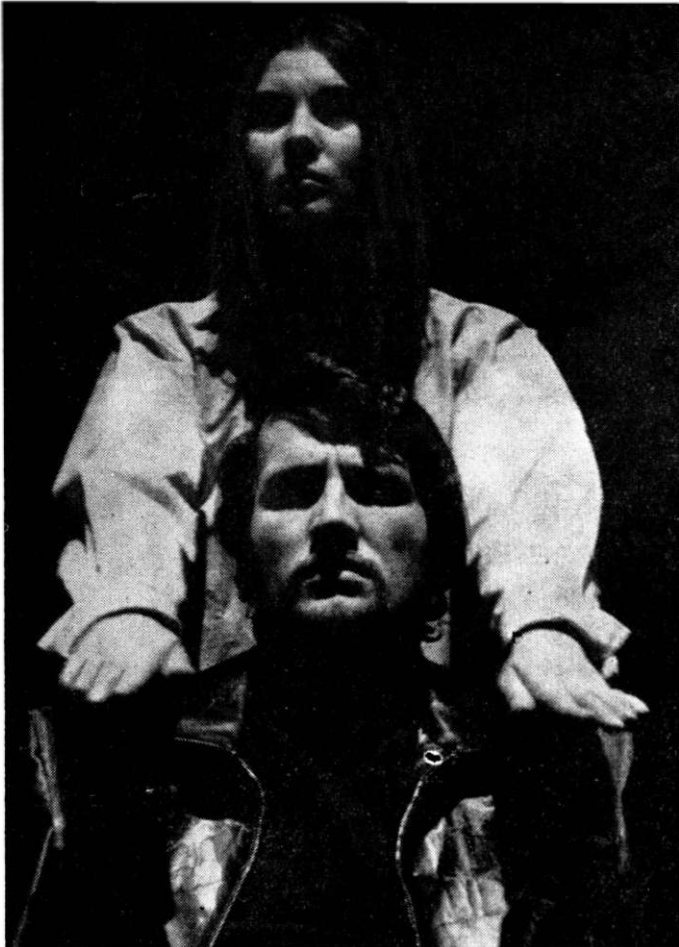
Omul din sală se simte la început derutat de modalitate: cei doi parteneri stau statuari și se mișcă hieratic, vorbirea le e lapidară — fiecare cuvînt pare articulat definitiv, conturat pe toate dimensiunile, parcă e sculptat. Prin asta, sunetul și imaginea nu curg, nu se înlănțuie, nu devin, ci apar ca o sumă de stări succesive.

În comportarea lor pregnantă, dar nefirească, actorii parcă îndeplinesc un rit, parcă oficiază o liturghie întunecată. Sînt îmbrăcați în alb-negru, arborează pelerine, mișcărilor revin uneori, sacadate, obsesive, ca un refren pentru ochi. Acolo unde autorul a cerut versuri sau cîntece (fără a preciza titluri anume), regizorul a folosit pasaje în franceză sau în engleză, care sparg tiparul nostru fonic printr-o muzicalitate incantatorie, poate puțin misterioasă, în orice caz aparte, ca o latină nouă într-o mesă a religiei scenice.

Proiectoare sfîșie beznă, de obicei țîșnind de sus, de la pod, creînd, prin verticalitatea fasciculului, impresia unor coloane. Dar rolului lor arhitectural se asociază cel al proiectoarelor de pe stativ: cei doi actori le minuiesc orizontal, în chiar evoluția relației de scenă; ba se pun ei înșiși într-o altă lumină, ba se năpustesc cu razele asupra spectatorilor, smulgîndu-i din anonimul complice al penumbrei, orbindu-i pe rînd. Funcția simbolică e peremptorie.

Smuls din atitudinea moale, de sîiestă, față de spectacol, fiind violentat, nu înregistrezi asta păgubitor: căci întinericul nu e tenebros, ci doar un excelent fundal contrastant pentru lumină; iar pulsa-

**Florina Cercel-Perian**  
(Beatrice) și **Ovidiu Iulin**  
Moldovan (Adam)



ția brutală a electricii nu are nimic gratuit, nu e doar un artificiu tehnic, regizorul îți vorbește expresiv prin toate mijloacele pe care i le oferă scena: lumina a devenit și ea actor și îți atrage atenția prin propriul ei limbaj asupra replicilor cardinale. Toată țesătura spectacolului, deși o surprinzi foarte *compusă*, atinge organicitatea. Deși ți-e evident că realizatorul a înregistrat fenomenele Artaud sau Grotowski sau „Living Theatre“, ele s-au asimilat lui ca orice element de cultură, așa cum prin intermediul unei cărți preluăm ca experiență directă, nouă, orice experiență directă a altcuiva (în măsura în care experiența altuia ni se potrivește). Actul de cultură al altora a fost preluat în spectacolul respectiv, a devenit fibră vie a unei existențe de sine stătătoare.

