

extremă, numai bună de exploatat scenic. Dramaturgul descrie cu precizie „ingineriile financiare” la care se pretează Belu, acest ministru al finanțelor la 1828: “S-au strâns cei mai bătrâni cum vistierul Văcărescul, banul Dinul Crețulescul, vornicul Istrate Crețulescul și vornicul Matacu Racovița la logofătul Belu și acolo au izvodit o samă mare dă datorie, au făcut o anafora oarbă (*raport fals*, n.n.) arătând că atâtea milioane are țara datorie...” Până și dangătul clopotelor este corupt: *Măscăriciul*: Auziți, copii, cum sună clopotele ? Ba-ni, ba-ni, ba-ni!” Caricaturizarea limbajului îl precede pe Alesandri (*patrihoți* în loc de *patrioți*), Dările impuse i-au redus pe toți la o stare precară – *Măscăriciul*: Mie n-au ce să-mi mai facă, dăstul gol și belit sunt! / *Bumbașărul* (Colecționarul de biruri) – Ție și nouă o să ne bage și câte un par în cur” . Indignarea nu are limite lexicale și polemistul inflammat nu-și mai măsoară cuvintele. Bumbașărul continuă cu o parabolă demnă de filmele cu vampiri: „Așa cum făcea feciorul aceluși părinte ce, după moartea tatului său, dezgropa pă morți, îi dăspuia și le băga și câte un par în cur. Și așa a scăpat pă tatul său dă blestemele oamenilor, fiindcă tatul său numai îi dezgropa și îi dăspuia nu le băga și câte un par în cur”. Nu trebuie să știi istorie ca să-ți dai seama că boierul Golescu este și el într-o tabără (a lui Constantin Bălăceanu prezentat ca un martir al binelui) și, mai ales, că știe să îl protejeze pe domnitorul Grigore Ghica, aruncând toată vina asupra sfetnicilor săi, dar detaliile nu mai au importanță în comparație cu energia dramatică a acestui pamflet politic dialogat. “A șaptea și cea din urmă perdea” se încheie cu un blestem final ce poate fi transcris în structura canonului pe mai multe voci ce preiau imprecizia una de la cealaltă, un impresionant coral ca un recviem răsturnat, al urii, nu al iubirii – *Preoții și diaconii*: Precum să stinge focul dă apă așa să stingă sămânța lor dă mânia Domnului! / *Norodul*: Amin! / *Preoții și diaconii*: Cum să topește ceara dă la fața focului, așa să topească neamul lor de la fața Domnului! / *Norodul*: Amin! *Preoții și diaconii*: Fiere și otravă spre mâncare să li se dea lor și cu oțet să-i adape pe ei! / *Norodul*: Amin! / *Preoții și diaconii*: Pământul să-i înghită pă toți dă vii! [...] Foc dumnezeiesc din cer să-i arză pă ei! [...] Potoapele să-i înece / *Norodul*: Amin! *Preoții și diaconii*: Viermii de vii să-i mănânce! [...] Vântul să-i risipească ca paietele din arie! [...] / *Praful și țărâna* să se aleagă din tot neamul lor! / *Norodul*: Amin! Amin! Amin! Întreaga construcție are un fond sonor caricatural și interjecțional foarte spectaculos: „*Preoții*: Vai, vai, vai! – *Măscăriciul*: Hi, hi , hi!”

Mircea MORARIU

Prejudecată spulberată

Casa Cărții de Știință din Cluj a publicat în anul 2007 cartea **Aureliu Manea** – *Eseu despre un Regizor*, scrisă de teatrologul Justin Ceuca. Slujindu-se consistent, dar și productiv de volumul *EI, vizionarul*, îngrijit de Florica Ichim și tipărit în anul 2000 de Fundația Culturală „Camil Petrescu” și de Revista „Teatrul azi”, acest nou studiu dedicat lui Aureliu Manea vrea să spulbere prejudecata în conformitate cu care celebrul director de scenă ar fi fost doar o simplă prezență spectaculoasă în teatrul românesc, prejudecată potrivit căreia impactul său și al montărilor sale ar fi fost mai degrabă amplificat de memorie decât de valoare, că

