

Mircea MORARIU

Arad

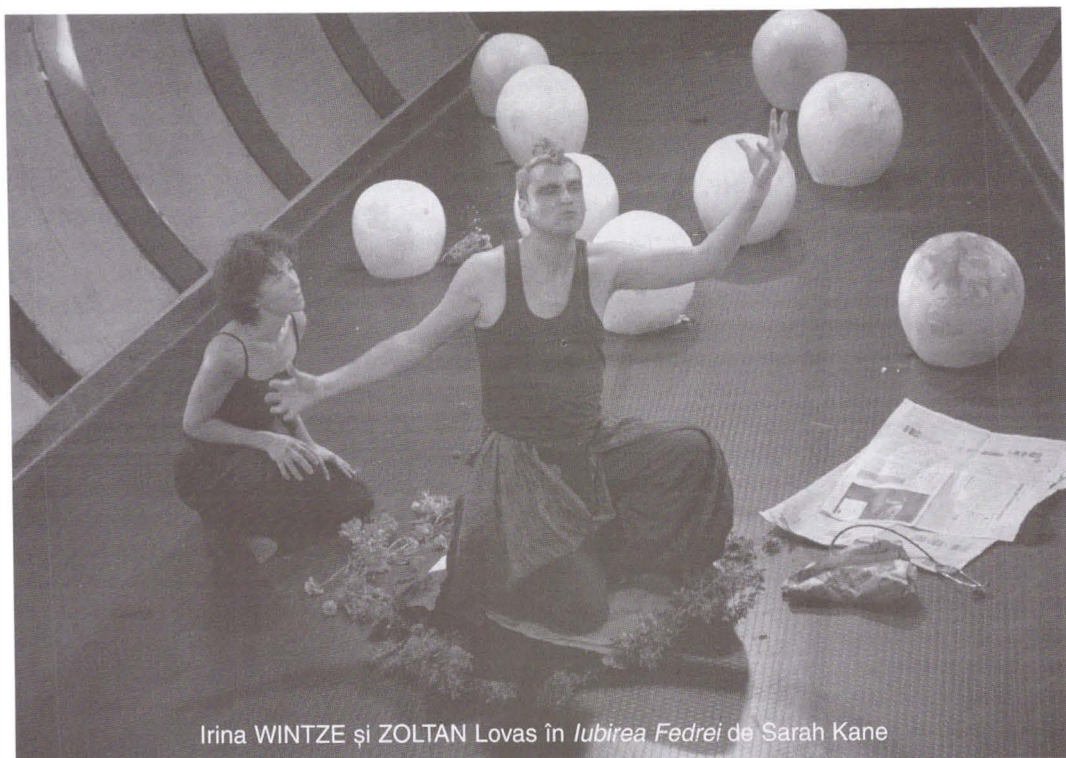
Strategiile manipulării

A scrie despre operele scenice create de regizorul Mihai Măniuțiu a început de o vreme încoace să nu mai fie nicidecum o întreprindere lesnicioasă. Nu fiindcă ele ar fi devenit neapărat absconse, imposibil de rezumat, comentat și evaluat în spațiul unei cronici mai mult ori mai puțin fidele modelului genului. Nici până acum spectacolele lui Măniuțiu nu încurajau spectatorul, cu atât mai puțin criticul leneș. Ci pentru că personalitatea însăși a regizorului a generat de ceva timp discuții, conversații, conflicte mai degrabă artificiale, ce ilustrează felul în care românul își găsește să se afle în treabă. Discuții care aproape că nu mai au nimic de-a face cu creatorul de teatru Mihai Măniuțiu. O parte mai tânără biologic a criticii de teatru, parte ce își dorește a se arăta ca atare și spiritual, se enervează brusc în fața prolificității regizorului, a faptului că multe, „scandalos de multe“ dintre spectacolele semnate de el sunt fie bune, fie chiar evenimente, că directorul de scenă în cauză și, mai ales, montările lui sunt „prea prezente în festivaluri“, că ele ar fi „suspect de frecvent“ nominalizate, ba chiar premiate la Galele UNITER. Semn sigur că partea mai puțin tânără (spiritual, firește) a criticii l-ar fi „canonizat“, „clasicizat“, „idolatrizat“, dacă nu chiar mitificat pe regizor. Dar iată că disputele și „împărțelile“ acestea absolut neprofesioniste, ce nu au nimic în comun nici cu estetica, nici cu axiologia, nici cu critica, și cu atât mai puțin cu teatrul, au dispărut ca prin farmec, odată cu „scandalul“ iscat în ultimele zile ale lui septembrie 2006, înainte de premiera oficială a spectacolului cu piesa **lubirea Fedrei** de Sarah Kane la Teatrul Clasic „Ioan Slavici“ din Arad. Atitudinile belicoase ale unor actori ai respectivului Teatru (puțini la număr și neprezenți în distribuție, dar cu atât mai vocali), încercările de ingerință în politica repertorială a instituției venite din partea unor așa-ziși „factori responsabili“ (mă rog, decidenți locali, deopotrivă „democrați“ și cu „frica lui Dumnezeu“, ca și cum asta ți-ar da certificat de specialist în teatru) ce socotesc că dacă dețin pixul care croiește bugetul ar fi îndrituiți și să cenzureze, au determinat o „reunificare“ a vocilor criticii românești, despărțite nu de normalele dispute de idei, ci de obsesia unor supremații absurde. Indiciu sigur că Mihai Măniuțiu (cel care a avut ideea înființării Colocviului național de critică teatrală de la Cluj), regizor de prim-plan nu doar al generației sale, ci al teatrului românesc în general, veritabil animator teatral, e capabil să adune în jurul său nu doar actorii tineri, pe cei din generația a doua și a treia, cu care formează în timpul lucrului o veritabilă echipă, ci și criticii. Dovadă peremptorie că raporturile de complementaritate între *critic* și *artist* sunt mai puternice decât cele de contrarietate. Că atunci când bubele unei gândiri îndatorate comunismului rezidual, mentalității totalitare, vor să supureze în teatru, breasla are forța de a se uni. Or, asta nu se întâmplă decât grație faptului că, dincolo de profunzimea și profesionalismul investigației artistice care caracterizează felul în care concepe și face teatru Mihai Măniuțiu, intră în joc *carisma* regizorului ce impulsionează energii chiar și în teatre nițelș mai somnolente. Ceea ce, evident, nu e cazul Teatrului arădean. Iar spectacolul cu **lubirea Fedrei** pare a confirma criticul care afirmă că, atunci când e inspirat, „Mihai Măniuțiu nu mai are nevoie de texte bine scrise; orice scenariu poate deveni un

bun spectacol". De fapt, din piesa lui Sarah Kane, regizorul obține un veritabil scenariu (care suportă și intervenția cât se poate de oportună a unor secvențe filmate, la conceperea și realizarea benzilor video contribuind Lucian Moga, Vava Ștefănescu și Eduard Goia), scenariu ce are meritul de a fi eliminat obscenitatea, atâta câtă o fi fost ea în scriitura princeps, și de a-i fi substituit parodia rafinată și tehnicile filmului mut.

