

ISTORIA TEATRULUI ROMÂNESC

- CURS -

IOANA PETCU-PĂDUREAN

EDITURA ARTES

IAȘI, 2018

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

PETCU-PĂDUREAN, IOANA

Istoria teatrului românesc : curs / Ioana Petcu-Pădurean. - Iași : Artes, 2018

Bibliogr.

ISBN 978-606-547-406-2

77.02

Ilustrația de pe copertă: *Inner journey* (detaliu) de Ioana Palamar

CUPRINS

Mulțumiri.....	5
Mică pledoarie pentru neînstrăinare, în loc de introducere	7
Capitolul I	9
I.1. Mărturii ale originilor teatrului pe teritoriul României	9
I.1.1. Teatrul popular	9
I.1.2. Teatrul de curte	13
I.2. Primul text de teatru în limba română	15
I.3. Primele reprezentații în limba română.....	16
I.4. Primele instituții de teatru românești	21
Capitolul II.....	26
II. Primele repere în dramaturgia românească	26
II.1. Vasile Alecsandri.....	26
Capitolul III	35
Drama istorică românească	35
III.1. Bogdan Petriceicu Hasdeu – enciclopedistul dramaturg.....	38
III.2. Alexandru Davila, autorul unei trilogii fragmentare	46
III.3. Barbu Ștefănescu Delavrancea – noile fațete ale dramei istorice.....	54

Capitolul IV.....	65
IV. I.L. Caragiale în lumea lui „simț enorm și văz monstruos”	65
Capitolul V	88
Dramaturgia în prima jumătate a secolului XX.....	88
V.1. Victor Eftimiu, un neoromantic atras de satiră și parodie.....	88
V.2. George Ciprian – Avangardism și primele articulații ale absurdului	97
V.3. Mihail Sorbul și iubirile patologice	105
Capitolul VI.....	112
Teatrul de idei.....	112
VI.1. Camil Petrescu – suflete tari pierdute în jocul ielelor	112
VI.2. Lucian Blaga – „Jocul e scurt. Dar lungă și fără de sfârșit minunea”	121
Capitolul VII	134
Comedia interbelică.....	134
VII.1. G. M. Zamfirescu. Lacrimi în mahalaua Veseliei.....	134
VII.2. Victor Ion Popa – comicul liric din tihnita provincie românească	142
VII.3. „Editorul operelor mele a fost viața. Dar i-am plătit eu drepturi de autor” – Tudor Mușatescu	149
VII.4. Alexandru Kirițescu – de pe urmele lui Caragiale, până la porțile micului Infern gălăgios	157
Capitolul VIII.....	164
Comedia la jumătatea secolului XX.....	164
VIII.1. Mihail Sebastian – dramaturgul din orașul cu salcâmi	164

Capitolul IX.....	173
Pionieri ai regiei românești.....	173
IX.1. Soare Z. Soare	173
IX.2. Ion Sava	175
Capitolul X	178
Câteva repere în dramaturgia din perioada comunistă.....	178
X.1. Teatrul absurdului. Nuclee ale postmodernismului	
Marin Sorescu – un Iona printre poeți	190
Capitolul XI.....	200
Direcții în dramaturgia românească contemporană	200
XI.1. Matei Vișniec și secvențiala istorie ca spectacol	204
BIBLIOGRAFIE.....	213

Mulțumiri

Cu trecerea anilor, am înțeles că o carte nu e un „copil” cu un singur părinte. Autorul ei are toate drepturile asupra conținutului, fără îndoială, însă, pentru ca materia modelată de mintea lui să se întrupeze în obiectul ce contează, poate mai cu seamă, când e răsfoit de cititori, e vital să apară și să se implice și alți „actori”. În procesul „facerii” sunt oameni care ne stau alături, ne impulsionează, chiar dacă uneori nici nu ne dăm imediat seama de efectul lor asupra deciziilor noastre. Sunt persoane care ne pun o întrebare, astfel încât să ne scoată de pe drumul bătătorit pe care riscăm să ne pierdem discursul sau există aceia care ne ponderează perfecționismul devenit un fel de piedică, din pricina căreia ne imaginăm mereu departe de ziua în care volumele noastre ar ieși de sub tipar. Profesorul Aurelian Bălăiță a avut dorința de a deschide, rând pe rând, capitolele din cursul de *Istoria teatrului românesc* și de a-l recomanda Editurii Artes și, prin acest gest, mai departe spre publicul larg. Așa s-a încheiat soarta existenței din sertar a acestor pagini, iar acum nu pot decât să mă bucur și să-i mulțumesc bunului augur.

Voi mărturisi că această carte nu ar fi putut apărea în condiții optime fără lectura atentă a Dianei Andron care m-a salvat din câteva inexactități, prin care aș fi fost mult mai vulnerabilă... și nici fără ochiul vigilent și neobosit al mamei mele care s-a aplecat, de-a lungul timpului, asupra miilor de pagini din manuscrisele mele. Le sunt recunoscătoare pentru îngăduința lor. De asemenea, mă voi îndrepta cu o reverență către artistul plastic Ioana Palamar, care a avut bunăvoința de a-mi încredința o lucrare „lăuntrică” pentru ca, și pe această cale, să pot chema privirile cititorilor, încă de pe copertă, spre rândurile din istoria literaturii dramatice românești. Nu în ultimul rând, voi devoala și faptul că, alături de Carmen Antochi, paginile în

plus, în minus, paragrafele și, în general, tot ce ține de așezarea cărții între coperte devine o muncă liniștitoare.

Aceștia sunt cei care prețuiesc cărțile și în lipsa cărora gândurile mele nu s-ar fi materializat cu atât de multă ușurință. Mai sunt și alte figuri luminoase spre care considerațiile mele se îndreaptă și cărora le ofer câte puțin din înfiorările, din nedumeririle sau adevărurile incomode ale rândurilor ce urmează.

Mică pledoarie pentru neînstrăinare, în loc de introducere

Tudor Vianu gândea că adevărata istorie este cea trăită și, dacă am optat chiar la începutul acestor pagini să amintim cugetarea criticului român, e un prim semn că înțelegem nevoia de a ne sustrage uneori din teoria structurată între copertele unui manual spre a încerca, după propriile puteri, punerea în practică a literaturii.

Ceea ce vom spune în continuare are, în bună măsură, valoare de concluzie, însă nu pregetăm să deschidem drumul în studiul istoriei teatrului fără considerația, credem noi, importantă că teoria e un prim pas (imperios necesar) pentru ca practicianul (scenei, în cazul nostru) să caute mai departe să dea suflu textului sau să revitalizeze un autor, din perspectivă regizorală sau critică. Lectorul din teatru, îl știm, e acela care are un al cincilea simț ce-l îndeamnă, iar și iar, să dea „carnalitate” textelor pe care le are în față. Le citește atent la detalii, proiectând imagini, căutând în substraturile mesajului, încercând să-și răspundă întrebărilor legate de enigmele personajelor, de ceea ce ele nu rostesc, dornic a depista cele mai relevante situații din construcția acțiunii. Oricâtă creativitate ar deborda din acest tip de receptor, fără cunoașterea contextului dinspre trecut spre prezent, demersul artistic ar putea fi rapid sortit uitării. Lectorul piesei de teatru e activ, e un fel de creatură ale cărei tentacule invizibile intră adânc printre cuvinte, spre a scoate ființele de hârtie în întrupările lor scenice. Așa trăiește el literatura; așa face literatură și așa trece prin timp. Iar trecerea noastră prin timp, indivizi încă umaniști fiind, nu o putem face în

ignoranță. Ci ne depozităm faptele trecutului, din care apoi ne hrănim prezentul sau de care ne dezicem, de care vrem să ne distanțăm. Ne oglindim în istorie, întrucâtva așa cum ne regăsim și în imaginea scenei – eroi, acțiuni, replici, unele memorabile, personaje secundare sau absente, pilde sau deriziuni. Depozitar al clipelor de entuziasm, al înfrângerilor și suferințelor colective, istoria trebuie nu doar trăită, dar și înțeleasă. Astfel ne putem poziționa cu mai multă justețe față de noi înșine. În lipsa conștientizării valorilor culturale, a etapelor în care ne-am dezvoltat, a episoadelor nefericite ori a celor luminoase, probabil am fi foarte singuri, înstrăinați, dezbinați. Niște indivizi descompuși... des-ființați.

Dar, da, istoria trebuie trăită, iar un curs dedicat evoluției literaturii dramatice din România, fie și relativ succint, precum cel de față, e și o posibilitate de a trăi istoria ta, un exercițiu de respirație alături de autori dramatici și de texte lor, este și una dintre multiplele căi de acces către identitate. Este și conștientizarea lui *aici și acum*, atâta vreme cât alături de profilurile personalităților sau ale celor ce au dispărut prea repede în praful epocilor (și sunt câteva cazuri de autori uitați asupra cărora am atras atenția pe alocuri) resimțim, la un moment dat, tristețea ce nu e de consolată despre care vorbea Petre Țuțea – aceea a fluxului continuu apariție-dispariție. Nu e, în fond, altceva decât devenire, o acțiune constantă, antidot al înstrăinării, îndreptată către un *împreună*.

CAPITOLUL I

I.1. Mărturii ale originilor teatrului pe teritoriul României

I.1.1. Teatrul popular

Provincia Dacia nu a fost străină de cultura Antichității grecești, câteva obiecte găsite în siturile arheologice atestând diferite intersecții. De pildă, cultul dionisiac era celebrat și pe teritoriul Daciei, iar săpături de la Histria au descoperit o inscripție a unui grup de cântăreți care celebrau cultul zeului Dionisos și care câștigaseră o competiție. Tăblița datează din secolele al VII-lea sau al VI-lea î.e.n. Se presupune, deopotrivă, că la Histria ar fi existat o construcție destinată spectacolelor de teatru. Câteva secole mai târziu, plăcerea pentru spectacolul de teatru se menținea, căci au fost găsite la Tomis mai multe stele funerare ale unor gladiatori, cercetătorii trăgând concluzia că aici e posibil ca sub stăpânirea romană, dacii să fi avut un amfiteatru. Astfel de edificii dedicate teatrului au existat și la Sarmisegetusa (în județul Hunedoara), după cucerire, și în orașul Porolissum (județul Sălaj).

Teatrul popular este o vastă arie cu vestigii ale manifestărilor de tip teatral. Elemente dramatice pot fi depistate în balade, în legende, în bocete. O seamă de datini străvechi, tradiții păstrate sau care au rămas consemnate pot documenta azi semnele artei sincretice. În țara Oașului, tinerele fete, făcându-și de ursită, dansau și cântau în jurul mătrăgunei. Ritualul priveghiului e unul dintre cele mai teatrale momente. Există priveghiul vesel, cel în care, timp de trei zile mortul e păzit, iar la căpătâiul lui nu se plânge, ci se spun glume, se povestesc momente amuzante în legătură cu răposatul, sau chiar se fac scamatorii, în vreme ce afară, în curte, se ridică un foc mare, ce are ca scop purificarea spațiului. Oamenii care asistă la priveghi devin actori și spectatori deopotrivă. Astfel de ritualuri în care se amestecă eresuri, elemente fantastice și o multitudine de sentimente, de la teamă, la durere sau amintiri plăcute i-au inspirat pe scriitorii noștri. Așa se face că Marin Sorescu compunea o scenă memorabilă în *Matca*, atunci când, la trecerea în neființă a unui bătrân, vin niște „momâi”, după cum le numește autorul, care organizează un bizar moment cu cântece, bocete, ziceri la limita dintre registrul popular și absurd.

Fie la priveghiuri, fie la sărbători ca Anul Nou sau Rusaliile, cei care performau tradițiile purtau măști. Măștile țărănești erau lucrate în coajă de copac, pe când cele de la oraș erau lucrate în *papier maché*.

Jocurile populare, unele păstrate până azi, sunt spectacole în miniatură, care cuprind toate semnele limbajului teatral: acțiune, dialog, personaje, un scenariu, costume, măști și mișcare. Iată cum se prezintă câteva dintre jocurile populare.

Brezaia (sau *Capra*) e un tip de spectacol în care personajele, chiar dacă au măști animaliere, imită comportamentul uman, vocea și gesturile. Textul are accente satirice, de pildă o scenă imaginează moartea Brezaiei, pe care apoi preotul refuză să o îngroape. Adesea

scena e redată prin pantomimă. Din pricina caracterului puternic satirizant, secvența sau chiar întreaga reprezentare au fost interzise de figurile politice și, evident de cele direct vizate, cele bisericești.

Călușarii este un joc pe care-l practică doar bărbații care, în afară de dans și cântec, pot avea și roluri precise: vânatul, stegarul, primul călucean, mutul. În general e jucat de Rusalii, dar sunt atestate și alte momente din an când se putea desfășura. Are rol cathartic și a avut o largă răspândire în Moldova, Oltenia și în Transilvania.

Jocul Vicleimului (sau al Irozilor) reconstituie imagini biblice cu nașterea lui Iisus și episodul uciderii pruncilor la ordinul împăratului Irod, punerea în scenă evocând teatrul religios al Evului mediu. La noi, *Vicleimul* (etimologia păstrează la interiorul cuvântului numele Betleemului) era interpretat atât de oameni, cât și cu păpuși, actorii fiind acompaniați de muzicanți, ei înșiși povestitori.

