

## Din culise, cătore un regizor și un actor

Dragă Mihai Maniutiu, dragă Marcei Iures,

Urându-mă, în 2 octombrie a.e., la deschiderea anului universitar de artă dramatică, cum stăm, umăr lângă umăr, gravi și teperi în prezidiu, mi-am amintit brusc că noi trei n-am mai fost, în Cluj, într-o asemenea situație „oficioasă” de exact cincisprezece ani. Cu deosebirea că atunci, în 1980, eram împreună în postura de acuzați. Totul a pornit de la spectacolele voastre după *Perșii lui Eschil* și *Afară, în fața ușii*, piesa insolită a lui Borchert. Primul spectacol era un extraordinar experiment de teatru cîntat (cu acea superbă linie melodică a Corifeului, adică a lui Marcei Iures). Din al doilea, după Borchert, văd și acum, foarte pregnant, începutul și finalul, ambele subacvative, într-o șocantă aură magică, precum și acel interludiu — pauza dintre partea întâi și a doua — susținut în exclusivitate de către Marcei, impulsionat continuu de ritmul demential al orchestrei de cabaret. Ca să nu mai spun de scena din balcon, în foaier, simultană cu interludiu de pe scenă, și care ar fi trebuit să fie servită — dacă n-o suprima, prudentă, cenzura — spectatorilor ieșiți pentru câteva clipe din sală. Eram în vremea faimoaselor „vizionări” de dinainte de premieră, așa că, după, la „analiză”, soliștii (adică culturicii noștri neobosiți nici astăzi) și corul Consiliului artistic al teatrului v-au înfierat cu îndreptățită indignare. Faptul v-a costat multe pachete de țigări în plus și multe deznădejdi și furii neputincioase, căci prostia, încultura și reaua credință sînt, întotdeauna, definitiv convinse că au dreptate. Atunci am avut proasta idee să public, în *Tribuna*, un articol, intitulat *Un regizor, un actor*, în care chiar despre asta era vorba, că există, „în sfîrșit”, și la Naționalul clujean un regizor și un actor care refuză, în mod categoric, să mai îndoape publicul cu fadul teatru culinar. Asta a pus capac la toate. Articolul a fost considerat imediat o ofensă scandalosă, neobrăzată, la adresa respectabilităților (pseudoartistice) din teatru. A fost convocat Comitetul oamenilor muncii din teatru și a urmat o nouă

rea scorpiei, spectacolul dezinhibării tale totale. A urmat, firese, marele spectacol cu *Antoniu și Cleopatra*, cînd s-a sosit și al doilea răspuns, datorită Ginei Patrichi. Toate acestea au pregătit, totodată, regăsirea voastră, de cuplu *schillerian*, — de astă dată recunoscut cu elogiul unanime — din *Richard al III-lea* (la multă vreme după ce ființa voastră androgină se cristalizase în debutul acela neobișnuit cu *Oedip salvat* al lui Radu Stanca).

De ce ați fost recunoscuți atît de tîrziu? Pentru că ați refuzat tot timpul, cu vehemență, *teatrul digestiv*, facil, așteptînd cu încăpătînire momentul cînd va fi înțeleasă și acceptată viziunea voastră aparte asupra teatralității. Ceea ce spuneam în acea tabletă despre *Un regizor, un actor* mi se pare valabil și azi, căci e programatică atracția voastră către „espero aparent nedramatice, care revelă dificultăți de materializare scenică și așteaptă ca teatralitatea lor ascunsă să fie „smulsă” din carnea ei protectoare, epico-lirică”. Spectacolul cu *Omor în catedrală* concretizează, cu strălucire, același consecvent program. În descendența lui Artaud, ni se oferă o mostră de teatru ritualic (acum se vede că spectacolul cu *Săptămîna luminată* a fost o etapă pregătitoare). Aceasta înseamnă să te slujești de teatru pentru a trece dincolo de el, în mister religios și moralitate dramatică. De aceea textul lui T.S. Eliot se transformă, simplificat cu mare rigoare, într-un scenariu primordial ca orice mit. Cum spuneam, e un spectacol pe placul lui Artaud. Căci nu mai vedem pe scenă o simplă realitate fizică, ci una metafizică, cu o înfruntare de forțe transcendente, de principii esențiale ale lumii: una între bine și rău, între Diavol și Sfînt. Ploaia continuă cu boabe de grîu roșii ca singele semnifică dubla, originara, împărțire și însămințare a omului, și cu răul, și cu binele. Spectacolul fiind un mister dramatic, în el răsar, firese, *miracolul*, materializat fie în secvența învierii ucigașilor, fie în aceea finală în care femeia mută — variantă a săracului cu duhul — capătă harul vorbirii în rîușcime. După recitativul final

