

ritualic cu pământ și pleacă spre *Hades*. Se va întoarce cu *Alcesta*, cumplit de istovit, răsucindu-se sufocat, marcat de cunoașterea Infernului. În finalul fără cuvinte adăugat de regizor, *Heracles* va lua chipul unui intelectual din vremea noastră, „tăcut, figură statuară” (îl comentează Ion Vartci). O însotește pe *Alcesta* care coboară din nou în mormânt, pentru că-i atinsă definitiv de cele văzute acolo și „nu mai poate să fie ca înainte”.

Miracolul reînvierii este urmat de o întoarcere în mormânt, la „zeii din adânc”. Tema morții persistă la Măniuțiu, după montările anterioare cu piese de Sartre, Beckett, Shakespeare, M. Săulescu, Sofocle, Maeterlinck. Alături de muzica din Matto Grosso și Tibet – zone de civilizație unde miturile sunt încă vii – reauzim, și la Euripide, târâitul amplu al greierilor din *Intrusa*. Și de astă dată, ne-am gândit la Blaga: „Să mă-mpace cu sfârșitul,/Cântă-n vatră greerușă...”

Teatrul Național Cluj-Napoca – *Alcesta* de Euripide; traducere de Alexandru Pop. Regia: Mihai Măniuțiu. Decoruri: Cristian Rusu și Mihai Măniuțiu. Costume: Cristian Rusu. Dansuri: Vava Ștefănescu. Muzica: Iosif Herțea. Pictura: Cristian Rusu și Mihai Pop. În distribuție: Marius Bodochi, Ovidiu Crișan, Anton Tauf, Ramona Dumitrean, Miriam CuiBUS, Cornel Răileanu, Dragoș Pop, Cristian Rigman, Elena Ivanca, Cristian Pardanschi, Viorica Mischilea, Irina Wintze, Maria Munteanu și alții. Premiera: 11 octombrie 2003.

Ultima seară a lui Hess

Să ni-l închipuim pe Hess, în ultima seară, înainte de sinucidere. Are 93 de ani, este închis, la Spandau, de câteva decenii și pentru totdeauna... Cui nu-l știe (oare câți mai știu de el?), să-i spunem că este Rudolf Hess, nazistul, prieten din tinerețe cu Hitler, ajuns al doilea în ierarhia partidului. Și tocmai el i-a surprins pe toți când, într-o zi din primăvara lui 1941, a zburat cu avionul în Anglia. Nu datorită unei schimbări de poziție ori ca să ceară azil politic. Dimpotrivă, ca să-l convingă pe Churchill, la el acasă, să permită expansiunea Germaniei în țările europene. Scopul său declarat era să obțină o pace germano-britanică, pentru care astrologii consultați îl socoteau predestinat. Plecarea lui Hess în Anglia a trezit păreri contradictorii. Hitler, uluit și furios, n-a știut s-o explice. Comunicatul inevitabil anunța că Hess „și-a pierdut rațiunea”. Pe de altă parte, psihiatrul englez ce discutase cu el, îl evalua „la un stadiu mental infantil”. Va fi prizonier până la sfârșitul războiului, judecat la Nürnberg și condamnat la închisoare pe viață.

Lungul monolog al lui Hess, scris de Alina Nelega, nu-și propune să limpezească lucrurile, elementele biografice sunt doar punctate aluziv, repere minime, când nu par de domeniul ficțiunii. Autoarea n-a vrut să facă o piesă biografică, de teatru documentar. Ca și altădată, preferă monologul extins care, în dramaturgia actuală, este un mod frecvent de portretizare și de (auto)comentare, cu multiple posibilități scenice.

Hess vorbește, în primul rând, pentru că se consideră pedepsit pe nedrept: „cea mai mare eroare judiciară a secolului XX”. Pentru că se consideră necunoscut. Permanent urmărit de paznici, este de două ori ofensat când înregistrările sale nu-s nici măcar vizionate. Cuvintele lui au o agresivitate ironică, disprețuitoare, fără rețineri, nepăsătoare la detalii intime sau la expresii vulgare, ce le dau o tentă de mare sinceritate. Discursul oscilează între expunerea fermă de principii și relatarea unor momente de viață, cu conștințe psihoanalizabile, relevând nu numai cicatrice, sensibile încă, ale memoriei, dar și porniri necontrolate din sub-