Jocul Jienilor este o formă dramatizată inspirată din viața haiducului Iancu Jianu. Personajele sunt destul de reliefate, de la protagonist, la mama lui, o fată, până la personajul colectiv – haiducii. Sunt momente în care se creează tensiunea – cum ar fi secvența arestării lui Jianu sau cea a eliberării lui la rugămințile mamei (în alte variante ale iubitei sau surorilor). Ceea ce spun și felul în care-și rostesc replicile conturează trăsăturile eroilor, reușind, totodată, să transmită stări felurite și spectatorilor. Iancu Jianu se descrie drept un spirit justițiar: „Cât în codru-am haiducit / Român bun n-am omorât. / Unde întâlneam bogatul, / Mâna-n pungă i-o băgam: / Jumătate i-o luam, / Jumătate i-o lăsam; / Iar unde întâlneam săracul / Îmi ascundeam baltagul. / Dădeam bani de cheltuială / Și haină de primeneală”¹.

¹ Ioan Massoff, *Teatru românesc*, vol. I, București, Editura pentru Literatură, 1961, p. 43

Alteori textul pune eroii față în față, descriindu-i prin replicile contrastante: „Mă dusei și la palat, / Crezând că voi fi iertat. / Dar la ușă la palat / Iată un ciocoi gurelat: / - Bună ziua, boieri mari! / - Ce vreți voi, mă opincari? / - Vrem dreptate, boieri mari! / - Haideți, haideți, marș de-aici! / Drepturi nu-s pentru calici. /- Dacă vi-i treaba pe-așa, / Pe toți dracul să vă ia. / Rămâi, doamne, la domnie, / Noi plecăm la haiducie...”²

Malanca era un teatru ambulant care, și ca funcționare, și ca structură, se aseamănă cu *Commedia dell'Arte*. Evoluează în fața publicului personaje pestrițe: fierari, cizmari, moșneagul și baba, mirele și mireasa, țiganul și țiganca, scripcarii.

Jocul cu păpuși e unul dintre cele mai îndrăgite tipuri de spectacole pe teritoriul provinciilor românești, pe care-l descrie și Dimitrie Cantemir în *Istoria ieroglifică* (1705). E amintită în roman păpușa karagöz (*ochi negri*). Și Nicolae Iorga aprecia faptul că „jocul păpușilor își are originea în Karagozul turcesc venit la noi în epoca fanariotă”³. Așadar, de sorginte orientală, jocul păpușilor era prezentat nu doar în bâlciuri, ci și la curtea domnitorilor. Într-un vast studiu dedicat teatrului de păpuși, criticul Carmen Stanciu reconstituie imaginea unui astfel de spectacol, citând la rândul-i o sursă mai îndepărtată: „Versiunea românească, prezentată la curtea domnitorilor, era jucată de o echipă de șase ciauși (comedianți) îmbrăcați în ciacșiri albi și roșii, cu toiege ferecate în argint și cu căciuli înalte. Ei mânuiau păpușile și improvizau farsa după un scenariu pornind de la o poveste cunoscută, vorbind în limbile română, turcă și greacă – pentru a fi accesibil tuturor celor de la curte. Reprezentațiile erau pline de vervă, dialogurile dinamice și împănate cu aluzii deochiate care îi făceau

² *Idem*, p. 41

³ Nicolae Iorga, „*Revista Istorică*“, nr. 6/1915

uneori pe oaspeți să roșească – *Una mascherata troppo scandalosa*, așa descrie o astfel de reprezentatie un călător italian rătăcit în țara noastră la 1715”⁴. Două sunt personajele principale în acest micro-scenariu: Karagöz (Paița) și Hagi Aivat (Unchieșul, Moșneagul). Lor li se alătură și personaje autohtone: (Ciobanul, Oaia, Vasilache, Ilenuța, Gaița) sau personaje preluate (un turc, un cazac), precum și unele fantastice ori personificate (un drac, un șoarece, o pisică). Tabloul devine și mai bizar și mai hazliu prin prezența unui calic sau chiar a lui Napoleon Bonaparte.

I.1.2. Teatrul de curte

De dată mult mai recentă, adică în secolul al XVII-lea, în provinciile românești, Moldova și Țara Românească, a apărut un nou fenomen influențat de tendințele turcești. Vorbim despre teatrul de curte, care a însemnat organizarea unor ceremonii de anvergură, date la diferite ocazii, unde, pe parcursul a câtorva zile, artiști de curte străini, acrobați sau jongleri evoluau spre divertismentul publicului de elită. Astfel de ceremonii au rămas consemnate de cronicarii timpului. Iată, de exemplu, un fragment dintr-o cronică maghiară ce descrie nunta Mariei, fiica lui Vasile Lupu, de la 1645, din Iași: „Această nuntă s-a făcut cu mare solemnitate. Din Polonia venise multă nobilime înaltă și deputați regelui și mai multor magnați foarte frumos îmbrăcați cu haine frumoase și cu copii cu echipamente strălucite, actori și o mulțime de oameni, cam 2000 călăreți și pedestri... Polonii de loc nu au trecut bogăția hainelor curtea principelui din Moldova... Pe lângă masa lungă, numai blide ștalere de argint, feluri de feluri de muzici, oameni ce făceau petreceri de carnaval, jucători pe frânghie, călușe și

⁴ <https://yorick.ro/metamorfozele-teatrului-de-papusi-in-romania/>

oameni care arătau fel de fel de jocuri, de petreceri, de care trebuie să te minunezi”⁵.

Nunta dintre copiii lui Radu Vodă din Muntenia și Duca Vodă din Moldova rămâne și ea consemnată pe larg în textele epocii. Radu Popescu panorama prin cuvinte evenimentul: „Strâns-au toată boierimea țării cu toate jupânele și au întins corturile în deal despre Mihai Vodă, în drumul Cotrocenilor, acolo făceau ospete în toate zilele. Adus-au pelivani de cei ce joacă pe funii și de alte lucruri, adus-au și un pelivan hindiu harap, carele făcea jocuri minunate și nevăzute pre locurile noastre, iute om era și vartos. Lângă altele de nu le puteam lungi, făcea aceste mai ciudat: punea în rând opt bivoli și se repezea iute și sărind peste ei, se da în văzduh peste cap și cădea în picioare de ceea parte; alta, un cal domnesc gras mare, își lega chica de coada-i și-l bătea comișelul cât putea, și nu putea să-l miște de loc... un tulpan lung de mulți coți, îl ținea oamenii în mâni cât era și se repezea iute și mergea călcând pe tulpan și nu se afunda. Că de aceste multe de făcea nu le mai țin minte. În scurt, mare veselie s-a făcut la această logodnă a coconului lui Radu Vodă aicea la noi; în Moldova nu știu ce va fi făcut Duca Vodă”⁶. De partea cealaltă îi răspunde Ion Neculce redând peisajul moldav al ceremoniei: „S-a veselit două săptămâni cu tot felul de muzici și de jocuri și de pelivani și pusce și juca două danțuri prin ograda curților domnești și pe ulițe cu toți boierii și jupânele, împodobii și toți negustorii, și tot târgul, și un vornic mare purta un cap de danț, și alt vornic mare purta alt cap de danț, îmbrăcați cu șarvavale domnești”⁷.

Nu doar nunțile erau prilej pentru asemenea „minunății”, ci și ceremoniile în care erau unși domnitorii sau petreceri mai importante.

⁵ Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. I, ed. cit., p. 51

⁶ *Ibidem*

⁷ *Idem*, p. 2

I.2. Primul text de teatru în limba română

Ne referim la *Occisio Gregori in Moldavia Vodae tragice expressa* ca la primul text cult care a fost scris (și) în limba română. Partea cea mai mare a textului e redactată în limba română, însă sunt inserate și bucăți în latină, maghiară și țigănește. Este descoperirea lui Nicolae Densușianu în biblioteca Episcopiei Române Unite din Oradea. Autorul este anonim (se discută de asemenea despre posibilitatea mai multor autori), iar data la care ar fi fost scris s-a stabilit între anii 1777-1780. Subiectul e inspirat din ultima parte a domniei lui Grigore Ghica, când domnul Moldovei duce o politică adversară Austriei și apropiată Rusiei, fapt care stârnește nemulțumire și printre boierii aserviți Înaltei Porți, transformându-l într-o victimă a luptei pentru putere.

Textul conține elemente ce evocă literatura medievală, acțiunea fiind fragmentată și greu de urmărit. După fiecare scenă intervin *intermezzo-uri* – cu cântece și glume dintr-o altă zonă de expresie. Moartea domnitorului e urmată de bocete; îl jeleşte soția care aruncă la un moment dat toată ura împotriva celor care au complotat: „Stârniți-vă, focuri cerești, / Izbiți voi, tunete, / Și ardeți pe turci / Dacă numai așa s-au putut îndura”⁸. Și pentru că rostește în germană, atrage atenția și e la rândul-i ucisă. În inegalitatea sa, textul se încheie cu replici în latinește făcute de Maria Tereza și de fiul ei. Există câțiva *topoi* de inspirație medievală, cum ar fi imaginea simbolică a ciobanului care vorbește despre fericirea de a trăi simplu, această liniște comparând-o cu greutatea unei vieți duse pe treptele măririi.

⁸ *Occisio Gregori in Moldavia Vodae tragice expressa*, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Lucian Drimba, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983, p. 152

Alte momente par a fi improvizate, cum este scena cu țiganul care parodiază astrologii, sau cea a bețivului care citește un soi de testament. Cântecul lui Bachus stârnește hazul, prin imaginile grotești care nu au legătură cu ceremonialul închinat zeului, ci mai degrabă cu rostirea populară: „Haideți, deci, ca sărbătoarea / Și zilele vesele ale lui Bachus / Să le cinstim în felul acesta / Cei care vrem să ne mântuim. // Să mâncăm până crăpăm, / Să ne umplem mațele până la gât; / Să bem până ne vom îneca, / Până ce sângele nostru se va preface în vin”⁹.

Tot în spiritul moralităților și al farselor, textul are și un ton pilduitor. Un țăran apare în fața publicului și, într-un limbaj simbolic, arată unde a greșit domnitorul oferind lecția oamenilor care-l privesc: „Nici nu-i bună casa cu 2 uși, nici nu-i bună cu una. Nu-i bună cu una că dacă te strămtoresc, n-ai încătrău să te spășești; nu-i bună cu 2, că văzurăți cum năpădiră turcii de pă una pă Grigorie și îl sugrumară. Da cumu-i bine dară? Îi bine să lăcuiască omul în șură cu patru guri, ca viind frica să poată da în toate laturi[le]”¹⁰.

I.3. Primele reprezentații în limba română

Secolul al XVIII-lea începuse deja să resimtă din ce în ce mai acut lipsa textelor și a reprezentațiilor în limba română. Se dorea construirea unui teatru cu un repertoriu în limba și din cultura națională. Timpurile erau, într-adevăr, dificile, influențele externe numeroase, iar starea societății relativ inegală. O mărturie precum cea a cărturarului Dinicu Golescu arată stadiul precar în care se afla relația

⁹ Idem, p. 157

¹⁰ Idem, p. 95

dintre teatru și cultura română. Aflat într-o călătorie peste hotare și găsindu-se la o „casă de comedie”, autorul acestor rânduri împărtășea o experiență oarecum stânjenitoare: „Am pățit o destulă rușine la Viena, căci întâmplându-mă la o adunare, unde era și un englez, carele din Țarigrad au trecut prin București, și văzându-mă cu îmbrăcăminte turcească au cercetat de unde sunt. Și după ce au aflat că sunt din București, cu mare râvnă au alergat la teatru ca să audă limba națională, unde au auzit că vorbesc limba nemțească, au întrebat pe cei cu care venise (...) de știe tot acest neam limba nemțească. Apoi aflând că din câți se află în teatru numai a zecea parte pot pricepe, au zis că acest lucru nu l-au văzut în câtă lumea au umblat, ci nici că crede că într-altă parte vor vorbi în teatru într-o altă limbă, ci nu întâiu cea națională”¹¹.

Eforturi au existat în toate cele trei provincii românești, însă până la coagularea intențiilor unor personalități și până la găsirea mijloacelor propriu-zise de acțiune a mai fost nevoie de timp. Documentele dovedesc încercările pedagogilor în a forma gustul tinerilor pentru literatură, ajutându-se de arta spectacolului. Probabil că, în egală măsură, dascălii au înțeles că atragerea nobililor în evenimentele organizate în cadrul școlilor ar fi putut naște încrederea în eficiența unui teatru în limba română. Un rol important l-au avut, prin urmare, trupele de elevi în care se realizau reprezentații teatrale. În 1755 are loc în școala de la Blaj, directorată pe atunci de Grigore Maior, prima reprezentație în limba română cu un spectacol ce îmbina teme folclorice, cu cele religioase. Trupe de elevi care să promoveze teatrul în limba română au existat și la colegiile de la Beiuș sau Oradea.

În provinciile românești, în secolul al XVIII-lea trupele de actori erau străine. În Țara Românească la 1778 juca o trupă italiană condusă de

¹¹ Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. I, ed. cit, pp. 63-64

Livio Cinti, iar la 1790, trupa sasului Seipp. În 1815 la Braşov s-a înfiinţat o primă trupă de teatru în limba germană, condusă de Johann Gerger. La Sibiu, o altă trupă în limba germană era condusă de Franz Xaver Helder. Iar între 1810 şi 1813, elevii şcolii greceşti din Bucureşti au jucat spectacole după piese franceze şi greceşti¹².

Prima piesă în limba română a fost montată în 1816, la Iaşi, în casa boierului Costache Ghica, la iniţiativa cărturarului Gheorghe Asachi. *Mirtil şi Hloe* este o pastorală scrisă de Salomon Gessner şi Jean Pierre Clovis de Florian şi tradusă de Asachi. Spectacolul s-a dovedit a fi un succes, răspunzând dorinţei multor intelectuali şi tineri de a avea un repertoriu şi actori care să împărtăşească textele în limba noastră. Din păcate însă rezultatele favorabile nu s-au văzut imediat. Doi ani mai târziu, la Bucureşti un spectacol în limba română e reprezentat sub directoratul lui Gheorghe Lazăr, de elevii de la Colegiul „Sfântul Sava”, care urmau cursurile în limba română, linia deschisă nu mai devreme de 1816. Spectacolul era tragedia lui Euripide, *Hecuba*, care-l avea în rolul titular pe Ion Heliade Rădulescu, în travesti.

