

DEBUT REGIZORAL

„ROSMERSHOLM” INTERPRETAT DE AUREL MANEA

Cu *Rosmersholm* (examen de absolvire realizat la Teatrul din Sibiu) intră în viața teatrului încă unul dintre studenții întâiei promoții de regie — serie nouă: Aurel Manea. E o primă întâlnire așteptată cu justificată nerăbdare și emoție, căci — spre deosebire de colegii săi, care au debutat, de fapt, cu un an în urmă, Manea, împiedicat de felurite împrejurări, nu și-a putut confrunța cu publicul și cu judecata critică un spectacol în întregime lucrat: *Philoctet*, montat la Teatrul Național din Iași.

Desigur, vremea concluziilor e încă departe; totuși, o observație generală ni se impune parcă de la sine prin evidența ei: cei mai tineri regizori pornesc de la o atitudine comună de profundă seriozitate. În preferințele lor de repertoriu și în modul cum sînt gîndite spectacolele se întrevede aceeași năzuință de a investi actul de creație cu noblețea și feroarea unor convingeri proprii, de a se exprima limpede și sincer. De aici încolo însă, drumurile se despart, judecățile globale nu mai au nici o valoare; evoluția unei clase de instituit s-a încheiat, avem de-a face, de-acum, cu individualități distincte, ce se definesc ca atare numai în arta lor.

Ce ne comunică, deci, spectacolul *Rosmersholm* în concepția interpretativă a lui Aurel Manea?

„Surpriza” — în cazul de față — e departe de a fi o uzuală figură de stil: dimpotrivă, e sesizantă, brutală pînă la incomod, creînd senzația unui șoc fizic. Condiția ideală pentru receptarea acestui spectacol ar fi, probabil, să nu fi văzut și să nu fi citit vreodată piesa; într-atît e de imprezibil totul, încît e fatal să-ți consumi primele minute cu strădania de a-ți domina pre-concepțiile, pre-judecățile (și prejudecățile), înăbușindu-ți tulburea iritare de a fi astfel contrazis pe un teritoriu ce părea închis controverselor. Observi mai trîziu că această „reacție de șoc” a fost scontată, că ea face parte din estetica spectacolului¹ — pentru a-și transfera optica asupra spectatorilor, regizorul avînd nevoie, în primul rînd, să „spargă” dispoziția calmă și sărbătorească instalată în așteptarea plăcerii, distracției, destinderii, să sfărîme confortul moral, starea de odihnitoare plutire; apoi, să implanteze în loc neprevăzutul, neliniștea, tensiunea.

Citind *Rosmersholm*, Aurel Manea se dezinteresează fățiș și definitiv de realitatea curentă, imediat perceptibilă; spațiu și timp, mediu, viață cotidiană — toate acestea sînt pentru el „accidente”, a căror armonioasă dispunere maschează și „sufocă”, ca și cum le-ar învălui în vată, dramaticele evenimente. Piesa îi apare exclusiv ca o complicată rețea de „legături”, de relații interindividualități. Rebekka și Rosmer, Rosmer și Kroll, Kroll și Rebekka sînt angajați într-o istovitoare luptă sufletească. Toți împreună, dar fiecare în parte în alt fel, sînt legați de memoria primei soții al lui Rosmer; moartă, aceasta continuă să existe pentru ei, se insinuează în orice încercare de a uita, în orice vis de viitor. Cei vii nu pot face altceva decît să se lovească, să se rănească, să se tortureze reciproc.

Această interpretare îl conduce pe regizor la necesitatea de a restructura drama după propriile sale criterii. Fără ezitare, el procedează la o răsturnare de planuri: pe de o parte, elimină tot ce nu este pentru el de ordinul esențialului; pe de alta, ridică

¹ „Numesc spectacolul nostru experiment teatral pentru piesa *Rosmersholm*.

