

Minunea. Ceva răspundea în el din povestea aceea ciudată, se înălța printre zidurile vechi spre cerul albastru. Un gând precum nici un altul, o Viziune ce clocotea în mintea lui Manea. Și-a spus doar atât:

- Da! Sade... O să fie o Perla Neagră. Și-a plecat.

Dar lucrurile au fost potrivnice și Viziunea nu s-a întrupat pe scenă. A rămas în închipuire așteptând să fie așternută pe hârtie, printre celelalte Spectacole imaginare ale lui Aureliu Manea.

Mai apoi, în vara lui '93, am pornit un atelier Eugen Ionescu. Participau de la Teatrul Național din Cluj-Napoca Marius Bodochi și Vasilica Stamatini și studenți de la Departamentul de Teatru al Facultății de Litere.

Mergeam aproape săptămânal cu mașina să lucrăm cu Manea, care ne primea cu neasemuită bucurie. Ne ieșea de obicei în întâmpinare cu șapca lui cenușie cu cozoroc. Gazdele erau primitive și s-a întâmplat să rămânem și peste

noapte acolo; seara se petrecea pe nesimțite, într-un ritual închinat Teatrului.

Viziunea lui Aureliu Manea despre Ionescu era cu totul alta decât absurdul lui Mazilu, pe care-l regizase cu ani în urmă. Dar diferită și de montările ionesciene ale confracților de breaslă. De la primul contact cu piesa, întrevăzuse în *Noul locatar*, într-o străfulgerare magică, o poveste despre orbire, moarte și absență. Cu totul paradoxal la autorul unde proliferază materia sub toate formele ei. Viziunea lui Manea revela tocmai acel tragic adânc, constitutiv operei lui Eugen Ionescu – ce iese la iveală mai ales în jurnalul său – împletindu-l, aici, cu ludicul. O viziune tensionată, nu de automatisme și clișee, ci tulburător configurată în joc de Eros și Thanatos, incantatoriu și magic, cu răsturnări și lovituri de teatru, ca drum spre moarte.

Așa cum s-a desfășurat în vara aceea, în frumoasa bibliotecă a castelului, atelierul lui Manea a fost

o experiență ce ne-a marcat decisiv. Un joc straniu cu mai multe fețe, pe care-l urmăream cu nesaț. Pe lângă montarea propriu-zisă, condusă incandescent de Manea, cu cei patru interpreți, era și dialogul fascinant despre filosofie, artă, teatru... Ne povestea uneori amintiri dramatice... Doamne, cum știe să vorbească Manea, să te facă să vezi ceea ce spune, într-un spectacol imaginar infinit... Dar mai ales cum știe să făptuiască Teatru.

Rareori, ca atunci când vorbesc cu Manea, simt că există oameni cu har, și Minunea e că harul lor se numește demiurgica artă a regiei, creatoare de lumi la care noi, spectatorii, putem fi părtași.

Îți mulțumesc, astăzi, Aureliu Manea, pentru tot - pentru scrisul și făptuirea ta întru Spectacol. Și, dăscăliță cum sunt, îmi spun că totuși niciodată n-o să pot învăța pe nimeni ceea ce ține de har – stilul Aureliu Manea: o Perla Neagră. (decembrie 1998)

Vittorio
HOLTIER

Teribila cruce
a artistului.

Parcurgând grupajul de eseuri cuprinse în *Spectacole imaginare*, am realizat că la Aureliu Manea nu este vorba numai de inspirație sub forma cea mai imperioasă, ci și de o vastă cultură, de o știință subtilă a controlului și organizării ideilor teatrale, de o strategie a punerii în scenă, care ne face să-l considerăm dincolo de flagrante, fermecătoare inegalități, un maestru de primă mărime. Reiau rândurile prilejuite de impresiile pe care le-am reținut din colaborarea mea cu Aureliu Manea la elaborarea unuia dintre spectacolele sale de referință: *Arden din Kent* pe textul unui anonim elisabetan. De asemenea, câteva gânduri provocate de viziunea spectacolului aceluiași regizor la Cluj-

Napoca, pe un text de Marivaux *Jocul dragostei și al întâmplării*. Aceste consemnări mi-au fost solicitate de revista „Steaua” (nr. 7 din iulie 1978), care organizase o dezbatere pe tema regiei de teatru:

