

imensa sală goală a Naționalului, scăldată în lumini.

Theodor Cristian Popescu a îngroșat conturul celorlalte personaje, ridiculizându-le; acestea devin stridente în raport cu Galactia, idee laudabilă de fapt. În contrast cu Urgentino, guvernatorul Veneției (Dorel Vișan), în veșminte luxoase și cu maniere extravagante, Ostensible (Gheorghe Nuțescu), cardinalul lipsit de milă creștinească, Suffici (Marius Bodochi), conducătorul armatei,

obsedat sexual, Carpeta (Dorin Andone), pictorul conformist, Rivera (Melania Ursu), criticul de artă sprijinit, la propriu și la figurat, pe un baston ș.a.m.d., figura Galactiei (Viorica Mischilea) cucerește simpatia și adeviziunea publicului. Evoluția actriței demonstrează că Viorica Mischilea, aflată în plină maturitate profesională, e înzestrată cu har actoricesc, fiind capabilă de abordarea unor roluri complexe.

## STRACULA ATTILA

cu deșănțare, în afara esteticului și în total dezacord cu menirea teatrului. Tragedie, comedie sau dramă, străină sau autohtonă, clasică sau contemporană, piesa putea deveni, datorită viziunii regizorale și grație interpretării actoricești, un spectacol cu miză, nu numai estetică. În consecință, chiar merita să trăiești pentru așa ceva.

După '89 și teatrul a intrat în tranziție. Firească, goana recuperării repertoriului ce nu putuse fi jucat înainte n-a dus, în general, la mari spectacole, importante și prin miza lor. Au început, în schimb, să prolifereze reprezentațiile ușurele, fără nici o miză, lăsându-ți un gust sălcu și întrebarea dacă mai merită să-ți pierzi timpul (adică viața) cu așa ceva. Noroc că, în plină tranziție și chiar de la începutul ei – dar și în continuarea celor mai valoroase creații și tradiții ale teatrului românesc –, s-au născut câteva spectacole extraordinare, atât în capitală cât și în țară, care au avut posibilitatea să circule, căpătând o consacrare internațională greu de imaginat în urmă cu câțiva ani. De la **Trilogia antică** a lui Andrei Șerban la **Danaidele** lui Silviu Purcărete, teatrul românesc a strălucit prin montări de anvergură ideatică și excelență artistică, descoperându-și o adevărată vocație a **universalității**. Nu teatrul, ci **miza** teatrului s-a schimbat în

acest proces al tranziției. Iar ceea ce s-a dovedit a fi emoționant și tulburător pentru spectatorul de azi din România, racordat acum la toate problemele mapamondului, avea să se dovedească astfel și pentru spectatorii de pe alte meleaguri. Iată de ce, pe cât de dureros e să vezi, chiar în această stagiune, regizori importanți ai generației mature pierzându-se în flecușete sau aducând la acest nivel spectacolele unor texte clasice, pe atât de reconfortant e să constăți obstinția altor regizori de primă mărime (har Domnului, destui!) care continuă să facă (și să creadă în) teatrul cu miză.

Unul dintre aceștia e, fără îndoială, Mihai Măniuțiu, autor de spectacole, dar și de cărți excepționale, și care ar merita la rândul-i o carte despre montările realizate de-a lungul anilor. Nu o simplă culegere de cronici, ci o carte mai ambițioasă, care să-și aibă, evident, propria ei miză. Ar fi de semnalat, de pildă, că, de la spectacolul de debut, **Oedip salvat** de Radu Stanca, pe scena Casandrei, în anul 1977 (cu Marcel Iureș în distribuție), și până la **Omorul în catedrală** de T. S. Eliot, în coproducția din 1995, de la Cluj-Napoca (poate nu tocmai întâmplător tot cu Marcel Iureș, în rolul lui Thomas Becket), există câteva linii de forță ale universului creațiilor sale regizorale, ce pot reține atenția cercetătorului. Astfel, relația omului cu divinitatea (nu neapărat și nu numai creștină), existența unui dublu sau alter-ego spiritual (ce se poate observa în forțe ale binelui și forțe ale răului), tema mântuirii, corelată cu ispitirile lumești ale diavolului (sau ale unor zeități precreștine, dintr-un substrat arhaic, întâlnind spiritualitatea orientală), tentația puterii și jocul mecanismelor ei devoratoare, împlinirea destinului, rolul purificator al jertfei de sine, prezența agresivă a spiritului gregar, dominat însă