Pentru mine acest text este o demonstrare a ideilor de agitație oarbă de teroare a pre-judecății și de ratare a înțelegerii legilor vieții. Doresc să devină evidentă primejdia gîndului în anumite împrejurări și a stărilor psihice pe care el le creează. Personajele participă colectiv la un coșmar pe care și-l provoacă singure și care se încheie cu moartea eroilor principali. Numesc acțiunile eroilor *lupta cu balaurul*. Am mutat acțiunea din planul ei real într-unul imaginar, simbolic. Am creat un ritual al emoției oarbe și al teroarei. Am aderat la un limbaj violent. Violentăm nu din iubire pentru acest act în sine, ci pentru a transmite direct și puternic înțelegerea noastră, a acestei piese, a esenței ei. Am urmărit supunerea actorului unui joc special posibil de a fi repetat și dezvoltat. Consider că am droga publicul prin reprezentarea acestei piese sub o formă asemănătoare vieții frumoașe, normale și echilibrată. Din iubire pentru omul spectator am căutat cu mijloace ce ne stau la îndemînă să-i arătăm adevărata față a acestei lumi conținute de text — REGIZORUL” (prefață publicată în caietul-program al spectacolului).

la suprafață, punind în evidență, prin mijloacele „concretului-senzorial“, stratul subteran al stărilor difuze, grele, subconștientul, întreg acel teritoriu la granița între gînd și instinct, prin care trec, lunecoase și fugare, venind și întorcîndu-se în haosul intim, fracțiunile de impuls, începuturile de dorință, spaimele, obsesiile; dă glas și chip durerilor neexprimate. Adică, face vizibil — invizibilul.

Liniișitorul înveliș al aparențelor de normal nu există în acest spectacol; a fost dinamităta convenția raportului omenesc „civilizat“, „evoluat“, eroii se găsesc în situațiile primare-limită; victimă-călău, judecător-condamnat, vinovat-nevinovat. Nu mai există răgaz între reprizele luptei, totul se strînge, se adună către înfruntări decisive, către opoziții ireconciliabile.

Pe scenă nu se află „decorul piesei“, și nici altceva care ar putea măcar să evoce universul consacrat al dramei „de interior“ burgheze; doar cîteva platforme, dispuse etajat, uneori, un scaun. Ca obiecte de recuzită: un ceas „mort“ — semnul timpului oprit, o luminare, o frînghie. Întregul spectacol se desfășoară la o lumină incertă, ostentivă, aproape în semiîntineric; această lumină concretizează domeniul spectacolului: lumea ascunsă, întunecată, a celor mai secrete mișcări interioare, ce nu suportă nici indulgentul clar-obscur al propriei conștiințe.

Tot ce se întîmplă în acest cadru se înlănțuie după regulile unei poezii proprii; construită din simboluri elementare, aceasta își păstrează totuși, prin rigoare și puritate, elevația. Pe cea mai de sus platformă, tot timpul în scenă, aproape nemișcată, coborînd uneori somnambulic printre eroii „în viață“, obsesie materializată, se află soția moartă, Beate. Ea inspiră și conduce, cu un simplu gest al mîinii, zadarnica lor zbatere; alteori e ea însăși lovită, și atunci se tînguie îndelung, melodos. „Cei vii“ se judecă unul pe celălalt, după codul unor precepte convenționale și reci, în cadrul unui soi de tribunal al conștiințelor. Cel interogat are ochii acoperiți de o bandă neagră și e încadrat de doi anonimi oficanți purtînd cagule; el se supune fără murmur, se întoarce în sine, coboară în cele mai tainice adîncuri ale ființei și smulge de acolo, încă vii, hălci întregi din ființa sa intimă. Uneori, de durere, se zvîrcolește, alteori se vaieță, cuvintele sînt smulse sacadat, rupte din suferință și ură; alteori, o melopee se naște dintr-o fugară atingere de aripa duioșiei; un strigăt de animal rănit scapă fără voce.