O tradiţie în a forma gustul publicului pentru teatru s-a creat atât în jurul trupelor străine ce se stabileau pentru o vreme pe teritoriul ţărilor noastre, cât şi în jurul unor teatre ridicate în perioada fanariotă. Deşi instituţiile nu au rezistat foarte mult, au construit o comunitate şi o cultură pentru arta spectacolului. În 1817, la cererea domniţei Ralu Caragea, fiica domnitorului fanariot Ioan Caragea, s-a înfiinţat teatrul de la Cişmeaua Roşie. Trupa de teatru era formată din neprofesionişti, adunând fii de boieri şi elevi şi servindu-i domniţei Ralu, o împătimită a acestei arte, drept loc de experiment, ea însăşi jucând şi regizând spectacole. O „fotografie” a teatrului o realiza Nicolae Filimon în

¹² Claudiu Neagoe, *Tradiţionalism şi modernitate în societatea şi muzica românească*, în Laurenţiu Rădvan (coord.), *Oraşul din spaţiul românesc între Orient şi Occident*, Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, 2007, p. 232

romanul, în bună parte documentar, *Ciocoii vechi și noi*: „Sala teatrului propriu-zisă avea trei rânduri de loji tapetate cu postav roșu și împodobită cu perdele de chembrică cu ciucuri albi. La dreapta era o sofa îmbrăcată în catifea roșie pe care ședea domnitorul, iar mijlocul sălii era acoperit cu lavițe căptușite tot cu postav roșu. Scena se deosebea de restul sălii printr-o cortină de pânză pe care era desenat Apolon ținând lira pe genunchi. Într-un spațiu mic, ce despărțea scena de public, erau o mulțime de scaune și pupitre destinate pentru muzicanții ce compuneau orchestra de pe atunci. Iluminația era în adevăr curioasă, căci în loc de lampadare și lampe, teatrul era peste tot luminat cu lumânări de seu puse în sfeșnice de tinichea spânzurate împrejurul sălii”¹³. Teatrul împărțea publicul în boierii cei mari care ocupau locurile de la lojă, plătite cu câte un galben, și ceilalți boieri de rang inferior. Exista, deopotrivă, o cameră pentru bufet, pentru discuțiile din pauză, și o cameră rezervată slugilor care-și așteptau stăpâni, ținându-le hainele pe brațe.

În acest teatru a jucat și trupa germană a lui Gerger, repertoriul fiind alcătuit din texte cu mare succes la spectatori în Occident la acea vreme: *Hoții* (de Fr. Schiller), *Emilia Galloti* (de G.E. Lessing), *Saul* (de Vittorio Alfieri). Se dădeau și reprezentații de operă cu *Flautul fermecat*, *Idomeneo* (de Wolfgang Amadeus Mozart), sau *Moise în Egipt*, *La Cenerentola*, *Italiana în Algir* (de Gioachino Rossini).

Un spectacol la Cișmeaua Roșie era un adevărat eveniment. „La 8 februarie 1818, pe fațada teatrului era lipit un afiș în limba grecească și tipărit în tipografia boierilor Clinceni. Acest afiș vestea înaltei nobilimi și respectabilului public de pe atunci că în seara acelei zile era să vadă și să auză opera *Italiana în Algir* de compozitorul Ioachim Rossini”. O perioadă scurtă, din pricina refugiului familiei Caragea la

¹³ Ioan Massoff, op. cit., p. 90

Venezia, activitatea teatrului s-a întrerupt (din noiembrie 1818). A fost reluată două luni mai târziu sub domnia lui Alexandru Șuțu, iar directorul teatrului a devenit poetul Iancu Văcărescu. În această perioadă, din repertoriu au făcut parte texte precum *Avarul* lui Molière și *Hermiona, mireasa lumii celeilalte*, de Fr.W. Ziegler. La 1820, joacă aici și o trupă rusească spectacolul *Școala femeilor* de Molière.

În construcția de la Cișmeaua Roșie a mai funcționat și Teatru Eteriei, însă tot în limba greacă, așa cum era de așteptat. Scopul său era mai curând politic, iar actul de înființare a fost semnat de Alexandru Șuțu. Trupa era formată tot din actori neprofesioniști, elevi cu vârste între cincisprezece și optsprezece ani. Iar prima româncă care a urcat pe scenă a fost Marghioala Bogdănescu, în rolul Fedrei – era o boieroaică, soția serdarului¹⁴ Dumitru Bogdănescu. Jocul era patetic, cu exagerări și momente pe care azi probabil le-am simți drept ridicole, când actorii își rupeau hainele de pe ei, trăind la propriu pe scenă. Dar reușeau să transmită¹⁵ mai departe sentimentele și să facă publicul să vibreze, așa cum altădată se întâmpla în teatrul englez renascentist. Un cronicar al timpului nota: „La 17 martie 1820 bucureștenii din mahalaua Popa Dârvaș crezuseră că mult anunțata zaveră a și venit. Tineri palicari cu fustanele, arnăuți muiiați în fir și înarmați până-n dinți treceau pe podul Mogoșoaiei, cântând imnul libertății și descărcând pistoalele în aer. Se jucase la Cișmeaua Roșie, *Brutus de Voltaire*”¹⁶.

¹⁴ Termenul definește un boier de rang mijlociu, căpitan de oaste.

¹⁵ Ioan Massoff, op. cit., p. 91

¹⁶ Idem, p. 99

I.4.Primele instituții de teatru românești

Teatrul Național din București

Prima clădire a Teatrului Național din București (1852-1944) a fost cea din Calea Victoriei, pe locul unde astăzi e construit Hotelul Novotel. La începuturi a purtat denumirea de Teatrul cel Mare (1852-1864), iar din 1875, cea de Teatru Național. Amintim câteva momente importante din această perioadă. Se deschide Teatrul cel Mare din București în 1852, clădirea fiind realizată după planurile arhitectului vienez Heft. Primul director a fost Costache Caragiale. Prima reprezentație are loc la 31 decembrie 1852 cu piesa *Zoe sau Un amor românesc*, un vodevil tradus din limba franceză. În 1864, Teatrul cel Mare devine instituție publică de cultură, când Mihail Kogălniceanu, pe atunci prim ministru, dădea un decret semnat prin care „s-a hotărât să se ia pe contul statului și să devină instituție națională”. Pe frontispiciul clădirii apare numele instituției Teatrul Național în 1875, în vremea directoratului lui Alexandru Odobescu. În cel de-al doilea război mondial, pe 24 august 1944, clădirea în stil baroc din calea Victoriei e parțial incendiată, dar teatrul continuă să funcționeze în sălile: Comedia (Majestic), Studio din Piața Amzei; pentru scurtă vreme au mai fost și alte spații pe care instituția le-a folosit: sălile de festivități ale liceelor „Sfântul Sava” și „Matei Basarab” și cea de la Cercul Militar. În 1952 este sărbătorit centenarul Teatrului Național, moment în care se joacă spectacolul *Matei Millo*, după textul lui Mircea Ștefănescu, iar teatrul primește numele lui Ion Luca Caragiale.

Teatrul Național din Iași

După cum am văzut, eforturile în Moldova de a avea un teatru național au fost considerabile. După ce, la îndemnul lui Gheorghe Asachi, avusese loc primul spectacol în limba română în casa boierului Ghica, au urmat câțiva ani în care trupe de teatru italiene, franceze sau rusești au evoluat în săli dedicate artei teatrale, însă tot în case boierești. O astfel de sală a fost organizată în casa boierului Lascarachi Agachi (în 1812). Și casa doctorului Peretz din strada Goliei a fost amenajată pentru a primi trupe și spectacole (în 1832). Aici juca o trupă franceză, condusă de frații Fouraux, repertoriul lor compunându-se din vodeviluri. De altfel, spațiul era cunoscut cu numele de „Théâtre de variété”. Inițiativele private ale cetățenilor au contat în tot acest timp. În Teatrul de varietăți, la 1834, tot Gheorghe Asachi a organizat un alt spectacol în limba română; de data aceasta în *Serbarea păstorilor moldoveni* au jucat Gheorghe Asachi, Vasile Alecsandri, Matei Millo, Mihail Kogălniceanu, Al. Mavrocordat, N. Docan, Scarlat Vărnăv și alți fii de boieri. Aici s-a format un nucleu de intelectuali care au făcut posibilă înființarea Teatrului de la Iași, în 1840. Prima direcțiune a fost împărțită între trei personalități: Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri și Mihail Kogălniceanu. Au funcționat inițial în Teatrul de varietăți, iar în 1846 au obținut o sală nouă în clădirea Teatrului cel Mare din Copou, spațiu reamenajat în casa boierului Mihail Sturdza, care trecuse între timp în proprietatea Epitropiei Spitalului „Sfântul Spiridon” din Iași. Din nefericire, în noaptea dintre 17 și 18 februarie 1888, clădirea Teatrului din Copou e distrusă de un incendiu. Prin urmare, au continuat eforturile în găsirea unui spațiu autonom, a cărui funcționalitate să răspundă strict desfășurării de activități închinată teatrului. În 1894 s-a semnat contractul dintre autoritățile administrative și arhitecții vienezi Fellner și Helmer care-

și dedicaseră cariera în proiectarea clădirilor cu specific teatral. Pe lângă clădirea propriu-zisă, arhitecții au realizat și planul pentru uzina electrică, despre care trebuie menționat că a fost prima unitate care a alimentat cu electricitate instalațiile de iluminat public din Iași. La 2 decembrie 1896, primarul de atunci – Nicolae Gane – inaugurează clădirea pe care o cunoaștem și azi. Două zile au durat serbările inaugurale, pe 1 și 2 decembrie, în program fiind cuprinse *Uvertura Națională* de Alexandru Flechtenmacher, vodevilurile *Muza de la Burdujeni* de Costache Negruzzi, *Cinel-cinel* de Vasile Alecsandri și comedia în versuri *Poetul romantic* de Matei Millo. Teatru primește numele poetului Vasile Alecsandri în 1956.

Conservatorul de artă dramatică din Iași

Tot la inițiativa lui Gheorghe Asachi, în 1836 se înființează Conservatorul filarmonic-dramatic din Iași. I se alăturaseră în acest demers vornicul Ștefan Catargiu și spătarul Vasile Alecsandri (tatăl poetului). Aceștia au fost și primii directori ai școlii care avea menirea de a „cultiva și răspândi în societatea românească muzica și arta dramatică națională”¹⁷. Primele cursuri încep pe 15 noiembrie 1836 și se petreceau astfel: „Douăsprezece dame și tinere învață de patru ori pe săptămână dimineața, iar șasesprezece tineri, după amiază-zi. [...] Acest așezământ poate înrâuri într-un chip foarte folositor asupra dezvelirii talentelor muzicale și formarea unui teatru național, ce este adevărata școală a moralului și izvorul plăcerilor nevinovate”¹⁸ (*Albina Românească*).

¹⁷ Anca-Maria Rusu (coord.), *Școala ieșeană de teatru*, ediția a II-a, Iași, Editura Artes, 2010, p. 11

¹⁸ Idem, p. 12

Primul spectacol dat de tinerii artiști are loc pe 23 februarie 1837 și s-a constituit din două adaptări după textele lui August von Kotzebue – *Lapeirus* și *Văduva vicleană*. Mai tâziu, la 20 februarie 1838, se montează cu elevii opera *Norma* de V. Bellini. Din păcate însă, la scurtă vreme, conducerea Conservatorului începe să se confrunte cu lipsa de subvenții, urmată de retragerea elevilor și, în final, cu suspendarea cursurilor.

Abia în 1846, Matei Millo reașază pe lângă Teatrul din Iași așa-numitul Conservator-anexă, adică o școală de declamație al cărei scop era formarea în tainele rostirii textului a tinerilor doritori a urca pe scândură. „Aici s-a plămădit tradiția interpretării scenice realiste odată cu lupta împotriva romantismului retoric și a naturalismului. Millo a creat aici – și a continuat apoi la Conservatorul din București – un adevărat curent care a înflorât stilul interpretării actricești, punând bazele realismului scenic”¹⁹.

Se reînființează în 1860, prin decret de stat, învățământul teatral de la Iași, datorită unor oameni care înțeleseseră importanța de a șlefui cultura teatrală și pe cea națională, de a forma specialiști încă de la vârste tinere. Aceștia au fost Mihail Kogălniceanu și Vasile Alecsandri, care și-au canalizat energiile în susținerea acestui program. Astfel că pe 1 octombrie 1860 se înființează Școala de Muzică și Declamațiune de la Iași. În 1931 denumirea se schimbă în Academia de Muzică și Artă dramatică.

Ani de restriște au fost cei din timpul celui de-al doilea război mondial, când studenții și profesorii se refugiază la Făget, încercând să funcționeze până în 1945. În 1946, erau profesori Gina Sandri-Bulandra, Manole Foca și Ion Diacu-Xenofon, urmați, din 1948, de

¹⁹ Idem, p. 21

actorii Teatrului Național – Ion Lascăr și Ștefan Dăncinescu. Ulterior, cursurile sunt preluate de Aurel Ghițescu și de Manole Al. Foca, până în 1951, când comuniștii aflați la putere desființează Institutul de Teatru.