A surprins opțiunea regizorului pentru un text contemporan. Obișnuiți cu asiduitatea cu care Măniuțiu a redescoperit în ultimele stagioni textele Antichității („când lucrez la o tragedie antică, e ca și cum m-aș întoarce acasă” – declară regizorul într-un interviu publicat în chiar caietul de sală al spectacolului cu *Iubirea Fedrei*), unii și-au exprimat mirarea în fața acestei alegeri. „Tu n-ai să poți monta Sarah Kane, tu n-ai nici o afinitate cu Sarah Kane” – spune Măniuțiu că i-ar fi susurat în urechi tot felul de oameni mai mult ori mai puțin „de bine”. Nefiind profet, nu știu cum ar fi montat Măniuțiu un alt text din opera respectivei scriitoare. Dar dacă spectacolul de la Teatrul Clasic „Ioan Slavici” e o admirabilă reușită (și aici Măniuțiu e din nou acasă, căci nici aici nu „locuiește cu chirie”), e și fiindcă textul a venit *de la sine* către directorul de scenă. *Iubirea Fedrei* are concentrarea ideatică, tematică și stilistică specifică tragediei clasice. Toate întâmplările se consumă în 24 de ore (în chiar răstimpul aniversării zilei de naștere a lui Hipolit), în spațiul măcinat de patimi, contradicții și iubiri interzise al palatului lui Tezeu (un Tezeu căsătorit cu Fedra, dar îndrăgostit de Strophe, fiica acesteia). Apoi, piesa convoacă două teme care îl preocupă pe Măniuțiu – dominația sexualității, obsesia și ravagiile dorinței de putere. „Puterea – scria Mihai Măniuțiu în volumul său de reflecții intitulat *Exorcisme* – „le va sluji doar acelor care știu să dezvolte în ei radicalități antinaturale”. Or, Fedra, așa cum o imaginează Sarah Kane și cum apare ea în spectacol, e întruchiparea unei astfel de radicalități. Aproape că s-ar putea transfera asupra tragediei concepute de Sarah Kane ideea lui Charles Mauron în conformitate cu care „Racine își ordonează personajele. în funcție de agresivitate”. În textul lui Sarah Kane ne întâmpină o agresivitate a exhibării (în cazul lui Hipolit), o agresivitate a stimulării (Preotul), o agresivitate a manipulării (Fedra). Precum în tragedia clasică, evenimentele din *Iubirea Fedrei* decurg din juxtapuneri și contradicții, din șocuri și hiperbolizări ale sentimentului, din mișcarea convulsivă a opozițiilor, din dezordonata muzică a sufletului. Lui Hipolit i se potrivesc perfect spusese lui Măniuțiu din aceleași *Exorcisme* – „Biografia noastră e, în genere, o insultă, – o batjocură la adresa legendei ce-am visat să fim”. Fedra are intuiția de a instrumentaliza și manipula dezabuzarea lui Hipolit în fața acestei insulte și pune la cale, împreună cu Doctorul și Preotul (personaje ce în spectacol ajung să se topească în unul singur, ambele devenind ceea ce Claude Bremond numește, în *Logique du récit*, „degradatori ai celeilalte ființe”), marea manipulare ce, odată consumată, va nimici Curtea căreia îi va deveni stăpână.

Caracteristicile spectacolelor lui Mihai Măniuțiu (dincolo de stilul și personalitatea fiecăruia dintre ele) sunt bogăția de imagini, asociațiile șocante, vizualitatea explozivă. Și în *Iubirea Fedrei* violența interioară, trăirea paroxistică se traduc prin „cruzimea imaginii” (o cruzime apropiată de sensul pe care Artaud îl conferă termenului în utopia sa teatrală). O cruzime ce se instalează treptat spre a deveni atotdominatoare, asfixiantă. Ne aflăm în foaierea elegant, puternic iluminat al Teatrului arădean, în așteptarea accesului în sala de spectacol. Dar așa cum s-a întâmplat și în alte montări ale sale (și mă gândesc acum la *Medeea* de la Teatrul „Tamási Aron” din Sfântu Gheorghe), regizorul nu ne îngăduie să intrăm în sală fără