## „Omorul în catedrală”

Teatrul Național din Cluj-Napoca îi datorează lui Mihai Maniutiu câteva dintre spectacolele de autentică tinută intelectuală și artistică din ultimii ani, solicitate și în străinătate (*Lecția* de Eugen Ionescu, *Săptămîna luminată* de Mihail Săulescu). Acum *Omorul în catedrală*, premieră care poate deveni un succes de prestigiu al teatrului, la care și-au adus o importantă contribuție și ceilalți coproducători, Fundația Art Inter-Odeon, cu câțiva actori de excepție. Secția de Teatru a Facultății de Litere, Studentii asigură ceea ce constituie mult mai mult decît o figuratie și pentru care merită să fie notați cu calificativul maxim (clasa Miriam Cuișus).



ma generală a vieții unui sfînt, punînd accentul pe asceza și martirajul acestuia, pe revelația deplină a Divinului. De la aceeași sursă ar proveni alegorizarea personajelor: Diavolul (maleficul în forma lui), Martirul sau Sfîntul, Femeia mută, unanul primitiv, dar nepervertit.

Tragedia susține întregul esafodaj al spectacolului prin incorporarea dimensiunii destinului, trasând, astfel, drumul verticalității. Acest destin este unul de situație, impus de aceasta, apoi formulat de Diavol (ține locul oracolului), dar până la urmă asumat liber de Thomas Becket. Ca la vechii greci. Și aici se află frumusețea și dramatismul personajului. Arhiepiscopul de Canterbury este în conflict cu Regele Henric al II-lea, companionul său de petreceri din tinerețe. A-i accepta propunerile, autoritatea înseamnă un compromis, a renunța la absolutul credinței. Dar Thomas Becket merge pe drumul lui Dumnezeu, se eliberează de toate cele lumești (putere, plăceri), de sine însuși cel pămîntean. Prin suferință și smerenie, prin martiraj, el înălțește împăcarea deplină, lumina înaltă a Dumnezeuirii. Uciderea sa împlineste destinul ales de el însuși. Arhiepiscopul se află în conflict cu puterea și cu sine însuși, prin trecerea pragurilor îndoielii și neputinței. El le depășește prin transcendență. Asemeni eroului tragic, pierde bătălia cu contingentul, dar o câștigă pe cea ideatică. Ideea pentru care se sacrifică se impune.

Tot tragediei i-ar aparține tema durerii și a trezirii conștiinței. Spectacolul începe ca o melopee întunecată, ca o litanie a deznădejdii. O umanitate îndurerată, o umanitate primitivă a unui ev mediu fără orizont se zbate dezorientată. Concret, sunt Femeile din Canterbury, Femeia fără grai. De fapt, poate suntem noi, spectatorii. Asistînd la destinul lui Thomas Becket ele află conștiința de sine și află un liman, o soluție. Ambele se petrec prin descoperirea credinței, care nu le oferă o salvare, ci o consolare. Iar conștiința este una tragică, viața înseamnă suferință înainte de a ajunge la mîntuire. Cel mai bine argumentează acest sens Femeia fără grai, care prin credință ajunge la cuvînt, la conștiință. Mărturisirea sa despre credință și durere încheie circular spectacolul.