„Foarte de curând am urmărit elaborarea spectacolului *Arden din Kent* pus în scenă de originalul artist Aureliu Manea. Am proaspete impresii din efortul colectiv depus pentru a materializa scenic nu numai o anecdotă și o morală (care-și păstrează de altfel limpezimea), ci și metafora, dedesubturile abisale, stările paroxistice de transă sau letargice pe care substanța piesei le sugerează ca atribute ale climatului de violență și perversiune de care sunt inundati eroii anonimului

elisabetan. Șocul cu care începe spectacolul, o femeie care irumpe în scenă ca o pală de vânt: ea cântă abulic, e nebună: iată un prolog de majore semnificații dincolo de text și izvorând din lumea pe care ne-o relevă textul. Mișcările abrupte, panicate ale eroilor, călcătura lor febrilă, vocile exasperate alcătuiesc o aură neagră, o atmosferă de suspiciune, pericol și patimă care însoțesc mecanismul orb al crimei ce se pune la cale, potențând substanțial date furnizate de dramaturgie. Lumina bate în contre-jour, oamenii sunt umbre conturate de o scânteiere lividă, încețoșată, culorile sunt sumbre, grupurile se alcătuiesc în simetrii de himere policefalice, se desfac în monade angoasate care se întrupează din umbră și dispar în umbră. Iată-l pe Arden îngenunchiat deoparte, Franklin de cealaltă, la mijloc înaintează spre ei Alice purtând vasul otrăvit, îngenunchează și ea; un dangăt de clopot și ne aflăm în plin fior al ororii: o lumină rece de catedrală și mormânt se cerne peste capetele personajelor fixându-le într-o imagine de gravură rembrandtiană. Alice e în genunchi, părul negru i se revarsă pe umeri, din umbră înaintează Arden, o strânge din spate în brațe; i-a apucat mâinile desfăcute de încheietura pumnilor și i le adună tenace înfrângând rezistența pe care ea o opune. Este atâta cruzime și atâta tandrețe în acest gest, un singur gest care dezvăluie un caracter, o situație. E o magistrală indicație regizorală, o intuiție penetrantă, laconică, o exprimare plastică simplă a unui mănunchi foarte complicat de stări și relații care acționează între două personaje. Și iată-l din nou pe același Arden, aproape că repetă mișcarea descrisă anterior, se apropie implacabil din umbră, amenințător (e oare duhul, conștiința trează a crimei ce va urma și care o chinuie deja cu obsesii pe făptuitoare?); Alice din nou în genunchi, ține în mâini ca pe o ofrandă spada lucitoare a lui Arden;

Arden a ajuns în lumină, încă un pas, Alice scapă cu zgomot din mâini spada, heblu. Soluții de aceeași natură a folosit regizorul Manea în *Jocul dragostei și al întâmplării* de Marivaux, spectacol montat la Cluj. Spectacolul se desfășura într-un ritm mai mult decât alert, scenă după scenă se executau ca rundele unui meci de box în plină forță: și pauză; la fel ca pe gazon, înainte de începerea actului următor actorii intră în scenă, fac cerc, șușotesc ceva neinteligibil pentru cei din sală și brusc intră în situație, în personaj cu un nerv remarcabil. Analogăm cu punerea de acord între jucători, cu ultimele sfaturi pe care și le dau între ei sau le primesc de la antrenor, încurajări reciproce. Sesizăm o complicitate robustă de echipă – ei, actorii, care joacă împotriva noastră a spectatorilor și-și reajustează tactica în urma reacțiilor noastre de pe parcursul primului act. Toate aceste sugestii sunt o punere în ritm și tensiune operată printr-o inedită mișcare de translație din domeniul spectacolului de teatru. Multe alte soluții din spectacolele lui Manea par citate din alte genuri de spectacole – circ, operă, vodevil, ritualuri etc. – modalități care împrăspătează prin noi unghiuri de percepție comunicarea emoției artistice. În tehnica sa de elaborare a spectacolului, regizorul Aureliu Manea (cu care am încercat să exemplific câteva dintre datele expuse cu privire la ce înseamnă, pentru mulți din generația noastră, regia) supune textul unui bombardament «neutronic», unor lovituri analitice, lovituri care provoacă dezintegrări și reintegrări interesante; în lumina scânteilor rezultate din ciocnirea cu crusta obișnuitului, știutului, superficialului, apar filoane profunde, bogate în rezultate înnoitoare pe planul creației artistice regizorale.” Prima mea experiență de lucru cu Aureliu Manea a avut loc în 1978, când am conceput scenografia