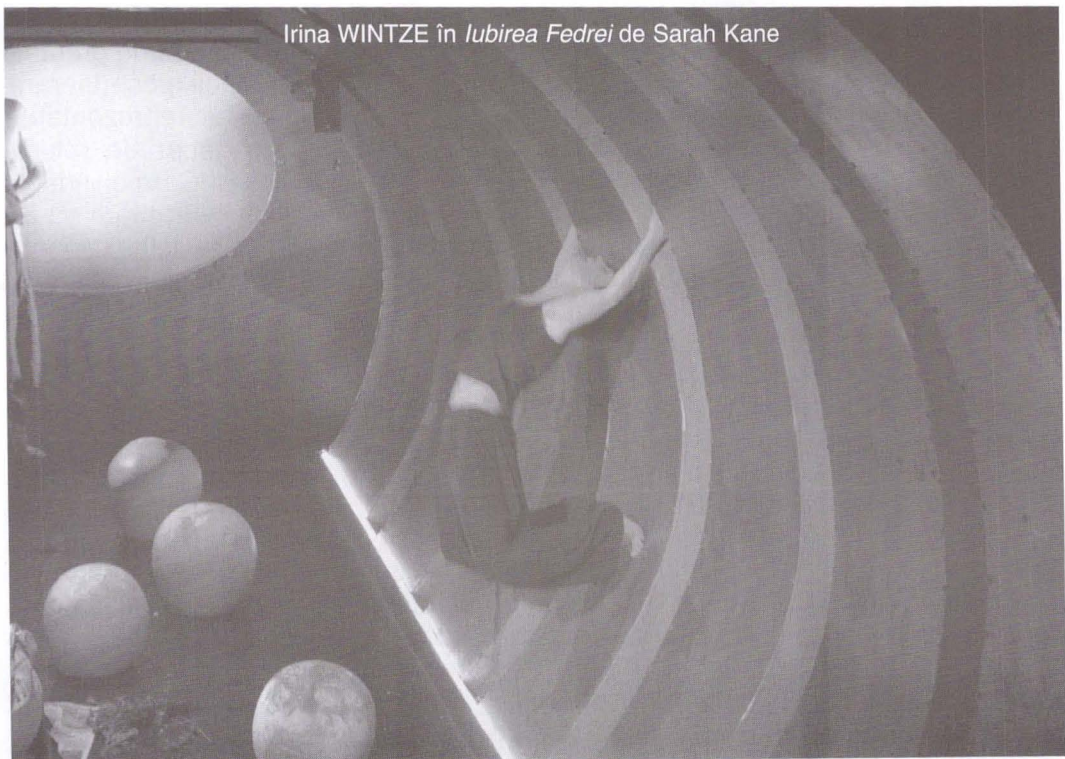
Irina WINTZE și ZOLTAN Lovas în *Iubirea Fedrei* de Sarah Kane

a ne pregăti pentru ceea ce, fie și numai aparent, înseamnă *trecerea într-o altă lume*, căci numai astfel vom putea să înțelegem cât anume din această *altă lume* se regăsește într-a noastră. Cineva dă un semnal și suntem îndemnați să părăsim luxul și lumina pentru a pătrunde în tunelul lung și întunecos pe care scenograful Doru Păcurar îl construiește ca fiind cel al drumului pe care îl străbatem până a ajunge acolo unde se va consuma adevărata tragedie. Dar nu spunea oare Barthes, în celebrul său *Sur Racine*, cât tragic se consumă în spațiul de așteptare care e cel al anticamerei? Iar anticamera e aici intrarea în labirint, în egală măsură spațiu fizic și senzorial, afectiv, răscolitor, generator și găzduit de patimi. Negrul absolut e contracarat de ochiuri luminate în care zărim chipurile chinuite, transfigurate de o pasiune bolnăvicioasă, dar și busturile goale ale unor ființe ale căror glasuri înfruntă sau chiar se asociază zgomotului spre a ne îndemna să le împărtășim bucuria orgiastică a sexului făcut fără limite. Distingem fragmente de text, frânturi de fraze, pe care mai apoi le vom recunoaște rostite pe scenă, și mai cu seamă recurența cuvântului *sex*. Surpriza și șocul acestei prime „opriri” sunt provocate nu de dragul efectelor epidermice, ci pentru ca actorii să ne transmită nouă, spectatorilor, iminența stării de pericol. Goliciunea, supremația clamată a instinctelor și a carnalității sunt primul indiciu al degradării fizice și morale pe care nici nu o exprimă, nici nu o *ilustrează* spectacolul, ci din care el își află însăși carnația și rațiunea facerii, spre a ajunge la etapa superioară a semnificării.