Manea ar fi fost un singuratic în profesie și că ar fi greu, dacă nu imposibil, de detectat consecințele reale ale prezenței sale în regia românească. Poate că la acreditarea parțială a unei atari idei, profund false, a contribuit însuși Aureliu Manea, dovadă fiind o însemnare din cartea lui de eseuri intitulată *Energiile spectacolului* (Editura Dacia, Cluj, 1983): „Teatrul pe care îl fac eu moare odată cu mine... Urmașii mei nu vor înțelege nimic și nu vor ști nimic despre spectacolele mele“. Justin Ceuca reproduce la finalul cercetării sale aceste gânduri cărora le opune propriul său gând: „Am scris această carte și pentru a-l contrazice“.

E sigur însă că nu doar pe această dorință, până la urmă de factură superior ludică, s-a fundamentat demersul lui Justin Ceuca. Teatrologul clujean crede (conform *Argument*) că teatrul românesc a contractat numeroase datorii față de personalitatea creatoare a lui Manea. „Generația de regizori care astăzi este tânără se poate regăsi în Aureliu Manea în primul rând prin refuzul căilor bătătorite, prin orgoliul de a redescoperi teatrul, prin tensiunea căutării de sine. Iar generația matură a mers pe multe dintre căile statornicite de Aureliu Manea. Cătălina Buzoianu îl considera un geniu, aureolat de scânteia geniului. Ceea ce, în esență, înseamnă putere creativă deosebită“. Volumul *Aureliu Manea – Eseu despre un Regizor* e modul prin care un teatrolog poate participa la achitarea datoriei pe care arta românească a teatrului o are față de una dintre cele mai complexe personalități ce a contribuit la conturarea profilului acesteia, care a dat substanță istoriei teatrale naționale din ultimii cincizeci de ani.

Aureliu Manea și-a început studiile universitare în 1963, la nou (re)creata clasă de regie de la IATC. Profesori i-au fost Radu Penciulescu și Mihai Dimiu, iar colegi Andrei Șerban și Ivan Helmer. „Generația lui Aureliu Manea a rupt definitiv, fără compromisuri sau șovăieli, relația cu principiile realismului socialist sau cu realismul pedestru în teatru, instalate de cultura proletară“, observă Justin Ceuca. Și tot în *Argument* monograful expune o seamă de însușiri artistice individuale pe care puternica și generoasa personalitate a lui Manea le-a transferat către regia românească în ansamblul ei. Aureliu Manea impune direcția teatrului de imagine, reprezentanții cei mai proeminenți ai acestei direcții fiind azi la noi Silviu Purcărete și Mihai Măniuțiu. Tot Manea este regizorul „care folosește dansul în spectacole, ca semn în axa paradigmatică a acestora, nu accidental sau decorativ“. El „modifică interpretarea ideatică și înfățișarea spectacologică tradițională, textuală, a unor autori și piese“. Regizorul român se află „în consonanță cu tentativele înnoitoare ale teatrului european, de după Al Doilea Război Mondial, dar și cu cele contemporane lui, precum și cu mișcarea de idei. El îi introduce la noi în spectacologie pe Jerzy Grotowski, pe Antonin Artaud, freudismul sau psihologia abisală, pe Bertolt Brecht“. Manea se slujește în montările sale de „ritualul teatral de nuanță laică“. Regizorul celebrului *Rosmersholm* ori al nu mai puțin celebrului *Filoctet* (spectacole de început de carieră ce i-au asigurat tânărului director de scenă o rapidă notorietate) a exploatat câștigurile semioticii și ale structuralismului ca și considerarea operei fără o relație apăsătoare cu biografia autorului ei. În fine, „Aureliu Manea formulează și pune în practică ideea potrivit căreia prin reprezentatie regizorul se exprimă pe el însuși, universul, subconștientul său, nu al dramaturgului“. Bunăoară, atunci când a montat la Teatrul „Matei Millo“ din Timișoara (viitorul Național) *Anotimpurile*. Arnold Wesker, prezent la spectacol, a exclamat: „Aceasta nu e piesa mea, nu o recunosc și nu mă recunosc în nimic, dar regizorul e genial. Aveți grijă de el!“. Nu e mai puțin adevărat – și lucrul e subliniat de Justin Ceuca în alt capitol al cărții – că există substanțiale evoluții în timp ale poeziei teatrale a