CAPITOLUL II

II. Primele repere în dramaturgia românească

II.1. Vasile Alecsandri

(21 iulie 1821, Bacău – 22 august 1890, Mircești, județul Iași)

Cel care va fi dăruit cu „umor, pictură, înlesnire orientală de povestitor”²⁰, se bucură de o copilărie frumoasă, pe moșia de la Mircești, moșie ce aparținea familiei de boieri Alecsandri. Tatăl său avea funcția de meldernicer²¹ (Vasile Alecsandri), iar mama lui, Elena Cozoni, se pare că avea origini italiene, după cum va nota mai târziu chiar scriitorul în memoriile sale – *Suvenire din viața mea*. În tainele învățaturii îl îndrumă, inițial, un dascăl grec, apoi unul din Maramureș, pe nume Gherman Vida. Mai târziu, îl găsim coleg cu Mihail Kogălniceanu și Matei Millo la un pension francez la Iași, unde studiază din anul 1828 până în 1834. Diploma de bacalaureat o obține în capitala Franței, în 1835. În această perioadă debutează cu proză și, întorcându-se în țară, începe să lucreze în domeniul administrativ. Nu îl atage prea mult munca funcționărească, așa că îl găsim într-un nucleu de oameni cu vederi politice, dar și intelectuali, oameni cu o viziune amplă asupra mersului societății și care erau dedicați actului

²⁰ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Semne, 2003, p. 284

²¹ Meldelnicerul era acel boier care turna apă ca domnul să se spele pe mâini.

artistic. În 1840 preia conducerea Teatrului din Iași, alături de Mihail Kogălniceanu și Costache Negruzzi. Scrie piese de teatru și se luptă pentru formarea mult râvnitului repertoriu național ridicând, aproape din nimic, primele trepte ale unei literaturi dramatice și continuând infatigabil a forma publicul de teatru de la Iași. În acei ani se îndrăgostește de sora lui Costache Negri, Elena Negri, însă destinul fetei e tragic, viața ei fiind curmată prea devreme. Alecsandri îi dedică o poezie – *Steluța* –, după trecerea ei în neființă.

Un patriot în simțământul profund al cuvântului și nicidecum doar ca deviză, Alecsandri a văzut în procesul conservării tradițiilor românești un element de mare însemnătate istorică și identitară a neamului românesc. Călătorind prin sate, adună un material considerabil pe care-l publică în volumul *Doine și lăcrimioare*. Își iubește țara, luptă pentru unitate, pentru integritate, pentru ridicarea gradului de cultură în societate. Participând la revoltele de a 1848, soldate cu o înfrângere, Alecsandri trebuie să părăsească principatul Moldovei. Pleacă întâi în Ardeal, iar anii următori îi petrece în Austria, Germania și se stabilește o vreme la Paris. Revenit în țară, între 1850 și 1853, e desemnat director al Arhivelor Statului de la Iași, timp în care scoate primul număr din „România literară” (1852), destul de rapid cenzurat și care-și va relua aparițiile abia în 1855. În continuare, aflat în țară sau la Paris, întreprinde toate demersurile pentru a face posibilă unirea Moldovei cu Țara Românească. Când marele vis se va împlini, domnitorul A.I. Cuza nu va pregeta să-l numească Ministru însărcinat cu Afacerile externe (1859). Cu momente de desprindere și cu reveniri, Alecsandri va avea o carieră politică esențială în privința dialogului dintre statul nou format și lumea externă. În 1884 este ales senator și, un an mai târziu, e numit Ministru plenipotențiar la Paris. Activitatea din domeniul culturii e constantă și conturează portretul unui om care, cu toate deziluziile, e neobosit în a coagula spirite înalte în jurul

ideilor de valoare. În 1863 ia naștere societatea Junimea unde Alecsandri este membru onorific. Este și membru fondator al Academiei Române, instituție care, în 1881, îi decernează premiul pentru literatură.

În viața privată se îndrăgostște de Paulina Lucasievici, cu care are o fiică, în 1857. Cei doi se căsătoresc abia după nouăsprezece ani, pe 3 octombrie 1876. În 1860 se stabilește la Mircești, unde rămâne până la sfârșitul vieții, chiar dacă lungi perioade de timp a fost plecat din țară în misiuni diplomatice.

Cu siguranță, cuvintele nu sunt prea mari nici azi pentru a vorbi despre conul Basil, neistovit parcă în a întemeia spații culturale, în a aduna oamenii potriviți și în a contribui la proiectul de țară al unei Românie încă în formare. „Vocația mare, providențială pentru cultura noastră, a lui Alecsandri este aceea de ctitor. E un deschizător de drumuri care, în literatură, încetățenește genuri noi, cultivând, de la fabulă la roman, mai toate speciile literare”²².

Recunoscut poate în primul rând în epoca sa pentru poezie, cel care el însuși se considera „bardul națiunii” e autorul a numeroase volume de versuri: *Pasteluri* (1868), *Poezii populare. Balade. Cântice bătrânești* (1852), *Poezii populare. Balade adunate și îndreptate de V. Alecsandri, partea a II-a* (1853), *Doine și lăcrimioare* (1853). Dacă în poezie atenția e concentrată pe detalii cromatice și pe melodicitatea versului, în proză e interesat de portrete și de peisaje: *Istoria unui galben și a unei parale* (1844), *O primblare la munți* (1844), *Călătorie în Africa* (1853), *Un salon din Iași* (publicat în 1855), *Vasile Porojan* (1880), *Dridri*, (roman scris în 1869, publicat în 1873),

²² Florin Faifer, *Incursiuni în istoria literaturii dramatice românești*, Iași, Editura Universitas XXI, 2008, p. 35

Margărita, (nuvelă scrisă în 1870, din ea fiind publicată numai un mic episod în 1880) și altele.

Cunoscător al culturii franceze, în teatru Alecsandri e atras de comedia clasică de inspirație molierească, de vodevil, colaborând adesea cu compozitorul Al. Flechtenmacher pentru muzica din piesele sale. Dintre comedii amintim *Farmazonul din Hârlău* (1840), *Modista și cinovnicul* (1840) *Iorgu de la Sadagura sau Nepotu-i salba dracului* (1844), *Iașii în carnaval* (1845), *Peatra din casă* (1847), *Chirița în Iași sau două fete ș-o neneacă* (1850), *Chirița în provincie* (1855), *Chirița în voiagiu* (1865), *Chirița în balon* (1875). Spre sfârșitul carierei se apropie mai mult de dramă, scriind drama istorică *Despot Vodă* (1879) și ultimele două texte într-o tonalitate mai gravă, melancolică *Fântâna Blanduziei* (1883), chiar elegiacă, în *Ovidiu* (1885).

Spectacol reprezentativ pentru istoria Teatrului Național din Iași, *Chirița în provincie* a adus actori importanți în rolul titular. Matei Millo, Miluță Gheorghiu, Tamara Buciuceanu (în colaborare cu TNI), Teo Corban s-au numărat printre aceia care au îmbrăcat rochia roșie de catifea a protagonistei. Textul reține peripețiile coanei Chirița, care în prima parte a ciclului ce i-a fost dedicat reușise să-și căsătorească fetele. Acum are un alt țel, acela de a deveni isprăvniceasă și, colateral, ar vrea să o căsătorească pe orfana Luluța, pe care o luase sub tutelă, cu fiul ei Guliță. Folosindu-se de toate tipurile de comic, Alecsandri creionează nu doar un personaj memorabil, dar și un tablou mai amplu al vieții de provincie moldovenească. Aducând moda pariziană printre țărani, Chirița e ridicolă. Se luptă neputincioasă să-l educe atât pe servitorul Ion, cât și pe retrogradul ei soț și pe neînzestratul Guliță. Nu vrea să se recunoască învinsă și continuă să-i dăscălească în spirit francez pe toți cei aflați în jurul ei. Cele câteva apartouri persiflante la adresa ei ale lui „Monsiu” Șarl sau ale lui Leonaș ne fac să credem că,

pe la colțuri, toată lumea râde de stăpâna moșiei Bârzoieni, dar acestea par că nu o împiedică să-și urmeze nestingherită planul de „armazoancă”: Ion trebuie să aducă scrisoarea pe tavă, nu oricum; meniul cuprinde bucate și sosuri nemțești; familia trebuie să renunțe la straietele largi, demodate, croite după tipicul celor orientale, și trebuie să se îmbrace după moda de la Paris. Supărat, Bârzoii îi reproșează nevestei: „chelțuiei, nu șagă... pe mobili nouă cu lastic... pe trăsuri de cele cu fundu la pământ.. pe straie cu fir, la slugi...pe lampe de cele cu apă... pe fleacuri... capele... rochii cu jăletce... cușme jădovești de ascund mâinile iarna... conțerturi de strâns talia... Cine le mai poate înșira?” Și conchide „Sărmană Chiriță, ai nebunit la bătrâneță, fata mea”²³. Chirița e o figură ostentativă, exagerată, iar publicul poate fi motivat să o blameze, însă, cu o privire mai indulgentă, intențiile ei n-ar trebui condamnate. Nu are tactică, nu are nici gust, nici simțul măsurii, e cât se poate de adevărat, însă dorința de a face un pas înainte, de a occidentaliza lumea mărunță în care se află nu e o greșală capitală. Ea trăiește un vis frumos în care brusc ograda ar trebui să se preschimbe într-o grădină, iar Bârzoii ar deveni un tânăr ofițer care să o „flatarisască”. Între ceea ce-și imaginează și realitate ruptura e definitivă și se poate râde din acest motiv, însă pe undeva situația e și puțin tristă. Altminteri, protagonistă recunoaște singură că există și o altă explicație a comportamentului ei, pe lângă faptul că a călătorit în capitala Moldovei și a văzut și viața din străinătate. În discuția cu Safta spune în treacăt: „Și-apoi trebuie să știi, cumnățacă, că de când m-am dezbrătat de Calipsăța și Aristița... de când, în sfârșit, le-a măritat bărbatu-meu cu Brustur și Cociurlă... pare c-am întinerit cu 20 de ani... îmi vine tot să zburd”²⁴. Așadar, dacă fetele mai mari au plecat de acasă, Chirița a scăpat de o mulțime de

²³ Vasile Alecsandri, *Chirița în provincie*, în *O antologie de dramaturgie românească*, București, Editura „Ion Creangă”, 1987, pp. 53, 54

²⁴ Idem, p. 30

griji, acum permițându-și să-și ofere timp pentru ea și pentru planurile civilizatorii.

Râsul la Alecsandri nu înfierează, iar gravitatea unor fapte e trecută cu vederea, căci scopul este ca publicul să se amuze. Nici povestea claponului, care e dovada clară a actului de corupție, nici șpaga pe care o primește proaspătul ispravnic cu căpățânile de zahăr, nici imaginea tiranică a Chiriței călare de la început, când își biciuiește supușii nu reprezintă capete de acuzare care să șteargă râsul de pe fața spectatorului. Dramaturgul nu dă amploare momentelor ridicole, nu insistă răutăcios asupra păcatelor omenești, e mai elegant, și atunci preferă o ironie subtilă care să nu supere, ci să se îndulcească prin cântecelele vesele.

Comedia de moravuri are câteva note de adâncime pe care le depistăm mai curând la o lectură de natură regizorală. În rochiile ei noi și cu machiajul strident, Chirița e un personaj mai curând amar. O femeie în vârstă care încearcă să arate mai tânără cu orice preț, și care se îndrăgostește de ofițerul cu „mustăți mincinoase”. La o privire mai detașată, flirtul cu Leonaș care e deghizat o umilește. Plictisită de discuțiile repetitive cu Safta, își aprinde o țigară... Nepotrivită în peisaj, nu-și mai găsește nici ea locul în familia care face toate lucrurile pe dos, fiindcă membrii ei nici nu s-ar pricepe altfel. În rest, armătura comică alcătuită din demascări, răsturnări de situație, happy-end protejează personajele și spectatorul, deopotrivă. Situația e prea hilară și neverosimilă, pentru ca oglinda scenei să redea fidel realitatea, așa că nici cei din sală nu văd prea bine reflexia societății chiar dinaintea lor. Dragostea învinge, Chirița e amenințată (de fapt șantajată) și cum finalul repune într-o oarecare ordine relațiile dintre personaje, spectatorul rămâne cu un sentiment relaxat. Chiar și cântecul din final, ce poartă o notă mai amară, nu are nimic dramatic în sine: „Credeți-mi mie, cei mulți în lume / Fie din Londra sau din

Focșeni, / Fie cu stare, cu rang, cu nume.. / Joc ades roluri de comedieni. / Cella ce strâgă că țara pere / Pân ce-apucă vreun ciolan / Și cât îl rode, stă în tăcere... / Cine nu-l știe că-i comedian?”²⁵

În drama istorică *Despot Vodă*, Alecsandri îmbină elemente din clasicism cu cele romantice, construind o poveste în care păstrează câteva realități istorice, având în subtext un deziderat solid: acela al trezirii spiritului național, al sentimentelor patriotice veritabile. Scriitorul desprinde subiectul din cronica lui Grigore Ureche, îndepărtându-se de documente și dezvoltând faze ficționale în existența personajului său central. Despot Vodă, pe numele lui adevărat Ioan Iacob Heraclid sau Iacob Eraclide, de origine greacă, a domnit în Moldova în secolul al XVI-lea, între 1561-1563. Dar figura lui suferă transformări în paginile piesei, el fiind străinul care, descins în țara Moldovei, are un singur țel – acela de a deveni domnitor. Ca un adevărat exponent al machiavelismului, se folosește de toate mijloacele pentru a-și realiza visul, călcând cu ușurință principii etice, înlăturând oameni care i se par primejdioși sau care nu mai au importanță în demersul său. Clădit pe tiparul unui Richard al III-lea sau Macbeth, personajul lui Alecsandri este el însuși un om „dedublat” și un bun „regizor”. Se folosește când de naivitatea, inocența sau credulitatea oamenilor, impresionează prin postura sa determinată, minciuna, falsul, ascunzișul fiind armele lui favorite. Psihologia răului, așa cum încearcă Alecsandri să o descrie prin protagonistul său, presupune o putere incredibilă persuasivă, Despot știind instinctiv cum să-și mlădieze discursul și pentru a o cuceri pe feciorelnica Ana, fiica lui Lăpușneanu, și pentru a-l convinge pe Laski că-i merită ajutorul. Întrucât autorul îndrăgește contradicțiile, descoperim că în carcasa de tiran se ascunde o ființă slabă, că răutatea presupune și inteligența manipulării. Complexul străinului îl urmărește pe erou.