Ne continuăm drumul prin labirint, prin spațiul inițiativ și în față ne apare o cușcă în care e închisă o femeie goală (Carmen Vlaga), a cărei nuditate nu are nici cea mai neînsemnată marcă de vulgaritate (aici, ca și în alte momente similare, un rol aparte revenindu-i *light-designer*-ului Lucian Moga). În gesturile ei

agitare, în strigăte, în imprecății e o suferință intensă. „O lance arde în mine” – strigă femeia ce repetă obsesiv un nume – Lena. „Nu există cuvinte pentru ceea ce mi-a făcut el”, un el, deocamdată greu de dibuit, definit doar drept „o zonă de calamitate sexuală”. El care pare a fi marele vinovat, așa că „lepădătura ar trebui să moară”. Femeia care și-a pierdut identitatea, și-a înstrăinat sufletul e întruchiparea prin excelență a urii și a dorinței de răzbunare. Și, pe neașteptate, femeia își pune pe chip o mască schimonosită ce are în partea superioară ceva ce seamănă cu o coroană mortuară. Semn premonitoriu pe care directorul de scenă îl va exploata pe mai departe. Căci nimic nu rămâne nevalorificat, necompletat, neîmbogățit prin alte semnificații în acest spectacol al unei succesiuni patetice de exaltări unice traduse prin imagini incandescente.

Odată consumat și acest al doilea modul al spectacolului, întrăm, în fine, în Sala „Studio”. În vreme ce ne căutăm în obscuritate locurile, atenția ne e totuși atrasă de ceea ce se întâmplă pe scenă. Acolo, Doru Păcurar a creat un tunel de tablă (refacere a labirintului prin care tocmai am trecut), luminat de becuri de mică putere. Într-un colț e Preotul, într-altul, o cameră de luat vederi cu ajutorul căreia Fedra va filma false mărturii și viața lui Hipolit. Zărim, de asemenea, o mașină de scris cu care Preotul va înregistra *script*-ul mării manipulării pe care o pune la cale împreună cu Fedra. Din podea ies capete schimonosite care, dirijate de Preot (Ovidiu Ghiniță), intonează cu o veselie falsă, marcată de intenții parodice, cântece aniversare și de urare. Căci e ziua lui, a celui El blestemat de Femeia din cușcă. Iar El e Hipolit (Zoltan Lovas), cel care, după spusele Fedrei, „doarme, se uită la filme, dă telefoane, face sex”. Totul sub atenta și insidioasă supraveghere a Fedrei (Irina Wintze), care-l dorește trupește, îi privește cu poftă nedisimulată și maladivă mișcările lascive, dar care pune la punct marea strategie la capătul căreia Hipolit va fi înlăturat definitiv din Cetate. Hipolit își unge trupul cu miere, o gustă, se gustă pe sine, în dorința de a-și simți propriul corp pe care îl supune unor excitații extreme. Doar astfel își poate camufla ratarea, vinovăția, pierderea iubirii adevărate. În răsfațul afișat se ascunde durerea. Pe neașteptate, trupu-i uns cu miere e biciuit de pământ. Reluare clarificatoare a raportului dintre *Eros* și *Thanatos*, enunțat în modulul anterior. În toate aceste secvențe filmate, savurate dar și „arhivate” de Fedra, se insinuează deja marele spectacol al morții fiului lui Tezeu. E ziua lui, dar și ultima zi din viața sa, o viață fără țel. Hipolit se slujește de o telecomandă și proiectează filmul mut al propriei sale aniversări, așa cum crede că ar putea avea ea loc, și îi cere Fedrei cadoul, nemulțumit că poporul i-a dăruit doar niște flori ieftine, din acelea ce se pun pe morminte, alt semn premonitoriu al sorții tragice ce îl așteaptă. Lipsit de dragoste și adevăr, ascunzându-și durerea în amoralitate, Hipolit își dăruiește trupul oricui. Singura care i-l refuză e Fedra. Iar primul cadou pe care aceasta i-l oferă, oferindu-și-l de fapt sieși, e posedarea lui Hipolit. Odată victoria înregistrată și înmagazinată pe casetă video, Fedrei nu îi mai rămâne decât să treacă la următorul moment din vasta-i operațiune de mistificare și manipulare. Se vestește că s-ar fi sinucis, nesuportând rușinea de a fi fost dezonorată de fiul ei vitreg. E vorba, firește, de o moarte falsă, regizată, revelată, „selectată”. Căci, împreună cu Preotul-doctor, a încercat mai întâi să afle ce ar fi mai impresionant, mai percutant. Să își injecteze un lichid letal, să își taie venele, să se spânzure? Fiecare variantă a fost la rândul-i înregistrată pe casetă, spre a-i fi servită drept mărturie lui Tezeu. Dreptul de a face alegerea îi revine Preotului. Iar dovada îi va fi servită lui Tezeu (Călin Stanciu), revenit pe neașteptate în Cetate. Poporul, același care-l cânta în zori pe Hipolit, îi cere acum mărta.