## TEATRUL CU MIZĂ

**OMORUL ÎN CATEDRALĂ** de T. S. Eliot. Traducere de Mircea Ivănescu ● **TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ-NAPOCA - FUNDAȚIA ART INTER-ODEON - INSTITUTUL DE TEATRU DIN CLUJ-NAPOCA** ● **Data reprezentației: 30 noiembrie 1995** ● **Regia: Mihai Măniuțiu** ● **Scenografia: Doina Levintza** ● **Muzica: Iosif Herțea** ● **În distribuție: Marcel Iureș, Radu Amzulescu, Oana Ștefănescu, Miriam Cuiubus, Marius Bodochi, Ionel Mihăilescu, Dorin Andone, Radu Bînzaru.**

\*\*\*

Până în '89, teatrul a fost, pentru cei mai mulți dintre creatorii lui și dintre critici, o treabă foarte serioasă. Căci era în primul rând una cu **miză**, și încă o miză atât de mare, încât merita să te investești în această poveste de dragoste pe viață. Ea avea darul să-i facă pe alții să simtă aproape la fel, realizându-se nu numai comuniunea spectatorilor, ci și un **front comun** al celor care apărau valorile perene ale teatrului. Tabloul ar fi prea idilic ca să fie și adevărat, așa că voi spune din capul locului că n-au lipsit ezitățile, lașitățile și compromisurile, inerente pentru cine mai e dispus să-și amintească teroarea viziunilor și toate consecințele acestora. Importantă era însă **miza** teatrului, faptul că acesta putea să rămână **viu** și, deci, să-și îndeplinească menirea dintotdeauna – de a vorbi **conștiinței** oamenilor despre deprecierea și degradarea **existenței** lor la un moment dat. Reiterarea bătăliei pentru valoarea **estetică** a spectacolului, **reteatralizarea** teatrului, argumentarea **dreptului la satiră socială** ș.a.m.d. se opuneau în fapt sloganului politic afirmat

**Radu Amzulescu și Marcel Iureș în Omorul în catedrală de T.S. Eliot – Fundația Art Inter-Odeon și TN Cluj (regia: Mihai Măniuțiu)**





de forța energiilor spirituale, sunt tot atâtea nuclee semantice care pot fi întâlnite – în diverse chei, tonalități și proporții – nu doar în **Omorul în catedrală**, ci și în **Richard III** de la Teatrul Odeon din București sau în **Săptămâna luminată** de la Teatrul Național din Cluj-Napoca, pentru a numi doar trei dintre producțiile sale recente, cu valoare de referință. (E surprinzător cât de puțini critici cunosc proza fantastică a lui Mihai Măniuțiu, excelentul volum „Un zeu aproape muritor”, datând din 1982, fiind de natură să argumenteze, în registrul unui alt gen, profunzimea și amplitudinea investigațiilor sale, ca și consecvența lor, aproape obsesivă.)

Montare polifonică, saturată de semnificații, fiecare personaj sau grup de personaje având propria-i temă, **Omorul în catedrală** ajunge la o densitate poate prea mare a simbolurilor, acestea riscând să fie redundante și împovărătoare pentru fluența spectacolului. Pe de altă parte, în mod straniu, regizorul pare să accepte acum cu ușurință recursul actorilor la mijloace deja uzitate și chiar la „poze actoricești”, distonând cu spectacolul ideilor și „miza” aflată în joc. Chiar și unele simboluri par puerile în raport cu anvergura demersului ideatic. E greu să încapă alături, în aceeași structură, ce s-a dorit ea însăși de „catedrală”, subtilitatea ispitirii cu propriul orgoliu și smulgerea inimii și sorbirea sângelui din cupe. Sunt însă și traiecte simbolice conduse cu o mână de maestru, transformarea ispititorilor în torționari și executați ai crimei – pentru care găsim o argumentare logică! – fiind unul dintre cele mai impresionante momente ale spectacolului, cu o valoare intens avertizatoare (Marius Bodochi, Dorin Andone, Ionel Mihăilescu, Radu Bînzaru, perfect sincronizați, sugerează chiar mistica crimei, nu tocmai străină sau depărtată de zilele noastre). Există apoi o adevărată voluptate regizorală de a cultiva simplitatea imaginii plastice, deliberat și semnificativ ritmată cu eclatanțe somptuoase (scenografia, Doina Levintza), cum sunt aparițiile androgenilor-ispititori (creați cu expresivă mobilitate și fină maliție de Ionel Mihăilescu și Dorin Andone) ori însemnele lumești ale demnității arhiepiscopului de Canterbury, Thomas Becket. El parcurge calea de la ispitirile eglobale la ispitirile din el însuși, numai învingerea acestora din urmă permițându-i să acceadă la puritatea jertfei. E un traseu semnificativ, care ține și el de „miza” spectacolului, traseu pe care Marcel Iureș îl face să transpară cu