Actorii nu poartă costumele (particularizate) ale personajelor, ci îmbrăcămintă neagră, neutră — o îmbinare între costumul de lucru și roba de penitență, un fel de veșmînt de ceremonial spiritual în care se topec contrariile despersionalizării și extremei întoarceri în sine. Gestică și vorbirea lor nu au nici ele nimic de-a face cu tradiționalul teatru psihologic, în care relația dintre text și subtext, sugestia, ocupă un loc însemnat; dimpotrivă, regizorul le cere să exprime esența stării psihice a momentului, (chiar dacă — și mai ales dacă — se intră astfel în violentă contradicție cu *ceea ce se spune*, creîndu-se un sistem muzical de armonie și contrapunct); să se integreze în sistemul de simboluri pe care el l-a imaginat. De pildă: Rosmer și Rebekka sînt legați între ei nu de o dulce, senină legătură, ci de una ce le pricinuieste răni adînci; de aceea, va exista pe scenă o frînghie ce-i va lega; cînd amintirea Beate îi va tortura peste măsură, atunci ea va coborî de pe platforma ei, va lua în mînă un capăt al frînghiei, îngenuchindu-i, lovind deasupra capetelor lor plecate.

Ceea ce se petrece e un ciudat amestec de psihanaliză și exorcizare; fiarele sînt asmuțite, lăsate să se sfîșie. Universul negru al stărilor apăsătoare trebuie descătușat din străfundurile unde colcăie spaimele, adus la lumina zilei, „privit în ochi“. Aceștia sîntem. Să nu ne amăgim cu aparențele netede, ordonate, ale unei existențe migălos poleite.

Această tenace „închiziție spirituală“ nu ezită să alătore, cu reală forță artistică, încordarea nervoasă dusă la paroxism, mijloace ale teatrului cruzimii, să asimileze modalități ale școlii grotowskiene și ale trupei de la Living Theater. Manea își conduce straniul ritual cu o violență fără abateri, cu o necruțare riguroasă. Nici o înconsecvență de idee sau de mijloace, nici o șovăire de tensiune, nici unul din teribilismele juvenile nu înclește firul perfect întins al traiectoriei sale. Din punctul de vedere al coerenței și armoniei profesionale, regizorul înregistrează o reușită categorică; el i-a supus pe actori unui antrenament de o calitate aparte, cerîndu-le să urmeze drumul invers obișnuințelor, să se transforme într-un fel de instrumente muzicale de o extremă finețe, ale căror strune și claviaturi stau gata să vibreze după comanda dirijorului. Prin intermediul exercițiului fizic (gimnastic, vocal etc.), ei ajung să se sensibilizeze față de subtile, infinitezimale nuanțe de sens. Pe fundalul acestui rezultat colectiv se reliefează, ca excelentă, performanța Adinei Rațiu — interpreță fidelă, profundă, suplă, a Rebekkai West.

De mai multe ori, încheștarea pe tărîmul umbrelor izbutește realmente să subjuge. Se întîmplă însă ceva neașteptat: pe parcursul unui spectacol a cărui unitate interioară este incontestabilă, sentimentul se destramă totuși ori de cîte ori gîndirea reușește să

spulbere, măcar pentru o clipă, forța magică a teatralului pur; și pînă la urmă, creatorul — deși impune respect și admirație — nu convinge. Observația cea mai „la îndemînă” nu e, prin aceasta, mai puțin importantă: textul piesei *Rosmersholm* se supune greu și numai pînă la un punct acestui mod de înțelegere. Ajungem astfel la adevărata problemă a spectacolului — care e o problemă teoretică. Ar fi naiv să ne închipuim că, alegînd piesa, regizorul n-a simțit inadecvarea; dacă ar fi vrut, el ar fi găsit ușor piese în care translația către planul subconștientului s-ar fi putut produce fără cataclisme: Strindberg sau, din dramaturgia americană, O'Neill și Tennessee Williams nu sînt decît exemple. Ceea ce l-a interesat a fost însă tocmai efortul de a sparge carapacea protecătoare a unei piese din categoria aceluia teatru care (s-ar putea spune aproape în mod programatic) aspiră către realism, de a pătrunde în zonele ei tainice, pentru ca — ridicînd zăgazurile și scoțînd la lumină neștiutul fluviu de magmă — omul, viața lui, mișcările sufletești cruciale să apară guvernate de aceleași misterioase, insesizabile legi.