Irina WINTZE în *Iubirea Fedrei* de Sarah Kane

Iar Tezeu, cel îndrăgostit de Strophe, fiica *Fedrei* (Liliana Balica), tatăl care nu l-a iubit niciodată pe Hipolit e gata, e dornic să dea satisfacție mulțimii. După ce își recunoaște falsa vină într-o mărturie riguros dactilografiată, cu un zâmbet sardonice de Preot, Hipolit se pregătește de moarte. Își unge trupul cu sânge, se așază de bună voie în pământ. Moartea înseamnă pentru el izbăvire. Nu mai poate suporta insulta la adresa a ceea ce ar fi dorit să fie, afundarea în murdărie pe care a adoptat-o până atunci ca soluție de supraviețuire. Nu face nici cea mai mică încercare de a se dezvinovăți. Răsfățul a fost lăsat deoparte, masca a fost abandonată. Pe chip i se citește doar durerea. Nu poate suporta să fie din nou vinovat de moartea unei femei. Crede în minciuna Fedrei, o acceptă ori chiar își dorește ca aceasta să fie luată drept adevărată. Înșelăciunea e descoperită însă de Strophe, care găsește casele pregătitoare, revolverul lui Tezeu se descarcă în trupul lui Hipolit. Nerecunoscând vocea ce demască manipularea Fedrei, Tezeu trage în Strophe, apoi se sinucide. Iar Fedra își savurează bucuria. E o bucurie sălbatică, brutală, demonică. Trupul i se zvârcolește spasmodic, juisând ca într-un act sexual. Între răbufnirile grosolane de viclenie, ură, satisfacție, se strecoară și momentul în care Fedra are pe față masca pe care o purtase Femeia din Cușcă. A răzberat-o? E oare și mesagerul ei? Doar de câteva ori îi rostise cuvintele. Își scoate apoi masca și, cu un gest victorios, comandă amestecul de muzici ce îi celebrează victoria. Fadoul portughez care degajă pasionalitate potențază bucuria ce se scurge din fiecare fisură a ființei Fedrei. Planul a reușit.

