

Stagiunea 1967-1968

Rosmersholm de Ibsen, Teatrul de Stat din Sibiu.

Regia: Aureliu Manea. Scenografia: Marin Bodor.

Cu: Nita Marius (*Rosmer*), Adina Rațiu (*Rebecca*) Constantin Stavu (*Krol*), Livia Baba (*Menajera*), Nicu Niculescu (*Brendel*), Eugenia Papaiani (*Beate*), Valeria Paraschimb (*Montensgard*).

Aureliu Manea: „Pentru mine acest text este o demonstrație a ideilor de agitație oarbă, de teroare a prejudecății și de ratare a înțelegerii legilor vieții. Doresc să devină evidentă primejdia gândului în anumite împrejurări și a stărilor psihologice pe care el le creează. Personajele participă colectiv la un coșmar pe care ți-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 terorii. 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 special posibil de a fi repetat și dezvoltat. Consider că am drogat publicul prin reprezentările acestei piese sub o formă asemănătoare vieții frumoase, normale și echilibrate. Din iubire pentru omul spectator am căutat cu mijloace ce ne stau la îndemână să-i arătăm adevărata față a acestei lumi conținute de text.” (1968)

Aureliu Manea: „Teatrul l-am considerat întotdeauna experiment. Adică: modalitatea teatrală poate deveni o încercare de cunoaștere. Teatrul este o formă de artă care este încă în imposibilitatea de a avea toate reflexele. Concepția considerării teatrului doar din punctul de vedere al publicului poate deveni, cred, un pericol pentru realizatori. Experimentul înseamnă în primul rând căutare individuală, pasionată și lungă – la care poți chema martori, dar a căror prezență nu trebuie nici să întrerupă, nici să modifice procesul. Teatrul de experiment poate deveni în sine un spectacol; teatrul de mare calitate din lume a devenit spectacol ca încercare. Întotdeauna am considerat spectacolul un mecanism, o structură în care fiecărui element trebuie să i se acorde atenție. Textele le-am considerat niște cuvinte libere. Există modalități de teatru pe care înșiși autorii le determină – dar pe care le-am refuzat. Textul pentru mine este teren liber, la care se pot aplica construcții ciudate. Îmi plac foarte mult acele texte care au o unică temă, obsesivă, îmi place ca spectacolul să fie un fel de variație pe o temă. Cred în dramaturgul care nu stă departe de teatru, ci vine în mijlocul actorilor și creează împreună cu ei. Nu știu, eu sunt doar regizor. Dar cred că așa face teatrul tot așa. Încercările mele au fost întotdeauna și încercările actorilor, niciodată n-am căutat singur și sunt foarte pasionat de ideea de a căuta să descoperim modalități inedite – păstrând unitatea acestor *încercări*, dar având foarte mare grijă ca actorii să ajungă să înțeleagă că arta lor este foarte complicată, că există în ei gesturi, stări, atitudini pe care ei nu le cunosc încă și din experiența noastră comună așa vrea să ne mirăm împreună de ceea ce poate fi teatrul. În munca la această piesă am întâlnit doi actori de mare talent, de reală pasiune, dornici de a încerca orice și care mi-au răspuns atât de exact, cu care am discutat atât de lejer, încât construirea spectacolului a fost un joc simplu.” (1968)

Lucian Pintilie: „Spectacolul *Rosmersholm* al lui Aureliu Manea este, mi se pare mie, spectacolul care la ora actuală îmi propune viziunea cea mai radical nouă despre actul teatral; este declarația cea mai fermă împotriva tuturor constrângerilor legate de o reflectare tradițională a realității pe scenă; e un spectacol iconoclast, dar este iconoclastia unui preot aspirând spre adevăruri noi, semnificative, nu o iconoclastie agresivă de saltimbanc. E iconoclastia de tip Luther, bizuită tocmai pe o reabilitare a fanatismului.

Spectacolul e pur, refractar oricăror influențe. Legătura cu Artaud și Grotowski este atât de deschis și loial mărturisită, atât de integrată modulului în care Manea vrea să acționeze spiritual asupra spectatorilor, încât a discuta despre influențe – adică despre amintiri prost digerate – este pur și simplu neserios. Sistemul plastic al mișcărilor, grafica atitudinilor reprezintă un cod preluat – el acționează, însă, independent, original, folosind semnele de ritual ale codului.