...La un moment dat, începi să obosești. Deliberarea actului scenic, legiferarea lui strictă, ceremonialul încep să ți se pară excesive. Tocmai în acel moment

critic, te surprinde o anume flexiune: unele fraze sînt emise cu firescul cel mai deplin, mișcarea devine naturală. Trezari, redevenind asiduu. Artificiosul revine — dar nu perpetuu: el va fi din ce în ce perforat de reveniri ale cotidianului. Spre final, maiestruozitatea preconcepută e exilată, de la mișcare și cuvînt și pînă la îmbrăcăminte: „Îmi păreai un zeu“ — se mărturisește Beatrice, și astfel se dă spectatorului cheia cu care poate deschide retrospectiv toate porțile prin care trecuse fără să știe cum, și se face evident că spectacolul relatează povestea unei iubiri, poate a tuturor iubirilor, în care hiperdimensionarea și aura cvasidivină și extraordinarul și excepționalul se năruie odată cu sleirea subiectivității exacerbate a celor doi: iar în final, ambii zei se dovedesc a fi simpli oameni. Sau, dacă vrea, același spectator poate înțelege că, atîta timp cît iubesc, oamenii sînt zei.

Se apropie sfârșitul spectacolului. Actorii se comportă acum ca pe stradă; pelerinele le-au căzut și au rămas în hainele obișnuite, în propriile lor haine cu care se vor duce acasă.

La ultima replică s-au întors definitiv în ei înșiși: Florina Cercel-Perian și Ovidiu Moldovan. Amândoi au fost admirabili promotori ai acestui recital de virtuozitate tină (cu nuanța că am pomenit întâi numele actriței nu din curtoazie). Admirabili nu numai prin artă, ci și prin convingerea aproape fanatică a apărării — cu toată existența lor scenică — a crezului spectacolului lor.

Aplauzele entuziaste ale spectatorilor se cuvin nu numai lor, ci, alături de ei, și în primul rând — lui Aurel Manea, realizatorul. Și Teatrului „Matei Millo” din Timișoara, care, în studioul „Pro juventutis”, a înțeles utilitatea acestui experiment. Realizat fără nici o cheltuială bănească, dar cu o infinită cheltuială de abnegație — spectacolul *Ano-timpurile* e o investiție productivă în domeniul pe care și-l propune: cel profesional-artistic.

E drept că spectacolul nu urmează litera piesei: regizorul a păstrat numai ceea ce i s-a părut conform lui și util viziunii sale asupra spectacolului. Au rezultat enorm de multe tăieturi în text, iar interpretarea e atât de personală încât putem spune că nu e vorba de o interpretare, cât de o re-creare a lui. Cine

vrea ca prin intermediul spectacolului timișorean să cunoască un anumit text de Wesker, e păgubit. Dar sensul piesei îi e oferit mai pregnant decât prin vizualizarea unei lecturi corecte. Ce traducere poate fi socotită mai eficace: aceea care respectă cuvintele, sau aceea care respectă sensul frazei? Desigur că spectacolul lui Manea — categoric, unul dintre cei mai înzestrați regizori ai tinerei generații — poate fi discutat în ceea ce privește îndepărtarea de la structura textului și îndeplinirea unui spectacol care e fidel „stilului Manea”, dar infidel stilului Wesker. Dar problema emancipărilor și a îndatoririlor față de text ale regizorului în teatrul modern comportă o discuție care nu intră în coordonatele rîndurilor de față.

...Aplauzele spectatorilor le considerăm adresate nu numai creatorilor (la care includem un șir începînd cu traducătoarea Maria Petrescu și sfîrșind cu maestrii de lumini E. Pucher și I. Pente), ci și spectatorilor înșiși — care au demonstrat că, dacă în 1969 încă sînt oameni nereceptivi la asemenea manifestare de etică și de artă, numărul lor e infim (și-l dorim descreșcător, și-l considerăm descreșcător): e drept că am surprins spectatorii plecînd cu mult înainte de sfîrșit, dar au plecat puțini. Iar cei rămași s-au dovedit într-o totală comuniune cu scena. Și aceasta primează.

Mihai Dimiu

# Ploiesti

## CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN ACTUALA STAGIUNE?

După o existență un timp obscură, cu mari (și dezamăgitoare) oscilații calitative de la o premieră la alta, redresîndu-se și ieșind din umbră, cînd și cînd, prin creația citorva actori, și, îndeosebi, a unui singur (să ne amintim de *Domnișoara Nastasia*, *Tache*, *Ianke* și *Cadîr*), Teatrul din Ploiești a realizat apoi cîteva spectacole integral remarcabile, concepute complex și strălucitor, care, mai cu seamă, puneau în valoare o echipă capabilă să joace

sudat, să acționeze omogen la înălțimea unor exigențe regizorale puțin obișnuite acolo pînă atunci. Ne gîndim la *De Pretore Vincenzo*, *D-ale carnavalului*, *Bertoldo la curte*... Totuși, aceste spectacole ilustrau doar preocupările creatoare ale unui regizor, Valeriu Moisescu, capacitatea sa de a conduce actorii spre rezultat artistic dorit, fără să aducă schimbări fundamentale în ansamblul activității teatrului, unde ele rămîneau niște apariții