pentru spectacolul pe care intenționa să-l realizeze după *Faust* de Marlowe la Teatrul din Ploiești. Tocmai se înlocuise scândura scenei și am profitat că am avut la îndemână o cantitate suficientă de lemn pentru a construi din acest material generos o incintă amplă, un masiv turn medieval. Din păcate, datorită faptului că Manea nu a reușit să-și înjghebeze un alibi pentru a scoate viitorul său spectacol de sub însemnarea de „religios”, cu toate că încercase diferite ipoteze conceptuale care să-l facă acceptabil ideologic pentru comisiile de viziune, a renunțat. Nu a renunțat însă la colaborarea cu echipa Teatrului din Ploiești care îi acordase o meritată încredere și a prezentat un proiect alternativ: un text mișcându-se tot în lumea medievală: *Arden din Kent*.

A fost o idee foarte bună; turnul, deja construit, l-am simțit încă mai adecvat substanței conținute în textul elisabetan. Turnul, structurat de nebănuite uși înalte, din scânduri groase, înălțând creneluri rupte și plafonat prin grinzi dispuse radial, l-am vopsit într-un roșu sumbru.

Această incintă aglomera una după alta secvențele cvasi-„horror” în simetrie, desăvârșit compuse aglomerări de personaje înveșmântate în stilul Renașterii. Aceste dezvoltări de imagini, amintind de tehnicile cinematografice, făceau parte din viziunea originală, proprie lui Manea. Puternica sa personalitate iradiată stări ce comunicau intențiile sale întregii echipe, determina coagulări unice, ce se citeau ca momente de teatru uluitoare.

Forța sa de sinteză și transfigurare, făceau ca detalii de costum ce încercau să sugereze complexitatea ambiguă a eroinei Alice – pivot al piesei – interpretată cu mult talent și înțelegere psihologică de Elena Albu, modul de articulare a momentelor dramatice susținute cu brio de toți actorii, modul magistral de a folosi lumina și toate mijloacele specifice pe

care le coordona, să devină sintagme ale propriului său discurs.

Am păstrat câteva impresii deosebit de puternice de la spectacolul pe care Aureliu Manea l-a realizat în colaborare tot cu echipa Teatrului din Ploiești – unde funcționam și eu pe vremea aceea – cu piesa *Macbeth*; scenografia aparținea Floricăi Mălureanu. Tragedia shakespeariană se rostogolea în nămeții unei Scoții siberiene: troiene de polistiren, ajungându-le până la genunchi, strigoii acestui spectacol luptau cu disperare împotriva și pentru destinul lor apocaliptic. Scenele se derulau rapid în secvențe rigurose alb-negru, tăindu-ți respirația. Era în tot și toate o precipitare, o fulguranță, o secvențialitate stroboscopică ce realizează de abia acum că, așa cum s-a întâmplat adesea și la alți artiști cu o deosebită, profundă intuiție, avea legătură – chiar dacă autorul, cel mai adesea, nu era conștient de asta – cu aspecte ezoterice-științifice, cu Realul. Realitatea profundă, secvențială a Universului manifestat în permanentă creație și suspendare, în explozii cuantice inimaginabile și stopări pe perioade infinitezimale, insesizabile, o gigantică vibrație a întregii mase cosmice, trecând în fiecare clipă cu o frecvență de negândit de la manifestare la nemanifestare și invers. Troienele siberienei Scoții, ale lui *Macbeth*, ale sângeroasei sale lady, ale genialului Shakespeare și de ce nu, ale genialului Manea, inundau Teatrul. Nu este numai o anecdotă.