Personalitatea acestui foarte tânăr regizor acționează în același timp limitată și stimulată de rigoarea canonului. Biciuirea, autoflagelarea, dincolo de ideea morală conținută, reprezintă unul dintre semnele grafice ale codului – e un element al canonului, e un cifru. Uneori Manea acționează deliberat și modest ca un ucenic, silabisind codul; el execută biciuiri pe scenă, copiate exact după maeștrii săi spirituali; prin copierea, repetarea gestului, el se inițiază în cunoașterea cifrului (orice originalitate este exclusă aici și împieteză absolut fabulos, cu atât mai fabulos și nebunesc cu cât strălucește mai rece și mai precis canonul; iar alteori, de câteva ori numai, e plat, obosit și derutat; cifrul acționează în gol, buzele repetă un mesaj cosmic obscur cu sensul nerelevat deocamdată [...]). Intuiția cea mai adâncă a spectacolului – în acest spirit de libertate totală față de epicul pretextual (povestea pur și simplu a piesei) – este crearea personajului Beate. Aici, Manea vădește un fel de simț concret al misterului, o intimitate cu zonele de halucinație, sentimentul că le-a străbătut personal, atât de puternic creează valul de spaimă și durere azvârlit înspre sală.

[...] Manea violentează astfel modul somnoros în care inhalăm fluxul cenușiu al cuvintelor – ca o balenă care, plutind cu gura căscată în somn, înghite pești sticle, ghetete, bastoane, în sfârșit, orice. La Manea textul își caută, în propria sa realitate spirituală, expresia teatrală, legile unui alt ritm decât cel cotidian.

Se creează, astfel, o nouă realitate sonoră, la început total neinteligibilă, apoi, odată cifrul stăpânit, de o claritate exemplară. Textul are o tectonică a lui – prăvălișuri de fraze – apoi deodată cuvinte izolate care strălucesc cu mari spații între ele; cuvinte care se atrag, cuvinte care se resping, cuvinte-țipăt, cuvinte-oboseală, cuvinte-tandrețe, cuvinte-spaimă, apoi cuvântul devine cântec. Frazarea normală se abandonează acestui ritm special teatral, redă cuvintelor forța de a se relega strălucitor între ele, cu sensurile recolorate de un sânge nou. Aici, poate, în această revitalizare a cuvintelor, acțiunea șoc atinge punctul ei cel mai înalt. Cuvintele își recapătă magia, o nouă forță de percuție intelectuală și metaforică." (1968)

Ana Maria Nartî: „Fanatismul lui Manea este mai ales un mod categoric de a privi expresia teatrală. Fanatică este la el alegerea de început, pornirea, deschiderea sensibilă asupra operei puse în scenă.

Întâmplarea a făcut să mă aflu la Wrocław, la Teatrul Laboratorium, în zilele în care Manea a descoperit spectacolul grotowskian. Am asistat la izbucnirea lui de entuziasm și de aceea, în parte, *Rosmersholm* a fost pentru mine mai puțin o surpriză. Cunoscând modelul, prețuiești mai sigur însușirile discipolului. Manea s-a străduit să urmeze credincios metoda care-l fascinează. Nu poate fi vorba de copie; întâi, pentru că Grotowski este imposibil de reproduș exterior, fiind intim determinat în fiecare din soluțiile sale de conținutul afectiv și de gândire care-i aparține; apoi, pentru că, preluând codul expresiv elaborat de Laboratorium, tânărul regizor român a lucrat liber, l-a reinventat, i-a găsit alte înțelesuri, l-a creat încă odată.

S-a vorbit despre marea lui inspirație: aceea de a aduce în scenă, ca prezență continuă, activă și în tăcere și în nemișcare, pe femeia moartă a cărei amintire hotărăște istoria eroilor. Regizorul a știut nu numai să transforme o complicată stare de spirit – remușcarea, sentimentul vinovăției, teama de moarte – în acțiune teatrală directă și violentă; el a dezvoltat scenic această acțiune, a desfășurat-o în nenumărate variante, în așa fel încât până la urmă destinul oamenilor de la *Rosmersholm* a apărut ca o cumplită încheștare cu moartea (ceea ce, într-un fel, schimbă accentele de idei ale piesei, mulțumindu-se cu o singură parte din viața ei foarte complexă). Însuși portretul moartei era o puternică și proaspătă creație a fanteziei, această moartă vie care nu mai semăna deloc cu trista, resemnata, iubitoarea și deznădăjduită victimă despre care vorbește opera lui Ibsen, ci devenea o furie neînduplecată, ruptă dintr-un coșmar al sfârșitului implacabil. Câte odată ea cobora printre cei vii, îi urmărea pas cu pas, îi repeta gesturile «ca în oglindă», îi îngenunchea, îi cuprindea cu brațele ei albe; atunci viziunea de vis era cutremurătoare. Manea, urmând încercările lui Grotowski, se îndreaptă către un scop care atrage gândirea multor oameni de teatru ai prezentului; regăsirea maximei încărcări, redescoperirea acelei măsuri a încercărilor supreme care nu încap în migala descrițiilor obișnuite. Să nu uităm: marele teatru grec începe cu martiriul lui Prometeu. Pentru a cuprinde înalta nevoie de adevăr a lui Oedip, suntem obligați să îndurăm calvarul obrazului cu ochii smulși din orbite. Oamenii au nevoie de experiența suferinței maxime, de confruntarea neiertătoare cu durerea, pentru a regăsi înțelesurile de temelie ale vieții; Altminteri tragedia, prin excelență zămislire a teatrului, nu și-ar avea rost. De aceea gestul lui Manea este important." (1968)