Artistic, din tragedie vine corul, grupul Femeilor din Canterbury, care structurează în mare parte spectacolul. La fel, muzica, ancestrală, primitivă, stranie, ecou al sfîșierilor interioare ale personajelor. Pot fi recunoscute sugestiile de la ideile lui Antonin Artaud. Compozitorul Iosif Herța este și de astă dată impecabil.

serie de țipete și infierări, în vacarmul general, directorul, altfel ardelean cumsecade, strigând și el: „No, ce să fac amu? L-o publicat și gata!“. M-ai rugat să nu mai calc prin teatru, ca să nu-î mai întărit. E adevărat, îmi amintesc și acum privirea severă, **coreeană**, cu care mă pironea, pe stradă, actrița-secretară de partid, care, oricum, era cucoană înțepată.

Ce mai, nu v-a mers bine, în '78-'80, la Naționalul clujean. Tu, Marcel — să-tu să mai dormi degeaba pe mese în teatru, căci altfel erai destul de flămînd — ai plecat la „Bulandra“. Iar tu, Mihael, deși formal ai rămas aici, ai început să-ti cauți, cu disperare, alți aliați printre marii artiști. Ți-a răspuns, mai întii, Irina Petrescu, care a acceptat să vină s-o joace pe Nona în **Tulburarea apelor**. În săli de concert și de teatru, în cafecele, pe străzi, apariția Irinei Petrescu făcea să se întoarcă toate privirile. Lucești toată ziua într-o atmosferă entuziastă: se părea că Irina va realiza rolul vieții sale artistice. Seara, dacă nu era altceva de făcut, Irina se așeza cuminte într-un fotoliu și citea din **Florile răului**; dacă, dimpotrivă, aveau loc violente discuții polemice, le asculta fără să intervină, doar din cînd în cînd se ridica discret și golea scrumierele... Văzînd idilic-fericită voastră conviețuire creatoare din timpul facerii spectacolului, un demon plin de invidie m-a împins să vă profetez că, într-o bună dimineață, pe toate zidurile Clujului se vor lipi afișe cu următorul conținut: „Intrasa Irina Petrescu este avertizată să părăsească orașul nostru pînă la apusul soarelui“. Și chiar așa s-a și întimplat. În urma unui dentur din teatru — cum că la Cluj se pregătește un spectacol mistic — într-o seară blestemată a picat în orașul nostru însuși revizorul Dulea. Și totul s-a dus dracului. (Pentru alte amănunte, revedeți **Jurnalul** lui Mircea Zăciu.)

De fapt, pe tine, ca regizor, te-a salvat, pînă la urmă, divinul brit. Mai întii a fost **Macbeth**, cu finalul din **Macbeth** al lui Ionesco. Apoi acel spectacol-surpriză, și de farmec, și de forță, cu Dauf și Miriam Cuibus, după **Imblinzi-**

al Oanei Ștefănescu, firească e reculegerea, iar nu aplauzele.

Preceptele lui Artaud sînt concretizate cu precizie: distanța dintre scenă și sală e anulată; instrumente muzicale insolite, primitive, scot sunete insolite, orientale uneori; există cruzime la propriu, dar și cruzimea esențială a teatrului ritualic: aceea de a revela metafizicul — or, acesta este inuman, iar Dumnezeu, crud în scenariile pe care le permite. Plastica e și ea adeseori memorabilă. În rasa lui săracă și aspră de martir, cu spinarea arcuită și lungile lui brațe expresive, Becket-ul lui Marcel pare Dumnezeu chiniuit al lui Barlach. Excepțională e întreaga scenă a ispitirii (treaptă pregătitoare a proiectatului spectacol cu **Ispitirea sfintului Anton** după Flaubert?), în care excelează, alături de Radu Amzulescu (Diavolul), Marius Bodochi, Ionel Mihăilescu și Dorin Andone, adică „demonii mărunți“, și în care secvența jocului cu cîrjile amintește de Bruegel. După, cum, în aceeași scenă a tentațiilor, chipul acoperit al lui Becket sugerează că viziunile corupătoare tișnesc dinăuntru înafară și nu invers. Una dintre intrările Diavolului îl evocă frapant pe Omul cu colivia al lui Magritte. În fine, unduirile zbuciumate ale corului femeilor în jurul corifeei (Miriam Cuibus, care are un moment de excelență tragică tăioasă: „O, Thomas, Păstorule, lasă-ne, pleacă...“) încheagă parcă grupul înlăntuit al unui Laokoon feminin.