O altă experiență bogată în semnificații am trăit-o lucrând cu Aureliu Manea *Trei surori*. Radicalitatea șocantă a viziunii regizorale care denunță în întregime lumea personajelor lui Cehov ca o lume anormală, fie devitalizată, trăind în afara realității, numai din amintirile frumoase ale „vremurilor bune de altădată”, ori din visele irealizabile ale unei viitoare reabilitări miraculoase, lume a unor indivizi de un egoism profund feroce împinși numai de

instincte primare către satisfacerea necondiționată a propriilor dorințe. Și victime și profitori sunt judecați cu aceeași asprime, fiind considerați vinovați de condiția lor, care nu este decât expresia dimensiunilor morale. Acestor personaje de panopticum, Aureliu Manea le menise ca spațiu de manifestare, dacă nu Infernul, măcar o antecameră a sa. Am apelat la universul kafkian pentru a încerca să conturez un asemenea spațiu. Decorul, unic, primea mici modificări prin intervenția câtorva elemente simple; în felul acesta era creată monotonia opresantă a unei ambianțe căreia nu-i se opune decât strigătul, geamătul, oftatul „La Moscova! La Moscova!” Un imens salon, de formă cubică, cuprinzând întreaga scenă forma o cutie cu pereții, podeaua și plafonul de aceeași factură și culoare: un albastru-vânăț, un cer întunecat, pe care ici-colo, vag, mai rămăseseră urme din vechiul tapet azuriu, evocând cerul unui paradis definitiv pierdut. Decorul evoca o mare casă cazonă în care umbra defunctului Tată-General trona într-un jilț rigid în mijlocul scenei. Era o sală de mese, sau clubul unității de artilerie din care vin eroii, în această familie cu fete, ori o mare, rece și sordidă sală de bal. Salonul – altădată strălucitor al Prozorovilor. Un pat de fier, acoperit cu o pătură cenușie, militară, un godin gigantic, înghebat dintr-un butoi de tablă, apt de a face față iernilor rusești, lângă un perete igrasios, afumat, cu tencuiala căzută, figurând, pe vastele suprafețe triste, întunecate vibrații, abstracte vedenii. În salon, ici-colo câte o lumină slabă, o lumânare într-un sfeșnic, două-trei în candelabru suspendat în mijlocul tavanului fac mai adânci și misterioase umbrele mișcătoare în unghere. În acest clarobscur de tonuri reci, sclipeau ca într-un pravoslavniceu templu obiecte aurite, pe pian o prețioasă vază și o icoană ferecată, pe un scaun o carte legată în marochin intarsiat cu aur, săbiile,

epoleții, decorațiile și fireturile ofițerilor, bijuteriile femeilor.

Am evocat aici aspecte ce țin de imaginea spectacolului, aspecte de care scenograful nu este în mod esențial răspunzător, dar care, deși filtrate prin propria sensibilitate și coordonate conform unor legi specifice, nu s-ar fi putut dezvolta fără sugestiile, așa zice uneori subliminale, pe care le indica o viziune regizorală cu adevărat creatoare.

Și despre o viziune cu adevărat creatoare se poate vorbi cu certitudine în cazul acestui inspirat mărturisitor de teatralitate care poartă un nume devenit aproape o legendă: Aureliu Manea.

Fără să îndrăznesc a comenta foarte competent, insist, așa putea relata câteva gesturi regizorale deosebite. În acest enorm *passé-partout* tridimensional, regizorul vizionar fixează încă de la început tonul morbid, funebru, grotesc al spectacolului său, realizând în plină desfășurare a petrecerii din Actul I, un stop-cadru în care, ca într-o dioramă, putem privi omul și ale sale ca pe niște obiecte ciudate, neliniștitoare, chiar amenințătoare. Prin tainice alchimii naștea imagini de o teatralitate autonomă, eliberate de servituțile ilustratorului, adevărate imagini-stare, imagini-gând, oricând gata să se destrame preluând prin rezonanță zgomote, glasuri, șoapte dintr-un „dincolo cu care puțini au curajul sau menirea să dialogheze”. Să admirăm, dar să nu invidiem această grea povară, această teribilă cruce a artistului propulsat în prima linie a „războiului nevăzut” de bunul plac al uneori răutăcioaselor muze. Interpretez ca pe o confesiune personală a sa, rândurile alese dintr-un text al extrem de sensibilului autor Aureliu Manea, care consideră personajul Prospero din *Furtuna* lui Shakespeare ca pe un artist ce-și ia rămas bun de la scenă, de la prerogativele și puterile sale. (ianuarie 1999)