²⁵ Idem, p. 86

Tăinuindu-și adevărata identitate, căci Despot e fiu al unui pescar din Creta, el nu aparține țării pe al cărei tron ajunge și nu o percepe decât ca pe o pradă ce-i hrănește orgoliul nemăsurat. Alecsandri, fascinat de portretul pe care vechiul cronicar i-l făcea adevăratului Despot, îl repune acum în luminile și umbrele teatrului pentru a arăta publicului cum aceia care contrazic etosul națiunii trebuie să fie înlăturați. Lecția e dură și e valabilă pentru toate pesonajele. Anormal în gândirea sa, personajul uimește încă de la prima sa apariție, iar autorul nu ratează nici o ocazie spre a-i scoate în evidență ș a-i condamna egocentrismul:

„A!... Iată-mă-n Moldova!... Măririi, averi, putere!
Aici sunt partea celui ce știe-a zice: «Vreu!»
Eu vreu! De-acum ajută-mi în plin norocul meu.
Eu, slugă odinioară lui Iacob Eraclidul,
Dar nobil prin avântul sufletului nobil ca Cidul;
Eu, bulgăr de aramă schimbat în aur; eu,
Fiu de pescar din Creta, purtat în zborul meu
Prin Spania, Lehia, Germania și Franța,
Cu-a mea soție, spada, cu sora mea, speranța,
Azi vin și pun piciorul pe-acest pământ român
Și zic: Moldovo,-n mine cunoaște-al tău stăpân!”²⁶

Nici monologul din actul al II-lea, când, închis, Despot meditează la soarta schimbătoare, nu-l va ajuta mai mult în a-și reabilita imaginea în fața publicului. Această primă intrare în text, cu emfaza, cu aplombul și aviditatea în care e rostită îl condamnă definitiv pe Despot, iar în final lipsa lui de măsură, boala egoului exacerbât îi vor fi fatale.

Unele elemente ale textului țin de clasicism. Acțiunea e unitară și prezintă evenimentele în ordine cronologică. Tonul e didactic,

²⁶ Vasile Alecsandri, *Despot Vodă*, în *Drame*, București, Editura Minerva, 1975, p. 18

moralizator: răul este pedepsit, tronul e recâștigat de „boierul neaș” Tomșa prin acte de curaj și prin dovada unui spirit ales.

De cealaltă parte, trăsăturile Romantismului sunt recognoscibile în contrastul prin care sunt puse în relație personajele, creându-se astfel dueturi antinomice (Despot/Tomșa sau Carmina/Ana), precum și în contrastele ce creionează personalitatea fiecărui actat. Tot de Romantism sunt legate și teatralitatea unor scene și atmosfera la limita cu irealul (înscenarea morții lui Despot), imaginea în singurătate a personajului (așa cum e văzut Despot în actul II, tabloul II, scena I). Folosirea otravei care induce somnul asemănător morții este deopotrivă un motiv des întâlnit în textele romanticilor. În plus mesajul patriotic, momentele în care e descrisă într-o lumină aproape bucolică Moldova de către străjerii români sunt de asemenea străfulgerări romantice în acest text.

CAPITOLUL III

Drama istorică românească

Drama istorică românească și satira sunt cele două genuri care au avut o contribuție majoră în dezvoltarea dramaturgiei naționale. O bună perioadă de timp, au fost montate traduceri ale unor texte clasice. Așa se face că erau cunoscute publicului în secolul al XVIII-lea scene din *Temistocle* (în traducerea lui Ion Budai-Deleanu) sau *Fapta lui Kir Metastazie* (cu traducerea lui Iordache Slătineanu). *Oreste* de Voltaire e tradus de Alexandru Beldiman, iar Ion Barac traduce, însă după varianta germană, *Amler - prințul de la Dania*. În afară de prelucrarea *Mirtii și Hloe*, Asachi a tradus și textul lui Voltaire, *Alzira*, cu mare succes pentru spectatorii vremii. Prezența dramaturgiei clasice, ce se dovedește a fi în bună parte franceză, a conturat gustul publicului pentru eroism și pentru tonul în general moralizator. Ele vor fi tiparele în care drama istorică se va așeza treptat, prințând conture din ce în ce mai sigure.

Momentul „Daciei literare”, revista ieșeană înființată în 1840, sub directoratul lui Mihail Kogălniceanu, va reprezenta, prin politica editorială, prin direcțiile literare urmărite de grupul de intelectuali adunați în jurul ei, o linie definitorie atât în ceea ce privește stilul de scriitură, cât și în educarea unui spirit fundamentat pe valori naționale. Revista strânge în preajma-i scriitorii pașoptiști și viza câteva puncte esențiale în ceea ce privește formarea unei noi literaturi, cuprinse în *Introducția* semnată de Kogălniceanu în primul număr al

publicației. Primele două deziderate au o legătură directă: imitația autorilor străini, traducerea și localizările textelor ce aparțin altor culturi trebuie să înceteze, iar în locul acestora să iasă la suprafață literatura națională. Sursele de inspirație trebuie să fie istoria, natura și folclorul – cerințe pe care le întruneau deja, la nivel european, Romantismul. Kogălniceanu mai cerea o limbă națională unitară și, la fel de important, șlefuirea spiritului critic.

Drama istorică trebuia să prezinte un erou cu înalte virtuți umane (direcție deja enunțată de Clasicismul secolului al XVII-lea în Europa), care să susțină ideea de solidaritate și care să lupte împotriva decadenței umane. Elementul străin e tratat, de obicei, drept unul cu efecte negative, mai cu seamă dacă vine din partea țărilor care, la vremea respectivă, atentau la integritatea românilor (turci, austro-ungari, greci și alții). Într-unul dintre articolele sale înflăcărate, Eminescu cerea ca drama istorică să fie o frescă a poporului român în luptele sale, în simțirea sa, în „puterea sa demonică și uriașă”, în înțelepciunea lui. În același timp, Cezar Bolliac considera drama istorică drept o specie cardinală a literaturii dramatice românești, cerând deopotrivă ca aceste texte să arate faptele românilor, geniul națiunii, momentele tragice ale existenței acesteia, dar și izbânzile, și tradițiile și aspirațiile noastre.

A rămas oare drama istorică un gen cu totul desuet azi? Face ea parte din literatura datată al cărei termen de valabilitate e astăzi nu doar expirat, dar o și poziționează undeva pe rafturile bibliotecilor ori îi dă valoarea unui exponat de muzeu? Nu e tocmai ușor de răspuns când privim evenimentele ce au un aer neverosimil uneori, care fac referire la pagini din manualul de istorie, la vechii cronicari, militând aproape pe fiecare pagină pentru împlinirea dorințelor intelectualilor și a politicianilor români de la 1840. Însă dacă trecem de tonul patetic, de expozitivitatea unor personaje, dacă putem gândi cumpănit la mesajul

unității naționale, dacă am înțelege patriotismul ca pe o stare interioară și la modul faptic, mai degrabă decât pe nivel exclusiv declarativ, dacă luăm în calcul și locurile în care programul „Daciei literare” nu e urmat întotdeauna *ad litteram*, luând naștere așa subiecte și modalități surprinzătoare de redare a lor, atunci poate am descoperi, ca noi *lectori in fabula*, discursuri la care spectatorul ar putea să vibreze și azi, situații încă actuale, frumusețea limbajului sau provocarea rostirii în versuri. Credem că drama istorică ar trebui citită fără prejudecăți de către tânărul secolului XXI.

III.1. Bogdan Petriceicu Hasdeu – enciclopedistul dramaturg

(16 februarie 1838, Cristești, Hotin, azi localitate în Ucraina – 25 august 1907, Câmpina)

Rădăcinile genealogice ale lui Hasdeu atestă că provenea dintr-o familie veche boierească, fiind fiul lui Alexandru Hâjdău și al Elisabetei Daucș. Mai târziu se va dovedi că-i va călca pe urmele tatălui, deoarece și acesta avusese parte de o educație aleasă, făcându-și studiile la Harkov, Lvov și München. Alexandru Hâjdău a fost, la rândul său, un umanist, interesat fiind în paralel de filologie, istorie și folclor. Fusese autor al unor lucrări de istoria dreptului universal și avusese o bogată activitate didactică. În 1841 familia stă o perioadă în Podolia, iar în 1850 se stabilește în Basarabia, unde Bogdan Petriceicu urmează cursurile liceale la Chișinău. Cu reale aptitudini pentru a învăța limbi străine, o memorie fantastică și o inteligență sclipitoare, tânărul va hotărî să se îndrepte către Facultatea de Drept, așa că peste doi ani, se înscrie la Universitatea din Harkov. Nicolae Iorga îi va face adolescentului peste ani un portret reușit: „Ca prinț sărac, slab și bolnăvicios, impunător printr-o știință enciclopedică, dobândită de douăzeci de ani între un duel și un banchet intim, ca un original de care nu se putea apropia nimeni fără a fi uimit și rănit de uimirile și însușirile lui superioare și de inferioritatea unui spirit agresiv, care nu cruța nimic, nici pentru cel mai sfânt principiu ori pentru cea mai firească legătură, astfel căzu el în Iași la 1856”.

Anul 1854 înseamnă și primele încercări literare (*Cântec popular moldovenesc*, Ștefan cel Mare, Doină, Moldova, Melodii românești), Hasdeu redactând acum și câteva fragmente epice și dramatice (*Arbore*, *Domnița Ruxandra*, *Domnița Voichița*). Revenit în Moldova, fără însă a-și fi terminat studiile universitare, ocupă un post de judecător în orașul Cahul, din care este destul de repede dat afară pentru că nu se ferea să spună ori de câte ori avea ocazia că-și dorește unirea Basarabiei cu România. Totodată păstrează legătura cu sfera literară și publică în „Dacia”, „Tribuna română”, înființează chiar el un ziar la Iași cu numele „România”, militând pentru unire și susținând spiritul pașoptist. Debutul ca dramaturg îl face în revista „Lumina”, unde publică în 1863 drama *Răposatul postelnic*. În același an publică și nuvela *Duduca Mamuca*, text care a stârnit un scandal adevărat în privința subiectului considerat imoral și plin de limbaj licențios și a cărei publicare duce și la suprimarea revistei „Lumina”. Necazul nu e singurul, Hasdeu e destituit din funcția de profesor pe care o ocupa la Școala Reală de la Iași. Adversarul său cel mai acerb din această perioadă e criticul junimist Titu Maiorescu. Spre sfârșitul anului se mută la București, unde scoate revista satirică „Aghiuță” și publică în foile acesteia din nou nuvela cu pricina, însă cu titlu schimbat *Micuța sau Trei zile și trei nopți din viața unui student*.

În 1867, pe 10 februarie, i se montează drama istorică *Răzvan Vodă* la Teatrul cel Mare din București, piesa care va fi cunoscută mai apoi sub titlul *Răzvan și Vidra*. În acești ani e preocupat de istorie și literatură: în 1865 apăruse monografia *Ion Vodă cel Cumplit*, operă în care realitatea și ficțiunea se întâlnesc. Viziunea scriitorului despre legătura istorie-literatură poate fi desprinsă din unele idei trasate în prefața opului: „Istoricul este un uvrier și un artist totodată. Ca uvrier, el adună; ca artist, el dă brutei naturi acea sublimă expresiune care face că statuiele lui Canova sau curțile Alhambrei nu sunt din piatră,

că *Madona* lui Raphael nu este o pânză sau o scândură îmbibată de niște sucuri vegetale. Sculptorul, pictorul, arhitectul sunt numai artiști. (...) Istoricul, din contră, el singur strânge, singur scoate piatră, țese pânză, taie scândură, fierbe culori; și apoi tot el singur sculptă, edifică, pingea”.

O perioadă va călători în Serbia, Ungaria, Austria și în Franța, periplu în care profită și adună material documentar pentru studiile sale științifice. Vor apărea în 1870 primele două volume ale curajoasei lucrări *Istoria critică a românilor*. I se îndeplinesc, pe rând, și alte proiecte majore, ca de pildă *Cuvinte din bătrâni* (primul volum se numește *Limba română vorbită între 1550 – 1600*, iar al doilea *Cărțile populare ale românilor din secolul al XVII-lea în legătură cu literatura poporană cea nescrisă*). Între 1886 și 1898 lucrează la *Etymologicum Magnum Romaniae*, un amplu dicționar cu explicații etimologice, dialectale, semantice, editat în cinci volume, proiect pe care i-l încredințase chiar Academia Română. Devenise membru al prestigioasei instituții în 1877.

Viața personală nu a fost fericită, soția sa, Iulia Faliciu, îl va părăsi în 1881, acuzându-l de infidelitate și mutându-se la Paris. Cei doi o au pe Iulia Hasdeu (născută în 1869), copilul precoce care va deveni și prima româncă care-și va face studiile la Sorbona. E însă răpusă, la doar optsprezece ani, de tuberculoză. Trecerea în neființă a fetei sale îl marchează profund și pentru totdeauna. Ultimii ani, Hasdeu și-i petrece la moșia de la Câmpina, unde înălțase un castel-templu în memoria fiicei sale, cu care încearcă să comunice prin ședințe de spiritism. În 1897 termină *Sarcam și ideal, ultimii ani de literatură*.