George Banu: „Aș numi acest spectacol «tragedia regizorului». Din ruinele textului ibsenian se înalță fantoma sa devastată de neputința de a crea în libertate deplină. Rareori răzvrătirea a fost mai dramatică, mai profundă. Organismul piesei se sfărâmă sub presiunea unei realități noi, aceea pe care o propune spectacolul. Destinat unei eterne supunerii, regizorul, Sisif revoltat, se luptă pentru a împlini singur creația. La mijloc nu e orgoliu, ci doar nevoie de exprimare. Mărturisire plină de patimă, spectacolul, ca în marile epoci teatrale, are semnificația unui document al sufletului.

Sursa misterului provine din primordialitatea universului și a sensibilității. Aurel Manea transcrie fizic, literar, disputele spiritului și astfel întreg spectacolul se fundamentează pe materialitate. Fantoma Beatei stăpânește straniu această lume ca o invincibilă divinitate, discuțiile, mod perfid de a anula unicitatea ființei, de a o mutila, devin, ceea ce sunt în realitate, sfârșitoare torturi. Invazia argumentelor nu caută adevărul, ci doar modul de a anula independența, de a introduce pe altcineva într-un sistem de gândire străin. Aici se află noblețea spectacolului, care arătând infernul capitulării pretinde demnitatea rezistenței.

Plastica spectacolului se fundamentează pe grupaj și iluminare. Impresia de dinamism din primele trei acte rezultă din consumul interior și nu dintr-o excesivă mobilitate. Grupurile și atitudinile conțin frumuseți stranii în timp ce despotica dominație a întunericului sfâșiat de lumânări fascinează prin prezența gravă, periculoasă. Cineva spunea frumos: «cantitatea de clarobscur pe care o idee o ascunde este singurul indiciu al profunzimii sale, după cum accentul disperat al râsului este indicele fascinației sale».

Scenografa Maria Bodor a construit dispozitivul auster ce pregătește parcă o execuție. Lemnul crud al podiumului stabilește o relație adevărată cu această lume arhaică, nedomesticită. Coincidența cu gândirea regizorală este deplină. Copacul ce străjuiește scena, trunchi contorsionat al naturii, se află acolo ca o hieroglifă ce desenează sufletul eroilor.“

Mihai Nadin: „În crispate, cantate, violență (a gestului), adică în zone refuzate, proscrise ale expresiei din teatrul de intenție psihologică, el descoperă surse ale înnoirii limbajului teatral și nu ezită să le valorifice. Sigur că dincolo de ceea ce constituie noutatea spectacolului, sub aspectul său strict formal, trebuie să căutăm conținutul, trebuie să aflăm idealul ce-l animă pe tânărul regizor. Întâlnirea sa cu textul lui Ibsen nu este întâmplătoare și nu se rezumă la o lectură oarecare. El a văzut spectacolul ridicându-se din litera textului, l-a intuit senzorial, cu o sensibilitate neobișnuită și dacă a acționat asupra replicilor – domeniu în care totdeauna se vor ivi discuții – atunci a făcut-o cu credința în ideea pe care hotărâse să o susțină punerea în scenă. Această idee mi se pare a fi de altitudine filosofică: detașată de om, abstractizată, manifestându-se pentru sine, fără o finalitate umană concretă, orice credință sfârșește prin a-l sfâșia și a-l distruge pe om. Rosmer strivit între sistemul inchiștorial de restricții și fanatismul gratuit al nonconformismului în sine trăiește eșecul micului său elan utopic.” (1968)

Radu Penciulescu: „Spectacolul cu piesa *Rosmersholm* mi-a lăsat o profundă impresie. M-am aflat în fața unui act teatral viu, urmare a unei foarte serioase activități de elaborare. Spectacolul n-a mințit niciodată. N-am găsit nici unul din trucurile pe care nu rareori oamenii de teatru de diferite generații le mai folosesc pentru condimentarea spectaculară a realizărilor lor. Este un spectacol clar, lucrat profesional la un nivel remarcabil, ca urmare a unei activități de studiu deosebite. O realizare originală purtând amprenta celui care o semnează.

Sigur că spectacolul este discutabil; dar care nu este? Și dacă ne gândim bine, faptul artistic adevărat începe acolo unde încep și controversile. Platitudinea, mediocritatea nu se discută, se consemnează doar câteodată.

N-am găsit în acest spectacol obișnuitele teribilisme, nici căutări inutile în zonele formale, ci rădăcini adânc înfipite în problematica textului.

Mă bucură că un om la capătul facultății reușește să anime un colectiv de actori, să transfere și altora entuziasmul său, să obțină atât de mult pe lina unei modalități de exprimare extrem de dificile.

Cred că încununarea acestui spectacol va fi tocmai discuția amplă – și sper, pasionată – pe care o naște.” (1968)