Lipsa de spațiu mă obligă la o concluzie abruptă. Dragă Mihai, dragă Marcel, ați revenit împreună în Cluj după cincisprezece ani. Cei care altădată v-au batjocorit acum simt nevoia să vă lingă rănile deja cicatrizate și să vă aplaude. **Acta est fabuli!**

ION VARTIC



**Omorul în catedrală** este un spectacol elevat, original, dens în semnificații, complex în angrenajul de semne și limbaje, cu o atmosferă întunecată, sfâșietor de dureroasă pe alocuri, dar care trezește un sentiment de înălțare. Ca și cum te-ai cumineca dintr-un potir cu însuși sângele martirului (ceea ce chiar este propus), act care te transpune în lumină. Senzația cea mai înaltă pe care am avut-o a fost că însăși sala și scena Naționalului clujean (îngemănate în reprezentatie) au devenit o catedrală (a spiritului), iar noi, spectatorii, am participat cu partea rea din noi la crimă, iar cu cea bună la cucerirea luminii. Sau ne-am putut elibera de prima, am putut-o câștiga pe cealaltă. Spectacolul este un drum care conduce spre credință, un itinerar existențial și spiritual printre oameni mohorâți, descumpăniți, unii înrăiți, dar la capătul lui se află Dumnezeu.

**Omorul în catedrală** (și vom considera textul și spectacolul un tot, nu vom face raportări separate la acestea, altfel am putea spune că piesa lui T.S. Eliot a fost ascunsă uneori de substanța teatralității scenice) ne apare ca un scenariu de mister religios (medieval), dar încorporat unei structuri de tragedie greacă. Aceasta îi și conferă de fapt forța dramatică și spectaculară, înălțimea ideii. Reprezentatia s-ar putea numi o tragedie creștină. Misterului îi aparține sche-

Unele analogii se pot face cu W. Shakespeare, prin conflictul cu puterea, violența confruntărilor, supradimensionarea personajelor, forța lor. Ca și prin aspectele parodice, caricaturale.

Stilistic, spectacolul este aerat, fără încălecură inutilă. Sunt folosite simboluri creștine, dar nu se abuzează, cele mai multe fiind reluate, supracodate, primind noi semnificații în diverse situații: grăul, potirul cuminecării, crucea. Există și o simbolistică a culorilor, mai directă: negru-mărtaea, roșu-crima, albul-dumnezeirea. Violența în mișcare, rostire, gest credem că este premeditată, pentru a provoca spectatorul. A-l trezi din somnolență. Aspectul ritualic al acestora (mișcare, gest, vorbire) conferă depărtarea de cotidian, intrarea în metafizică. Plastica spectacolului, de un relief pregnant fiind cea a corului, orchestrea luminii sunt deosebite, cu trimiteri într-un spațiu de cultură (H. Bosch, E. Munch, Barlach). Ceva formalism și redundanță am receptat în prima parte. Spectacolul câștigă în căldură și umanitate o dată cu intrarea lui Thomas Becket-Marcel Iureș. Scena cea mai încărcată de emoție nu este aceea a uciderei arhiepiscopului, ci aceea a ultimei sale predici, o mărturisire și o rugăciune pentru tot poporul său.

Cei doi interpreți principali, Marcel Iureș (T. Becket) și Radu Amzulescu (Diavolul, maleficul) conving, dincolo de datele obișnuite, prin ceea ce reușesc să aducă din nelume: sfîntenia și demonia. O performanță realizează Oana Ștefănescu într-un rol mai mult de pantomimă, în mare parte mut, cu toate acestea expresiv fără ostentație. Într-o postură inedită, colorată cu proșpețime, apare Marius Bodochi. Dorin Andone, Ionel Mihăilescu, Radu Bănzaru au interpretări la nivelul superior al reprezentației. Am mai aminti costumele Doinei Levintza pentru parcimonia esențializantă a culorilor, rafinamentul nuanțelor întunecate, dramatismul pe care-l sugerează.

S-ar putea pune întrebarea: prin ce este contemporan acest spectacol care evocă o întâmplare din secolul al XII-lea? Răspunsul ar fi: propune redescoperirea credinței și a sacrificiului pentru o idee înaltă.

JUSTIN CEUCA