Drama istorică *Răzvan și Vidra*, în luminile Romantismului printre care se citește și tiparul clasic, descoperă un autor interesat aproape pretutindeni în text de perechi simbolice, de corespondențe și de antagonisme. Încercând să sondeze shakespearian în psihologiile personajelor lui – de altfel, apropierea cu tragedia *Macbeth* e vizibilă –, Hasdeu conturează portrete bine definite, mai ales prin contraste, dă consistență acțiunii, pe care o strunește prin toate metodele spre a fi convingătoare. „Poema dramatică în cinci cânturi” e inspirată din fapte istorice petrecute în Moldova, în secolul al XVI-lea, când Răzvan Vodă, singurul țigan care ajunsese în fruntea țării, domnește vreme de opt luni. Povestea imaginată și documentată de dramaturg (sursa principală o constituie *Letopisețul Țării Moldovei* de Miron Costin) dezvoltă în cele cinci cânturi panta ascendentă și-apoi decăderea protagonistului. Însă, cum spuneam, preocupat de elemente în opoziție, scriitorul articulează dincolo de evoluția lui Răzvan către tronul provinciei românești, o stare complexă pe care personajele o trăiesc. Cu cât Răzvan mai face un pas, cu atât pentru el dorința de a se întoarce în trecut, de a reveni la o viață mai simplă, departe de griji, e mai acută. Măreția nu i se oferă pe deplin viitorului domn care, la un moment dat, se aliază cu polonezii, ci păstrează gustul amar al gândului că ascensiunea nu e făcută prin mijloace demne.

În text, personajul principal e cuplul, iar transformarea titlului inițial în *Răzvan și Vidra* (de la *Răzvan Vodă*) întărește ideea. E un cuplu dihotomic, în care cel puțin în aparență soția îl domină pe soț, îl împinge pe scara ierarhiei sociale, considerând chiar ea că Răzvan e prea blând și prea corect pentru a evolua în politica măcinată de interese, intrigi și trădări. Cert este că eroul, odată ieșit din pădurea haiduciei, alături de Vidra, odată ajuns comandant de oști leșești, oferindu-i-se poziția de hatman la curtea Moldovei, nu mai poate da înapoi. Cu siguranță, nepoata lui Moțoc îi plantează sâmburele

grandorii, dar capătul de linie, hotărârea finală îi aparține lui Răzvan și voinței lui de „a fi mare”.

Maestră în a folosi cuvintele și a convinge cu ele, Vidra e un personaj unitar, în vreme ce Răzvan mai e cuprins uneori de nostalgii sau de regrete (ca în *Cântul al IV-lea*), de răscoliri, de întrebări cu sens etic. De la tăcerea ei sfidătoare din pădure, când e prinsă de haiduci (chiar și înainte de prezența ei fizică în text, când se vorbește despre ea aproape ca despre o figură legendară) și până la ultima replică, atunci când se răstește către răzeș: „Să ieși!”, Vidra e o personalitate impozantă. E o doamna Clara mai tânără, o minte la fel de sfredelitoare, urmând un singur scop, acela de a-și așeza pe tron soțul, pentru care luptă în orice chip. Însă și ea și doamna Clara din *Vlaicu-Vodă* spun, pe după cuvintele rostite, altceva, mult mai de preț pentru ele: își protejează și-și susțin propria persoană. La fel de insinuantă și de concentrată asupra propriului ego, Vidra acționează prin bărbatul ei, un fel de „interpus”. Are un singur moment de slăbiciune, la finalul piesei, când i se pare că o vede pe mama soțului, o fantomă încruntată ce pare că o acuză. Dar se repliază imediat, refuzând să creadă în supranatural sau în lumea spiritelor. Și o salvează structura ei puternică. De fapt, nu e doar un personaj dominant, Vidra este o forță dezlănțuită, căci trăiește din viziuni colosale, pe care doar în cazuri excepționale le verbalizează. Eroină de tip romantic, Vidra își descoperă caracterul în tirade: „VIDRA: Da! O muiere din neamul celui groaznic bărbat, / Care numai c-o-mbrâncire patru domni a răsturnat, / Ș-al cărui falnic sânge clocotește cu putere, / Ca talazurile mării, în pieptul meu de muiere!”²⁷ Iar senzațiile i se amplifică numai peste câteva versuri: „Setea de-a merge-nainte... Iată ceea ce-ți lipsește, / Acea sete care frige și-ngheață inima mea! / Dar trebui s-o

²⁷ B. P. Hasdeu, *Răzvan și Vidra*, în *Vlaicu-Vodă. O antologie de dramaturgie românească*, Prefață și prezentări de Constantin Măciucă, București, Editura „Ion Creangă”, 1987, p. 169

aibi, Răzvane! Eu voiesc, și-o vei avea! / Atunce când buza Vidrei obrazu-ți pârlit l-atinge / Ochii mei în ochi îți cată, mâna mea pe mâna-ți strânge / Sufletul meu desfășoară / Câte-o părțica mereu, / Ce pe furiș se strecoară / Adânc în sufletul tău / Vidra-i pentru tine-n lume / Ca izvoarele de munte / Ce fac Dunărea să spume / Ca pâraiele mărunte...”²⁸ Cu foarte mare ușurință, Hasdeu reușește să construiască peisaje ample, să treacă de la imagini-detaliu la cadre înalte, cu dimensiuni impresionante. Iar cu altă ocazie, Vidra recunoaște: „Vise! Nu oricine poate să viseze-al Vidrei vis”²⁹.

Însă dacă protagonista oferă, după cum s-a văzut, o singură imagine în text, aceea a dârzeniei, Răzvan din *Mărirea* nu mai păstrează mare lucru din personajul care râdea cu vioiciune în *Un rob pentru un galben*. Figura luminoasă a tânărului țigan, care fusese eliberat, care avea drag de carte și care-și ascuțise satira la adresa stăpânirii și a societății, se diluează până la urmă. Iar Răzvan din ultimele pagini ale textului dăruiește cu gesturi largi pungi cu galbeni mai degrabă pentru a supune, decât din caritate, e măcinat de griji, dar îmbătat de putere. Este trădat, cetatea e luată cu asalt de trupele polone, astfel că Răzvan se aruncă nebunește în luptă: „Să trăiască moartea neagră! Ne cunoaștem foarte bine!... / Cine vrea s-o strângă-n brațe, iată calea! După mine!... / Moartea-i mireasă, / Mormântu-i casă / Viermii sunt nași, / Hai la vrăjmași!”³⁰

Personalități diferite, cei doi de fapt se completează. Unul se află adesea în conflict, însă raportul de forțe se echilibrează. Se ironizează, joacă cu cărțile pe față, însă oricât de opuși ar fi, ei se hrănesc unul cu energia celuilalt. Însă ceea ce incriminează autorul e îndepărtarea de

²⁸ Idem, p. 170

²⁹ Idem, p. 185

³⁰ Idem, p. 218

valorile naționale, anularea sentimentului patriotic sau transformarea lui într-o deviză ce poate fi ignorată cu ușurință.

„RĂZVAN: Nu! Noi nu vindem nimica! Voi lăsa pe leși mai bine
Și-o să m-așez românește în țara mea și la mine...

VIDRA: Așa? Nu cumva, Răzvane, să ne-nchidem într-un sat,

Gustând viața de câmpie și văzduhul cel curat

Într-o cușcă mojicească, plină de miros de varză,

În casă grămezi de teancuri și pe-acoperiș, o barză?”³¹

Constituind mai puțin interesul analizei psihologice, celelalte personaje sunt de coloratură. Se individualizează întrucâtva boierii Sbierea și Bașotă, însă atenția e mereu concentrată asupra cuplului. Vocea poporului e încredințată de Hasdeu, oamenilor simpli, cei care nu-și schimbă cumpăna valorilor de la o zi la alta. Răzașul și Vulpoi sunt oameni drepți, își urmează căpetenia, nu știu să plece urechea la zvonurile sau intrigile boierilor și ale polonezilor. Oftează de dor, când sunt departe de casă, o privesc suspicioși pe Vidra în încercările ei malefice de a-l împinge pe Răzvan să schimbe taberele sau să acționeze împotriva principiilor lui, pierzând măsura.

Dramaturgul se dovedește a fi și un excelent portretist al personajului colectiv – aerul pitoresc al mulțimii din primul Cânt este un bun argument în acest sens. Mulțimea râde când e făcută citirea versurilor satirice ale lui Răzvan, aprobă, critică, prin câte un glas ce se individualizează, dar se și coalizează în a judeca pripit, atunci când protagonistul e învinuit că ar fi furat un galben din punga boierului Sbierea.

³¹ Idem, p. 187

Tot de Romantism ține și forma versului, marea plăcere a autorului fiind aceea de a scinda ideea între rânduri, de a schimba ritmurile și nu de puține ori, de a apela la formele baladei populare: „Cu miros de vioarele, / Trandafir și micșunele / Bate vântul țării mele! / Bate-ai, vântule, curat, / Să alini al meu oftat / Bate-ai, vântule, ușor, / Să-mi mai treacă din cel dor!” – rostește Răzașul la începutul Cântului al IV-lea. Altminteri, tiradele sunt încă impregnate de patetism, eroul expunându-și trăirile, gândurile, senzațiile covârșitoare ca într-un text clasic, din dorința autorului de a-și convinge publicul.

Hasdeu nota într-un articol publicat în revista „Lumina” (*Mișcarea literelor în Eși*): „Nu e de ajuns a dialogiza un fapt, a împărți dialogul în acte și-n scene, a presăra ici colo în scene câte un cuvânt, alde «se scoală», «intră», «iese», a da personajelor nume adevărate sau «quasi», ci este necesară adâncă cunoștința a artei dramatice”. În viziunea autorului, opera dramatică trebuia să îndeplinească criterii precise, ale căror efecte sunt veridicitatea și eficacitatea textului. Acesta trebuie să respecte adevărul vieții, dar să reprezinte și o analiză de profunzime a inimii omenești și a trăirilor individului. Trebuie să arate caracterul epocii și să întreprindă o critică realistă a trăirilor personajelor. Modele preferate de Hasdeu sunt Sofocle și universalul Shakespeare. Raliat principiilor „Daciei literare”, scriitorul cere originalitate și insistă asupra dimensiunii naționale a textului de teatru.

III.2. Alexandru Davila, autorul unei trilogii fragmentare

(12 februarie 1862, Golești – 19 octombrie 1929, București)

A fost cel mai mare dintre copiii doctorului Carol Davila, din a doua lui căsătorie, celebrată cu Anica Racoviță, care provenea din familia nobilă a boierilor Golescu. A mai avut două surori – Elena și Zoe Clara Christina – și un frate – Carol Nicolae Alexandru, licențiat în științele fizico-chimice la Sorbona.

Alexandru a debutat cu poezii publicate în „Revista literară” a lui Alexandru Macedonski. Colaborează mai apoi cu „Epoca”, „Independența română”, pentru cronică dramatică și cu „Convorbiri literare”, unde publică noi poezii. Însă cunoscut a rămas pentru piesa istorică *Vlaicu Vodă* (1902). În fapt, acest text trebuia să reprezinte un capitol dintr-un proiect de anvergură a autorului, rămas însă neterminat: trilogia intitulată *Mirciada* al cărei subiect se referă la independența pe care Țara Românească, prin politica multiplilor ei domnitori, a încercat să o păstreze față de marile puteri suzerane. Trilogia trebuia să cuprindă textele *Vlaicu Vodă*, *Dan Vodă* și *Mircea cel Bătrân*. Fragmentară, tragedia în versuri *Sutașul Troian* ar fi avut rolul unui appendice final al trilogiei. Un alt text în versuri, cu subiect istoric, este *Balada strămoșilor*, legat prin tonalitate și tematică de intențiile pe care și le propusese Davila cu *Mirciada*.

Dincolo de activitatea sa scriitoricească, Alexandru Davila a fost director al Teatrului Național din București (între 1905 și 1908, apoi între 1912 și 1914). De asemenea, el a înființat prima companie

particulară de teatru – **Compania Davila** – unde a îndeplinit și funcția de regizor. I s-au alăturat aici și alți artiști cunoscuți: Maria Giurgea, Marioara Voiculescu, Romald Bulfinski, Niculescu-Buzău, Tony și Lucia Bulandra, Ion Morțun, Ion Manolescu, Gheorghe Storin și alții. Prin toate demersurile sale publicistice sau manageriale, el a încercat să susțină dramaturgia națională și un program estetic teatral. Potrivit mărturiilor lui Tony Bulandra, cât a fost director al naționalului bucureștean, Davila, un împătimit al culturii franceze, a fost o minte tânără care venise cu multe idei înnoitoare pentru teatrul acelei vremi. Programul lui, care voia să îmbunătățească mersul obișnuit al teatrului, a stârnit și păreri contrare. Nu după multă vreme va trebui să se confrunte cu atacurile ce se iveau în presă, de exemplu cu cele inițiate de revistele „Teatrul”, „Săptămâna” și de ziarele „Voința națională” și „Epoca”. Plecat din scaunul directoral și pierzând și funcția de director al teatrelor, Alexandru Davila va deveni în 1909, membru fondator al proaspetei înființate Societăți a Scriitorilor Români. În 1929 i se acordă premiul național pentru literatură.

Textele sale, adunate într-un volum postum de memorialistică (*Din torsul zilelor*), demonstrează apetitul scriitorului pentru descrieri, reprezentând pagini de document pentru secolul al XIX-lea. Multe dintre aceste texte au fost dictate pentru că, din nefericire, după un accident, Alexandru Davila a rămas paralizat, petrecându-și cincisprezece ani într-un scaun cu rotile. Față de alte istorii literare, criticul Paul Cernat îi realizează un portret verist scriitorului³². Menționăm și faptul că Teatrul din Pitești îi poartă numele.