Interpretarea Irinei Wintze, ca și cea a lui Zoltan Lovas, se situează, fără doar și poate, la nivelul performanței. O performanță estetică, de concentrare psihică și fizică. Cum am avut șansa de a vedea de două ori spectacolul, pot spune că cei

doi interpreți devin pe măsura trecerii timpului tot mai dezinhibați, mai siguri pe rol, cu evoluții tot mai apacatoare. În relația dintre ei se găsește centrul de greutate al spectacolului, ea consfințește reușita viziunii scenice. Ambii posedă rara, prețioasă însușire de „a vedea jocul ielelor”. În jurul acestor poli ai reprezentației, regizorul a orchestrat toate celelalte evoluții. Și nu e vorba doar de rolurile interpretate de Liliana Balica, Ovidiu Ghiniță, Călin Stanciu sau Carmen Vlaga. Pentru ca semantica dar și gramatica spectacolului să fie cu adevărat fără cusur, era absolut necesar ca și actorii distribuiți în rolurile Băraților și Femeilor să joace implicat, cu convingerea că sunt importanți, să nu se simtă simple instrumente de rang secund. Aici cred că a intrat din nou în joc *carisma* regizorului, capacitatea lui de a-i îndemna pe cei cu care formează echipa să își arate energia expresivă. Lucru ce se vede pe deplin în modul în care evoluează Andrei Elek, Mariana Tofan-Arcereanu, Sorin Calotă, Carmen Butariu, Ioan Peter, Angela Petrean, Bogdan Costea, Cătălina Pop, Marian Parfeni.

Definiția aristoteliciană a tragediei antice glăsuiește că ea trebuie să provoace deopotrivă „groază și milă”. Realizând un spectacol în care nimic nu e neglijat spre a se ajunge la rotunjimea clasică a înțeleșurilor scâldate într-o ambiguă baie de parodie, în care există și groază, și milă, conferind consistență unei tragedii scrise la sfârșitul secolului al XX lea, tragedie profund îndatorată modelului clasic, dar în care sunt abil plasate (cu o abilitate specifică doar omului cu simțurile supradilate și mintea torturată de încercări extreme) accente de incontestabilă originalitate, Mihai Măniuțiu înfăptuiește pe scena Teatrului Clasic „Ioan Slavici” din Arad un spectacol cu funcții de șoc emoțional ce se metamorfozează într-un superior șoc estetic. Firește, e meritul regizorului și al actorilor de a fi făurit această izbândă. Dar e și meritul directorului Laurian Oniga de a nu fi cedat presiunilor unor neaveniți, convins că Teatrul pe care îl conduce a dobândit un spectacol ce îl aduce spectaculos și temeinic în prim-planul vieții teatrale naționale. Totul e ca montările viitoare să consolideze această superbă izbândă.

Teatrul Clasic „Ioan Slavici” din Arad – Iubirea Fedrei de Sarah Kane. Traducerea: Eugen Wohl. Regia: Mihai Măniuțiu. Decoruri: Doru Păcurar. Costume: Cristian Rusu. Coregrafia: Vava Ștefănescu. Video: Lucian Moga, Vava Ștefănescu, Eduard Goia. Light-design: ing. Lucian Moga. Cu: Irina Wintze, Zoltan Lovas, Liliana Balica, Ovidiu Ghiniță, Călin Stanciu, Carmen Vlaga, Andrei Elek, Mariana Tofan-Arcereanu, Sorin Calotă, Carmen Butariu, Ioan Peter, Angela Petrean, Bogdan Costea, Cătălina Pop, Marian Parfeni. Datele reprezentațiilor: 30 septembrie (premiera), 13 octombrie 2006.

Nicolae PRELIPCEANU

Povestea și contrapovestea

Mihai Măniuțiu a dat lovitura la Arad. Credeam, când am auzit de povestea cu consilierul care voia să cenzureze textul lui Sarah Kane că asta face bine spectacolului, că e o reclamă necesară, chiar dacă involuntară, din partea