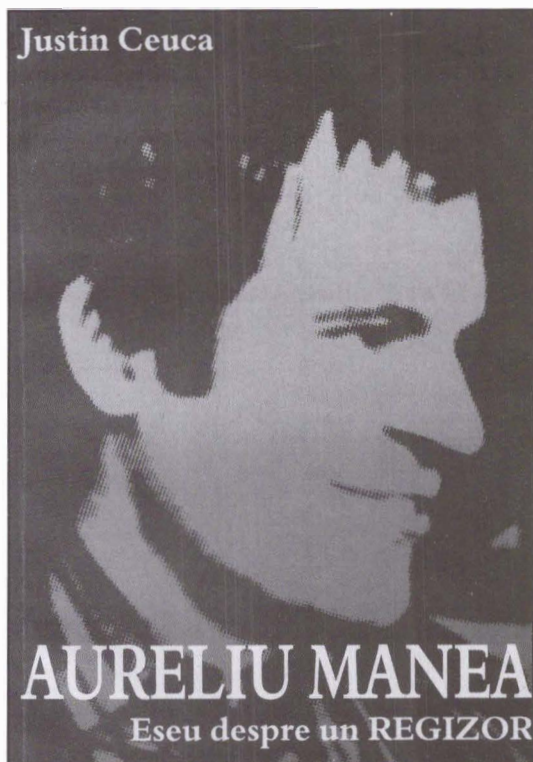
lui Manea și că, în ultima parte a carierei sale, relația lui cu textul devine ceva mai blândă, iar independența mai controlată.

Aceste însușiri – ce probează calitățile de vizionar, dar și de regizor- cãrturar, ale lui Aureliu Manea – devin pilonii pe care se sprijinã demersul lui Justin Ceuca. Sunt premisele de la care pornește o demonstrație convingãtoare. Aureliu Manea a montat la Naționalele din Iași, Timișoara și Cluj, dar și la teatre mai mici, precum cele din Turda (care, subliniazã cercetãtorul, rãmâne reperul teatral de care Aureliu Manea își va aminti mereu, spațiul în care a trăit cel mai intens teatrul), Petroșani, Sibiu, Ploiești, Piatra Neamț sau Reșița. Între anii 1972 și 1976, regizorul a fost angajatul Teatrului Național din Cluj, „instituția teatrală în care a lucrat cel mai mult”. Tot la Cluj, în aceeași perioadă și în același Teatru, Justin Ceuca își desfășura activitatea de secretar literar. I-ar fi fost, așadar, ușor monografului de azi să scrie o carte de evocare, în care alături de interviuri cu cei ce au jucat în spectacolele regizate de Aureliu Manea să plaseze citate din cronici. Ar fi fost vorba însă despre o cale bătătorită, deloc pe placul lui Aureliu Manea. Așa încât Justin Ceuca a optat pentru formula cercetării cu caracter tematic, centrată pe degajarea elementelor prin care s-a constituit și validat estetica teatrală „marca Manea”, o atare formulă fiind de natură să compună „mai sintetic și mai elocvent portretul regizorului”.

E oare justificată credința lui Justin Ceuca? Înclin să cred că da. Mai întâi, fiindcă ea dovedește că Aureliu Manea, spirit reflexiv prin excelență, a continuat propensiunea spre cercetare a marilor săi înaintași precum Ion Sava sau Haig Acterian. Cercetare ce s-a concretizat în cărți (*Energiile spectacolului* din 1983 și *Spectacole imaginare* din 1986), dar mai cu seamă în spectacole. Cătălina Buzoianu era perfect îndreptățită să afirme că Manea ar fi meritat cu asupra de

măsură dreptul de a fi avut la dispoziție un laborator de cercetare teatrală. România comunistă a vremurilor acelea nu a fost prielnică unei atari înclinații, indiciu suplimentar pentru revelarea durtății comunismului românesc prin comparație cu cel din alte țări din spatele Cortinei de fier.