În 1927, Davila nota: „Am scris *Vlaicu Vodă* în camera din strada Sfinții Voievozi, unde stăteam cu chirie alături de Nerva Hodoș, căci nici pe vremea aceea nu mă prea îmbulzeau banii. Am citit piesa într-o

³² Articolul poate fi consultat pe site-ul <http://mnlr.ro/alexandru-davila/>

seară din 1901 la Ulpiu Hodoș din strada Dionisie. Erau de față, printre alții, Petre Grădișteanu, Iacob Negruzzi, Ollănescu-Ascario etc. După citire, Iacob Negruzzi făcu câteva observații de natură metrică, scandând pe degete... Petre Grădișteanu era, însă, entuziasmat. Luă piesa și se duse cu ea la Sihleanu, pe atunci director al Teatrului Național”³³. În 1902, chiar de ziua lui de naștere, când împlinea patruzeci de ani, are loc premiera spectacolului Vlaicu Vodă pe scena naționalului bucureștean, distribuția incluzând nume sonore ale scenei românești: Agatha Bârsescu, Marioara Voiculescu, C.I. Nottara, Aristide N. Demetriade, V. Maximilian, Zaharia Bârsan, Tony Bulandra, Ion Petrescu, Petre Sturdza, I.I. Livescu *et alii*.

Textul urmărește anii de domnie ai lui Vladislav (Vlaicu) Vodă moștenitor, din neamul Basarabilor, al lui Nicolae Alexandru. Este perioada în care Țara Românească, aflată încă în primul ei veac de provincie independentă, se luptă pentru teritorii încercând deopotrivă să aibă un rol echilibrat în politica de suzeranitate. Soția lui Nicolae Alexandru era Klărei Dobokay, provenind dintr-o familie de nobili maghiari, însă relațiile dintre unguri și români erau tensionate, determinându-l pe dramaturg să pună în opoziție cele două personaje, pe Vlaicu și pe doamna Clara. Vladislav I și-a adăugat și titlurile de Ban de Severin și Duce de Făgăraș, regiuni pe care Țara Românească le-a câștigat. El a dus o politică ostilă față de Ungaria, obținând în cele din urmă, prin bătălii câștigate, recunoașterea titlurilor din partea lui Ludovic I, precum și răscumpărarea cumnatului său, Ivan Strațimir, fost țar de Vidin. În planul puterii religioase, Vladislav I a cimentat ortodoxia la Nordul Dunării, avându-l ca aliat pe călugărul de origine greacă, Nicodim. Toate aceste aspecte se regăsesc în textul lui Davila, urmărite cu destulă fidelitate, însă servind, totodată, realității

³³ Virgil Brădățeanu, *Viața lui Davila povestită de el însuși*, în *Drama istorică națională*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 178

ficționale. Autorul restrânge în cinci acte toate evenimentele majore din perioada de domnie a lui Vlaicu Vodă, cuprinsă între 1364 și 1377. Virgil Brădățeanu îi sesiza cele mai importante trăsături ale stilului: „Davila construiește cu inteligență, conduce personajele cu abilitate și creează tensiune, pregătește cu grijă revelațiile pe care le transmite cu simțire și meșteșug. Tiradele din *Vlaicu Vodă* sunt construite cu o remarcabilă artă a compoziției, solicită gânduri și nasc sentimente profunde, creează imagini care comunică forță și măreție. Dramaturgul alternează pasajele răscolitoare cu altele descriptive sau de precizare. Acestea conving și emoționează, au rezonanțe adânci și actuale. Tiradele lui Vlaicu, ale lui Miked sau Dragomir sunt chemări înălțătoare, pătrunse de simțământul dragostei de țară”³⁴.

Vlaicu Dodă este o dramă istorică romantică construită din caractere opozante (Vlaicu-doamna Clara, Vlaicu-Mircea), cu răsturnări de situație (jocul dublu pe care domnitorul îl face, pentru a arăta interesele provinciei pe care o conduce), în care evenimentele politice sunt inserate și cu o poveste de dragoste (între domnița Anca și Mircea Basarab). Tablouri în stil romantic conturează atmosfera textului, care au însă doar valoare simbolică, și nu intră într-un dialog sau în oglindire cu trăirile personajelor, așa cum se petrece – vom vedea – în dramaturgia istorică a lui Barbu Ștefănescu Delavrancea. Tot de stilul romantic ține și tipul de versificație cultă, numărând 14-15 silabe.

Noutatea textului, mai cu seamă în contextul literaturii începutului de secol XX, din perspectiva genului, constă în faptul că protagonistul vedește capacități regizorale, inducând în eroare, mai bine de jumătate din parcursul acțiunii, sfatul boierilor, dar și pe doamna Clara și pe aliatul acesteia, baronul Kaliany. Două planuri se confruntă, ambii strategii trebuind să fie atenți și să prevadă mișcările adversarului.

³⁴ Idem, p. 197

Căutând să lupte pentru poporul său și pentru tronul mereu aflat în primejdie, Vlaicu se preface, lansează piste false, însă primește și lovituri neașteptate cărora trebuie să le facă față. Toată lumea apelează la ascunzișuri pentru a-și îndeplini interesele (boierii țin sfat în pădure sau se întâlnesc la Mircea acasă). Dar domnitorul se dovedește cel mai mare „farseur”, fiindcă, jucând rolul tiranului și aruncând în închisoare fie oameni ce-i fuseseră fideli, fie pe aceia care complotază, de fapt unora le câștigă încrederea și loialitatea, altora admirația. Mai precis, el alcătuiește, în taină, o forță ce-l va apăra în fața Clarei și în momentul în care viața îi este pusă în pericol. Trădări, compromisuri, uneltiri și ambiții, aceasta e lumea tensionată căreia Vlaicu trebuie să-i facă față, ca un adevărat păstrător al valorilor trecutului. Își câștigă gloria jucând neadevărul, totul spre a oblădui țara și oamenii, în permanență amențați de interesele exterioare. Jocul e complex, cu multe capcane, și doar o minte ageră și înțeleaptă poate să-și croiască drum prin lipsa de reguli, care se arată a fi principala trăsătură a politicii de la acea vreme.

Dibace în a specula sentimentele celor din jur și în a construi intrigi, malefică în esența ei, căci îi dorește moartea chiar fiului, profitând de orice moment de vulnerabilitate, doamna Clara este un dușman deloc ușor de învins. Are un orgoliu greu de măsurat care o plasează în galeria personajelor feminine cu o voință de nestrămutat, unde se află, de pildă, și Vidra. Monologul din actul al II-lea, la prima ei apariție în scenă, apasă diferite modulații ale tonalității, mergând de la mimarea modestiei până la amplitudinea pe care egocentrismul i-o dă personalității ei. De partea cealaltă, Vlaicu e laconic, provocând-o, fără ca ea să-și dea seama, și ascunzând ironia pe sub masca celui care nu pricepe prea bine ce i se transmite.

„CLARA (*intrerupându-l*): Da; nevoie! Zis- ai bine!
Am ajuns să am nevoie d-apărare, ca oricine!

Eu, ce-am împărțit cu vodă Alexandru, tatăl tău
 Cârmuirea, pentru care făurit e duhul meu;
 Eu, ce port și pentru tine mândra stemă basarabă
 -Grea povară, pentru care biata-ți frunte e prea slabă –
 Eu, ce sunt spre mântuirea ta ș-a-ntregului norod,
 Eu de viță palatină, eu, soție de voievod
 Eu, eu, pavăza domniei, sufletul ce duce țara,
 Eu, puterea, eu stăpâna, în sfârșit, eu, doamna Clara,
 Am ajuns de răsul lumii, ș-al boierilor, ș-al tău,
 Înfruntată, dosădită, o batjocură, eu! Eu!
 VODĂ: Nu-nțeleg...
 CLARA: E o rușine! Nu-nțelegi? E o rușine
 S-ajung eu să cer un sprijin, fie chiar și de la tine!
 Tu ești domnul ești voievodul, fie; datina o vrea!
 Dar puterea, cârmuirea, eu le țin în mâna mea!”³⁵

Mircea (personajul care îl arată în perioada fragedei tinereți pe viitorul
 Mircea cel Bătrân) este privit de către dramaturg din perspectiva
 formării lui. Nesigur pe el, încă, lăsându-se mult prea ușor condus de
 instincte, neînțelegând mișcările pe care ceilalți le fac, câștigând pe
 seama lui spațiu de manevră, Mircea e atras cu putere de înălțimea
 tronului. Totuși i se pot ierta și îndoielile cauzate de lupta lui
 interioară dintre dragostea pe care i-o poartă Ancă și dorința de a fi
 înscăunat. Dacă îi poate fi iertată și novicia în privința pericolelor pe
 care nu le poate depista și care-l pândesc de la tot pasul, gestul
 necugetat de a-l omorî pe domnitor, de la finalul textului, îl acuză.
 Între cei doi se interpune Român Grue care se sacrifică astfel, salvând
 viața lui Vlaicu, dar fiind răpus de sabia lui Mircea. Totuși tânărul are
 conștiință – iar Vlaicu ghicește fondul lui pozitiv – și e convins de
 vorbele domnitorului, înțelegând totodată că nu a fost decât victima
 uneltirilor doamnei Clara, că s-a lăsat manipulat de promisiunile ei

³⁵ Alexandru Davila, *Vlaicu Vodă în Vlaicu-Vodă. O antologie de dramaturgie românească*, op. cit., pp. 346-347

deșarte. La final, autourul care a tot construit textul prin răsturnări de situații, mai face loc unui moment neașteptat: Vlaicu Vodă îl iartă pe Mircea care îi jură credință și care, în semn de devoțiune, intră în garda lui, în locul lui Grue. Este și morala pe care Davila dorește să o transmită: caracterele alese știu să ierte, își cunosc foarte bine adversarii și îi lovesc cu propriile lor arme. Monologul domnitorului dinspre finalul piesei redă, în nuanțe patetice, imaginea unei realități crunte în care se afla țara la acea vreme. Războaiele pun capăt tinerimii, intrigile de la curte par a fi un lung și nesfârșit lanț de răutăți, oamenii lipsiți de măsură fac victime în jurul lor. Moralizatoare, cuvintele lui ar vrea să fie înțelese ca mesaj definitiv și întru îndreptare. I se adresează tânărului din neamul Basarabilor, dar spre a se face auzit și priceput de toți:

„Chinuri! ... Dar privește sânul bieteii noastre de moșii.
Numără, de poți, pe dânsul urmele de vrăjmașii;
Prin palaturi, prin colibe, jos, la șesuri, sus, la munte!
Despicate de cu veacuri, rănilor-i sunt încă crunte;
Sabie și foc, din vale, din deal, sabie și foc!
Ani de groază și de sânge mulți!... de liniște, deloc!
Veșnic lupta pentru lege, veșnic lupta pentru nume,
Mor flăcăii înainte de moșnegi și chiar de mume!
(...)
Iată chinurile noastre, și cu ele, doruri, vise,
Pe moșia strămoșească-n lung și-n lat cu sânge scrise!
Iată chinurile mele, ale unui domn român,
Basarab, de sine vrednic și de numele-i bătrân”³⁶

Personalitatea omului de teatru Alexandru Davila ar trebui receptată ca fiind cea a unui scriitor mereu preocupat de instituția scenică, de continua devenire a textului, a diversității stilurilor ce ar trebui să

³⁶ Idem, pp. 445-446

caute forme noi, adaptate publicului și esteticii timpului. Sunt principii fără „dată de expirare”, dar pentru care lupta nu se sfârșește niciodată. Dacă împreună cu Nicu Cocea înființa în 1913 ziarul „Rampa”, dedicat în exclusivitate artei teatrale, atunci azi poate ar trebui să ne punem problema de ce, în afara spațiului virtual – și chiar și acolo cu multe eforturi – sau în afara revistei „Teatrul azi”, nu există un ziar sau, în orice caz, mai multe apariții periodice prin care vocea teatrului (și vocea tânără a teatrului) să-și facă simțită prezența mai accentuat în – și așa – suferindul nostru spațiu cultural. E adevărat că versul și rima lui Davila sună azi desuete, însă dacă ne dorim să preluăm mesajul lor echilibrat, fără a cădea în admirație oarbă naționalistă, fără excese de patetism gratuit, poate că așa am observa că valorile apărute la începutul secolului XX sunt, în mare măsură, de luat în considerare și azi.

III.3. Barbu Ștefănescu Delavrancea – noile fațete ale dramei istorice

(11 aprilie 1858, București - 29 aprilie 1918, Iași)

În 1917, după ce ajunsese în Camera deputaților, într-un discurs ținut în acest cadru, Delavrancea afirma, apăsând pedala oratorică, de o expresivitate incontestabilă, pe care o stăpânea atât de bine: „Eu țin la țărani din tot sufletul. Căci orice aș face, orice aș crede sunt un om izvorât din pătura adâncă, din mulțimea îndelung răbdătoare (...) din țărâniea îndelung umilită și tăcută. De ei mă leagă suferințele moșilor și strămoșilor mei”. (*Pământ și drepturi*, discurs ținut la Camera deputaților, Iași). Și într-adevăr, deputatul liberal avea origini umile, de care a fost însă mândru mereu. S-a născut într-o familie de țărani clăcași, în care tatăl era căruțaș venit de prin ținuturile Vrancei, în mahalaua Delea-Nouă, fiind cel mai mic dintre frați.