limpezime, în ciuda amintitelor „poze”. Căci ele se topesc parcă în intensitatea cu care este trăită o înțelegere superioară a lumii, aceasta ajungând să fie definitorie în transfigurarea scenică a rolului. Îl secondează, ca Mare Ispititor, Radu Amzulescu, dând personajului său mefistofelic luciri de oțel și mișcări de felină ce-și adulmecă prada, dar și convulsionări puerile, dacă nu factice. Există – așa cum de altfel s-a observat – un triunghi al semnificațiilor și energiilor puse în joc, împlinit regizoral prin crearea rolului Mutei, foarte ofertant ca partitură actoricească. El e compus cu minuție și tenacitate de Oana Ștefănescu, până în preajma performanței artistice. Pietricelele care compun mozaicul sunt totuși prea de mult știute, ca și sistemul dispunerii lor, ceea ce, de altfel, nu împiedică imaginea rezultată să aibă siguranță și forță, lipsind-o doar de acea spontaneitate care e dincolo de tehnică. Monologul final, când Binele își recapătă glasul, ca dovadă că sacrificiul lui Becket n-a fost zadarnic, iar jertfa sa, acceptată de divinitate, începe să se răsfrângă benefic asupra colectivității, îi prilejuieste actriței o fulgurantă depășire a tiparelor tehnicii, concludentă pentru forța sa dramatică.

A vorbi, astăzi, la noi, în hurducăiala tranziției cuponarde și înaintea campaniei electorale, deci **hic et nunc**, despre păcatul orgoliului și nenumăratele ispitiri ale diavolului, despre asumarea responsabilității față de tine însuși și față de ceilalți, despre necesitatea purificării morale prin sacrificiu și jertfă de sine înseamnă, între atâtea altele, a alege calea deloc comodă a teatrului cu miză, implicat în problemele fundamentale ale colectivității.

**VICTOR PARHON**

**P.S.** E posibil ca reprezentația văzută la Grădina Icoanei să difere destul de mult de cea de la premiera clujeană. Sunt tentat să cred că actorii au îngroșat unele lucruri, ținând să fie **mai convingători** sau poate mai **explicți** în transmiterea semnificațiilor fiecărei teme. Or, tocmai această explicitare mi se pare străină de stilul regizorului Mihai Măniuțiu, care n-a făcut niciodată concesii de dragul de a fi înțeles de toată lumea. De ce le-ar fi făcut tocmai acum? Însăși înțelegerea **mizei** spectacolului său nu era chiar la îndemână oricui. Și nici ușor de acceptat de către oricine.

Desigur, s-ar putea să mă înșel. Dar puține alte spectacole, prezentate în turneu la București, mi-au trezit dorința de a le revedea. În ele acasă.

## UN ÎNCEPUT DE SURDINĂ

În suta programului regizoral personal, Dragoș Galgoțiu a semnat aproape simultan două premiere, în racord cu alte două spectacole ale lui focalizate pe teme similare.

Pentru admiratorii manierei sale, catalogate drept „teatru de comentariu” sau „teatru interactiv”, de solicitare a participării intelectuale a publicului, este îngrijorător faptul că acela ce s-a lansat cu o formulă de spectacol fulminantă (**Neînțelegerea** de Albert Camus, la Sibiu) pare că a început să pună surdina „teribilismului” ce năștea cândva acerbe controverse. Fiind, de fapt, rezultatul unui formidabil travaliu de exegeză iconoclastă. Foarte valoros.

## Demonetizarea „dezvăluirii”

**LULU** de Frank Wedekind. Traducerea: Anca Neculce ● **TEATRUL ODEON** ● Data reprezentăției: 26 noiembrie 1995 ● Regia: Dragoș Galgoțiu ● Scenografia: Vittorio Holtier ● Distribuția: Camelia Maxim (Lulu), Constantin Cojocaru (Schigolch), Anca Neculce (Contesa von Geschwitz), Șerban Ionescu (Schön, Domnul Hunidei), Mircea Constantinescu (Schwarz, Hugenberg, Kungu Poti), Laurențiu Lazăr (Doctor Goll, Escherich, Rodrigo, Doctor Hilti), Marius Stănescu (Alwa), Dan Bădărău (Jack), Mihaela Mihăescu („Înger”), Ioana Abur („Înger”).

★★

Wedekind nu avea cum lipsi din panoplia unui regizor care se declară fascinat de subiectul „amor” și-și caută în literatură parteneri de aventură, texte ezoterice pe care să le comenteze scenic.

La vremea ei mostră de revoltă intelectuală, biologia **Lulu** (1895 – **Spiritul pământului**; 1902 – **Cutia Pandorei**) șochează mai puțin astăzi, când gestul frondei s-a demonetizat până și sub aspect erotic. Nevrând să forțeze o translare modernă a acestei alegorii mistice, Dragoș Galgoțiu s-a rezumat la configurarea motivului erosului obsesiv – forță elementală irezistibilă, sfidând convenționalismul moralei fals puritane. Scriitorul (actor și