În două dintre cele mai consistente capitole ale cărții sale, Justin Ceuca demonstrează profunda originalitate a lui Aureliu Manea: „Regizorul Aureliu Manea” și „Specificul creațiilor lui Aureliu Manea”. Aproape că încerci sentimentul că cercetãtorul de acum a așezat pe masa lui de scris celebra clasificare a semnelor teatrale datorată lui Tadeusz Kowzan și urmărește felul în care s-a manifestat originalitatea lui Manea în utilizarea și valorarea fiecãrui semn din care e zãmislit macrosemnul teatral. De fapt, regizorul a revoluționat concepția asupra noțiunii de repertoriu, de literatură dramatică, de atitudine a directorului de scenă față de aceasta, a avut, pus în



practică dar și teoretizat o concepție nouă asupra artei actorului, a identificat mijloace până la el necunoscute întru formularea atitudinii față de textul dramatic, a fost atent la puterea de semnificare a decorurilor și a costumelor, a eclerajului, a insistat asupra funcțiilor obiectelor (aici manifestându-se plener originalitatea și natura iscoditoare a regizorului), a muzicii și dansului. Și-a conceput spectacolele „sub semnul unificator al imaginii teatrale complexe, ceea ce înseamnă de fapt o sinteză de limbaje scenice. Limbajele și modul de utilizare a acestora argumentează teatralitatea, convenția, antirealismul actului teatral”. A practicat ceea ce se cheamă „realismul violent”, coordonată estetică ce ilustrează confluențele regizorului român cu Artaud ori cu Grotowski. „Pentru Aureliu Manea, violența înseamnă un mod de manifestare a energiilor spectacolului, de eliberare și exprimare a forțelor adesea iraționale, venite din zonele adânci, întunecate, întortocheate ale personajelor”. A optat nu atât pentru un actor al trăirii, cât mai curând pentru unul de reprezentare, în această alegere putând fi sesizate „ecouri din expresionism și brechtianism, asamblate original”. Manea a reconsiderat categoriile estetice tradiționale, a mers până la intersectarea dramaticului, poeticului, comicului, burlescului, a melancolicului. Simptomatic e în acest sens spectacolul clujean cu *A douăsprezecea noapte*, prin care Manea scăpa de un complex al neputinței dobândit în momentul în care a eșuat în montarea celebrului text shakespearian la „Bulandra”.

Concluzia? Spectacolele lui Manea au reprezentat „momente de trăire intimă, de tensiune maximă a existenței” au ajuns să conțină și să degaje „o energie concentrată, o mare vitalitate”. Înșușiri care nu puteau decât să atragă și să fascineze.

La urma urmei, cartea lui Justin Ceuca are calitatea de a fi reformulat în cuvinte meritele lui Aureliu Manea, dovedind încă odată, cu mijloacele teatrologului, de ce spectacolele regizorului dădeau impresia durabilă de născut, nu de făcut.

Justin Ceuca, *Aureliu Manea – Eseu despre un Regizor*; Casa Cărții de Știință, Cluj, 2007.

Memoria unui „filosof trist și a unui moralist vesel”

Persistența memoriei e o carte în care unul dintre cei mai mari regizori români contemporani, artist ce a marcat în chip semnificativ istoria teatrului din ultimii cincizeci de ani își rememorează biografia. Nu e vorba nicidecum de un gest gratuit ori de cine știe ce cochetărie inutilă. E o recapitulare necesară a felului în care a gândit, a înțeles și a *construit* teatrul Valeriu Moisescu. Regizorul și-a ales drept *moto* pentru cartea apărută sub egida Fundației „Camil Petrescu” și ca supliment al revistei *Teatrul azi* câteva cuvinte datorate lui Octavian Paler: „Un om fără memorie nu e numai un om fără trecut. E un om fără criterii”. Or, pentru cine cunoaște, fie și numai parțial, cele cinci decenii dăruite teatrului de Valeriu Moisescu, e cât se poate de limpede că artistul se poate mândri cu un trecut artistic notabil, cu nenumărate și însemnate încatenări în prezentul teatrului românesc, cu garanțiile pentru viitorul lui, garanții reprezentate de foștii studenți ai regizorului, mulți dintre