conștient. Însuși procedeul stilistic se schimbă de la o secvență la alta, de la o „poruncă” la alta – inițial, textul fiind conceput ca „decalogul după Hess”. Adresându-se foarte profan unui Dumnezeu nevăzut, neauzit, poate și surd, monologul succede secvențe cu efect de refracție sau de distanțare, note de zbor oniric (încheiat în coșmar), un scurt poem onomastic și comparatist, o narație precis realistă a unei amintiri atroce din adolescență, ca un ghimpe rămas în memorie... În toate, apar explicit sau implicit principii politice, prevestiri apocaliptice, atitudini antisemite și xenofobe – iar dincolo de ele, credința în nevinovăția și dreptatea faptelor sale. Care pot să placă lui Dumnezeu! – „Noi n-am fost niciodată atât de cruzi”, „N-am mințit niciodată”, „N-am ucis mai mult decât pescarul”... În varietatea de stil și procedeu literar a discursului, există coeziunea unui fond de idei și imagini definitorii, determinându-se, susținându-se, completându-se, aparținând unui caracter, unei mentalități, unei atitudini, ce ni se înfățișează nu retrospectiv, ci neliniștind prin ipostazele actuale. Din „testamentul” final, va reieși că, în credința sa nezdruncinată, lumea este pentru învingători, iar singura sa vină este că a pierdut, fiind „cel mai prost nazist” (cum n-a fost, să zicem, rivalul său, Martin Borman!).

Prin imaginea de început a spectacolului, regizorul Gavril Cadariu tinde, mai curând, să provoace o anume stare emoțională, de așteptare curioasă – alta decât textul care indica o lumină clară, egală, peste scenă și sală, dispunând la o privire lucidă. În spațiul întunecos, se află Hess, abia deslușit într-un scaun cu rotile, cu ochii ațintiți undeva spre obiectivul ascuns ce-l urmărește. Își știe, desigur, discursul – s-a pregătit pentru el. Bea ceva, ducând mecanic o cană la buze, soarbe puțin, reține lichidul în gură. Are o expresie nespus de bătrână, cu obrajii pungă și ochii înlăcrimați. De la această imagine a bătrâneții și singurătății, va porni monologul rostit de Nicu Mihoc, surprinzător contrastant: ironic, vehement, orgolios. Dar nu se va limita la atât. Performanța interpretului constă într-o maximă disponibilitate expresivă la dialectica discursului dramatic, în care contează optica personajului, raportul dintre cum se vede pe sine și cum îi vede pe ceilalți. Evoluția scenică este impresionantă, prinzând intențiile textului într-un flux continuu (ce necesită, poate, câte un respiro pentru respectarea demarcațiilor precizate de autoare). Sunt modulații actoricești care obțin portretul mental al personajului, cuprinzând „biologia” sa, dar și factura variabilă a „scriiturii”, atât de importantă în textul Alinei Nelega. Schimbarea modului de joc va fi, și ea, evidentă, manifestând dorința sporită de a se apropia de public și de a-l convinge: „Nu sunt un monstru”. Dezbrăcarea hainelor, apoi eliberarea de corsetul care strânge bustul gol, ne propun parcă imaginea vitalității și tinereții pierdute. O imagine în contrapunct cu infirmitatea ideilor sale dintotdeauna, dovedind că „mens sana” nu se găsește în orice trup viguros. Actorul își transcende, prin stilul fluctuant, personajul, tocmai pentru a-i arăta dimensiunile exacte. În secvența Varșoviei bombardate – cu amintirea piticului mutilat și a hamsterului zdrobit – va transforma oroarea într-un moment de paroxism scenic, împlinit din rezonanța onomatopeelor și ritmul expresiv al mișcării.

Dezbrăcarea hainelor poate însemna și o despuiere simbolică înaintea morții, când trupul trecător abandonează veșmintele lumești. Dar, aici, nu și principiile care l-au dus la un eșec total! „Prostul de Hess a optat definitiv, iar acum, și-a decis sfârșitul”. „Exit”-ul său, transfigurat de jocul actorului, rezumă eșecul și încăpățânarea oarbă. Lumina scade pe interpret și se concentrează pe hainele lui Hess, rămase pe scaun. Ființa, miezul viu se retrage – cojile inerte, rămășițele opace stăruie în tăcere. A comenta ar fi inutil sau insuficient.