La acest nivel al gîndirii regizorului a pătruns însă eroarea; e adevărat, Aurel Manea nu a săvîrșit vreuna dintre incorectitudinile „artistice” curente (a „pune” într-o operă ceva străin de substanța și de orizontul ei, sau a brutaliza textul); voita răsTURNARE de planuri pe care o provoacă nu este totuși posibilă fără a strivi, a contorsiona — în ultimă instanță, a falsifica piesa. Ceea ce Manea descoperă cu o atît de vibrantă senzitivitate în *Rosmersholm* își întrecește cu adevărat rădăcinile în cel mai ascuns strat al piesei; dar nu există ca atare, ca sistem închis, ce poate fi eliberat din „armătura” ce-l conține și-l reprimă. Viața piesei se întemeiază pe întrepătrunderea unor structuri din care nimic nu poate fi smuls, artificial izolat, așa cum nu poți „despleti” un țesut viu. „Subiectivitățile” din casa Rosmer au o determinare obiectivă: spiritul rosmirian al ordinii și supunerii, al cărui suflu paralizază voințele îndrăznețe și libere, este produsul îndelung distilat al unui anumit climat social, politic și etic. Năzuințele lui Rosmer, chiar vag și grandilocvent exprimate, sînt năzuințele unei epoci; lupta ce se dă pentru a-l cîștiga sau a-l nimici e o luptă net politică, unde se înfruntă interese lîmpede delimitate. Rebekka nu e nici ea o particulă liberă rătăcind prin univers; personalitatea ei dinamică și bogată e atrasă de sclipirile fascinante ale tuturor libertăților posibile, mai ales pentru că sînt noi, încă „neîncercate”; în necruțătorul verdict al lui Kroll există o bună doză de adevăr — Rebekka e un copil care s-a ars la focul ideilor imprudent minuite. Toate acestea sînt condiționări de neînlăturat; ambianța aparent calmă pe care Ibsen a statornicit-o dramei, cu minuțioasele sale precizări de decor, comportare, tonalitate, nu este altceva decît o „ogîndire” — în accepțiunea cea mai concretă — a contradicției dintre existența tinzînd către o deplină echilibrare umanistă, cu îndelungatele ei discuții sobre, intelectuale, și curentul subteran, distrugător și aducător de moarte, al destinului eroilor. Valoarea de adevăr a acestei piese nu poate fi de aceea aflată în direcția extremei abstractizări; încercarea de a ajunge la esențe prin scoaterea din timp și spațiu, prin desprinderea din concret, reprezintă soluționarea artificială a acestei contradicții și duce în cele din urmă la aceași unilateralitate la care se ajunge și prin cea mai „tezistă” tratare. Ceea ce s-a dovedit, în spectacol, prin episoadele Brendel și Mortesgaard: oricît de acide, de dure erau interpretările, oricîte sugestii conțineau, ele se înscriau pe altă orbită, textul fiind aici atît de puternic ancorat în realitate încît rezistența sa la tonalitatea întregului crea momente de derută intelectuală.

Talentul acestui tînăr regizor s-a relevat cu o neobișnuită originalitate și forță; anumite fațete ale personalității sale au apărut în acest spectacol pe deplin conturate. Nu ne aflăm deocamdată în fața unui spirit selectiv antrenat, a controlului rațional exercitat cu mină sigură; certa putere creatoare este prima notă a unei evoluții ce se făgăduiește pasionantă.