Părinții însă au înțeles cât de mult conta educația, așa că micul Barbu face școală pe lângă diaconul Ion Pestreanu de la Biserica Sf. Gheorghe Nou, apoi merge la internat, la Școala Domnească. Elev silitor, după primele patru clase primește o bursă la Liceul „Sfântul Sava”. Din perioada liceului datează și primele sale încercări literare. În 1877 devine student la Facultatea de Drept, terminându-și studiile în capitala Franței, demonstrând că eminența nu ține cont de origini. În străinătate l-a cunoscut pe Leon Gambetta, de la care și-a însușit stilul oratoric impecabil. De altfel, Delavrancea a fost supranumit „Gambetta de România”.

Debutul îl face publicând versuri în „România liberă” (1878), iar prima sa plachetă de versuri, *Poiana lungă. Amintiri*, primește un răspuns bun din partea criticii. Debutul ca nuvelist e marcat de publicarea textului *Sultănica*. Intrat în redacția „României literare”, abordează și zona criticii. De altfel, participă la mai multe cenacluri, cunoscând nume importante ale direcțiilor esteticii literare a sfârșitului de secol al XIX-lea: Titu Maiorescu, Vasile Alecsandri. Lucrează cu colegii de generație, Alexandru Vlahuță și Anghel Demetriescu. Din 1888 devine colaborator la ziarele „Democrația” și „Voința națională”, apoi începe să fie interesat de zona politică. În acest sens publică ziarele „Epoca” și „Lupta literară” și scrie la „Drepturile omului” și la „Lupta”. Cum îl aprecia mult pe B.P. Hasdeu, intră și în redacția publicației prezidate de acesta, „Revista nouă”. În activitatea sa de editorialist sau cronicar, Delavrancea atacă cu inteligență domenii diverse: limbă, literatură, artă plastică³⁷ și dramatică, demonstrând nu doar cunoștințe vaste, cât și un spirit analitic rafinat și idei inovatoare (de pildă, vorbea deja despre specificul național al literaturii).

Carierea în domeniul avocaturii pe care a practicat-o vreme îndelungată, a dublat-o cu cea politică, ajungând și primar al Bucureștiului (în 1899). A pledat pentru I.L.Caragiale, și a câștigat, în procesul Caragiale-Caion (ultimul îl acuzase de plagiat pe Caragiale, în cazul dramei *Năpasta*). L-a apărat cu succes și pe arhitectul Ion Socolescu. Polivalent, a îmbrățișat și cariera universitară, ținând un curs de Folclor la Universitatea din București. Pentru toate meritele sale, în 1912 este ales membru al Academiei Române.

³⁷ Fapt mai puțin cunoscut, Delavrancea și-a încercat chiar el talentul în pictură, fiind autorul a șazeici de lucrări în creion, acuarelă, guașă, peniță sau ulei.

A murit în refugiu, la Iași. A fost tatăl Cellei Delavrancea (pianistă și scriitoare) și al Henrietei (Riri) Delavrancea (una dintre primele femei arhitect din România). A fost unchiul scriitoarei Ștefana Velisar, soția lui Ionel Teodoreanu.

Opera sa literară, bogată și răsfnrată în genuri diferite, include nuvele și povestiri, linie pe care a și debutat, printre cele mai cunoscute fiind *Sultănica* (1885), *Liniște* (1887), textele *Iancu Moroi* (1884), *Paraziții* (1892) și *Trubadurul* (1887) abordând zona naturalistă. Proza poetică *Nu e giaba cafea*, *Sadi-el-Mahib*, *Fanta-Cella*, *Sentino* și basmele (*Neghiniță*, *Norocul dracului*, *Moș Crăciun*, *Palatul de cleștar*) au completat creația lui Delavrancea. În perioada când și-a terminat studiile la Paris, dar și în anii următori când doar a călătorit în orașul luminilor, Delavrancea a cunoscut îndeaproape literatura franceză a secolului al XIX-lea, provocările realismului și ale naturalismului, precum și prefirările romantice. E inspirat de proza poetică, romantică a lui Eminescu, dar și de portretele psihologice făcute de Balzac, cazurile urmărite de Flaubert și scenele insolite din paginile lui Zola.

În dramaturgie, Delavrancea realizează *Trilogia Moldovei* ce include titlurile *Apus de soare* (1909), *Vîforul* (1910), *Luceafărul* (1910). Acestui proiect i se alătură și alte texte precum *Irinel* (1912) sau *Hagi-Tudose* (1913).

Apus de soare a avut premiera în 1909, la Teatrul Național din București, iar din distribuție făceau parte Constantin Nottara, Petre Liciu, Ion Petrescu, Constanța Demetriade și alții. Anul 2004 reține trei montări importante a acestei drame istorice: Dan Pița montează textul la Teatrul Național din București, Ștefan Iordănescu îl regiza la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, iar la Teatrul Național din Iași, viziunea scenică aparținea lui Eugen Todoran.

Regizorii de azi s-au dovedit interesați și de celelalte texte ale scriitorului, scena românească oferind în ultimii ani câteva surprize plăcute în resuscitarea apetenței pentru piesele de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Așa se face că, spre exemplu, Alexandru Dabija a fost interesat de *Viforul* pe care-l pune în scenă la Naționalul bucureștean în 2018. La fel, de dată mai recentă, *Hagi-Tudose* a fost montat de Dan Tudor la Teatrul Metropolis în 2016. Un proiect mai amplu și-a imaginat Alexandru Mâzgăreanu, în 2017, cu *Trilogia Moldovei*, spectacol realizat printr-o coproducție a Teatrului Nottara, împreună cu UNATC și Asociația „Opera Prima”.

Apus de soare deschide Trilogia Moldovei și e primul semn, dintre cele trei, care indică deschiderea dramei istorice spre realismul psihologic și, chiar mai departe, cu inserții naturaliste. Paginile de istorie sunt importante pentru dramaturg în creionarea realității epocii, limbajului, evenimentelor, însă ultimii ani de domnie ai lui Ștefan cel Mare – subiectul textului – se transformă într-o derulare de tablouri afective. Aici, evident, atenția se concentrează asupra domnitorului, însă simțim și cum, la interior, gravitează o lume foarte vie, plină de expresivitate. La scurtă vreme de la apariția piesei, Nicolae Iorga sesiza unele dintre elementele ce determină stilul autorului și contribuțiile acestuia spre înnoirea dramei istorice: „Câtă gingășie în dialoguri, câtă noutate mai ales, cu care trebuie să te deprinzi puțin, chiar dacă te-ai fi deprins cu vechiul Delavrancea, câtă îndrăzneală în culori, câteodată până la o cruzime pe care n-ai fi dorit-o, câtă finețe, aceasta primită cu recunoștință, în alte locuri. Și mai ales, ce dulce chip, acela al Oanei”³⁸.

³⁸ Nicolae Iorga, *Neamul românesc literar*, anul I, 1909, nr. 4, p. 259

Dacă drama istorică prezenta până acum protagoniștii și subiectele prin contrastul evident dintre bine și rău, dintre adevăr și falsitate, dacă se alegeau anumite episoade din paginile vechilor cronicari în primul rând pentru ca autorul să poată demonstra fie nevoia de unitate națională, fie imperioasa dragoste de țară, acum, cu prima parte a trilogiei, Delavrancea urmărește mai curând omul și mai puțin cronologia, mai curând tectonica sentimentelor și mai puțin mesajul didacticist. „Apus de soare”, expresia, e metafora imaginii lui Ștefan cel Mare, aflat aici într-o postură atipică până atunci pentru drama istorică: eroul e la vârsta senectuții. E privit pluriperspectivist: ca domnitor, tată, soț, stăpân peste o casă și peste o țară – adică o casă mai mare. Dar, mai cu seamă, protagonistul e privit în confruntarea lui cu trecutul și-n viziunile pe care le proiectează spre viitor. Sabia e mai grea, dar trebuie încă ținută cu dârzenie, unii boieri şușotesc pe la spate, dar vorba domnului trebuie să răzbată convingătoare și-n conștiințele celor cu opinii contrare, greșelile din tinerețe apasă și acum trebuie îndreptat ce se mai poate. Ștefan cel Mare e un capitol glorios nu pentru că așa spune legenda, ci pentru că omul Ștefan își recunoaște vulnerabilitățile și se luptă cu ele. Spune Virgil Brădățeanu despre personajul central: „[Ștefan] suferă, iubește și a iubit, dorește și poartă nădejdi, este întotdeauna om, și când împrejurările o cer, erou; atunci, pornind de la fondul de omenie, devine imens, crește odată cu scopul care-l animă și care-i impune depășirea cotidianului. Eroul sparge limitele obișnuite, impresionează, e cuceritor, cheamă la acțiune și poruncește. În asemenea momente este sublim și comunicarea spectatorului cu acest sublim (...) nu mai stă decât în puterea actorului”³⁹. Și mai plastic, I.L.Caragiale completează interpretările realizate asupra protagonistului, căci, în viziunea lui, Ștefan are „naiva bonomie de răzăș cuminte și sănătos; blândețea și

³⁹ Virgil Brădățeanu, *Drama istorică națională*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 216

omenia față de cei ce-l ascultă și-l iubesc; dragostea lui de copii și de cei mici ca a cocoșului împintenat pentru puii ce ciugulesc în raza pazei lui; pietatea pentru dispăruții tovarăși, de atâtea strălucite biruinți și de rare, dar groaznice înfrângeri; îndrăzneala lui față de orice primejdie; încrederea în vitejia lui de ostaș; mila lui de dreptate; voința aceea neîncovoiată nici la atingerea fierului aprins, care-i arde carnea vie”⁴⁰. Pilda o construiește Delavrancea din eșecuri asumate, din limite și opreliști depășite, din întrebările personajului, din neliniștea lui sau a celor din jur, din căldura cu care relaționează Ștefan cu doamna Maria, cu Oana, cu Petru Rareș, din blândul apus de soare, iar nu din lumina sfredelitoare pe care o oferă astrul în miezul zilei.

Ca într-o pictură impresionistă, contează pentru dramaturg felurilele trăiri interioare, tremurul de sub piele. Definitive nu sunt decât principiile: Moldova trebuie să fie unită, să nu se plece în fața dușmanului și trebuie să fie iubită din adânc, respectând-o, nu doar prin discursuri sterile. Și-apoi ea nu este ceva ce trebuie posedat, ci e moștenirea ce trebuie împărtășită. E o responsabilitate, e sentimentul curat al onestității. Cunoscându-i istoria – iar domnitorul invocă numele eroilor căzuți pe câmpurile de luptă – e atitudinea dreaptă, fiindcă fără reperatele trecutului sau prin ignorarea lor se comite un păcat cu sinele. Nu spunea, oare, Nicolae Iorga că un popor care nu-și cunoaște istoria este ca un copil care nu-și cunoaște părinții? Poate că publicul de azi nu mai vibrează cu aceeași intensitate la celebrul monolog al domnitorului, de la finalul actului al III-lea, însă prin acele cuvinte sunt transmise idei simple și care transcend veacurile despre ce înseamnă să-ți conștientizezi țara drept un principiu de moralitate.

⁴⁰ I.L. Caragiale, *Apus de soare. Câteva note*, în „Universul”, nr. 13-14, martie, 1909

Cadre pitorești, în care atenția e concentrată asupra detaliului, creează dramaturgul (aproape filmice). Cu minuția unui scenograf sau a unui pictor, cu exercițiul nuvelistic în spate, dar și cu un foarte bine măsurat grad de lirism, Delavrancea realizează scena din deschidere, în care fetele de la curte lucrează – torc, țes –, spun povești, râd, chicotesc. Atmosfera e mereu descrisă cu grijă, căci momentul zilei, culorile, umbrele, sunetele (fie cele ale mulțimii de boieri, fie gemetele lui Ștefan, sau cele produse de instrumentele de operație și multe altele) sunt în concordanță cu stările sufletești ale personajelor. Iată, de exemplu, didascaliala de la începutul actului II: „Același tablou ca în actul I cu deosebire că e vară și arborii încărcăți cu fructe, unele coapte, altele pârguite, altele verzi. S-aud păsările cântând”⁴¹. În actul al IV-lea, în care se va stinge din viață domnitorul, notele descriptive de la început pun accent pe simboluri și din nou se trasează legătura dintre interior și exterior: „O cameră a castelului. În fund, un pat de stejar cu perdele de in. (...) În fundul patului, Domnul nostru Isus Hristos pe cruce. În stânga, o ușă cu trei trepte și o fereastră care se deschide în curtea castelului. Intrare în dreapta, se crapă de ziuă. La început s-aud păsările cântând. Un scaun cu stema Moldovei în planul întâi”⁴².

Însă din perspectiva mlădierii exteriorului cu interiorul sufletesc, credem noi că Delavrancea reușește cu excelență să redea această întâlnire. Mai cu seamă în piesa *Vîforul* unde se naște o conjuncție între psihologia individului și mediul ce-l înconjoară. Fascinat (și fascinând) de (prin) patologia răului, cu puternice amprente shakespeariene și naturaliste, autorul construiește un personaj controversat în Ștefăniță. Urmărind perioada de zece ani ai domniei nepotului lui Ștefan cel Mare, Ștefăniță (fiul lui Bogdan Vodă), dar

⁴¹ Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Apus de soare*, în *Teatru*, Prefață și note de Al. Săndulescu, București, Editura Tineretului, 1969, p.42

⁴² Idem, p. 78

contopind decada în patru acte, dramaturgul urmează secvențele cele mai importante: confruntarea dintre Ștefăniță și Luca Arbore, hatmanul aflat în fruntea Divanului dirigent; înăbușirea revoltei boierilor prin condamnarea la moarte a celor ce i se opuneau; încercările lui Ștefăniță de a se desprinde de dominația turcilor, dar și eșecul tratativelor cu polonezii; ultimul moment fiind cel al morții lui, când e otrăvit de soția sa, doamna Tana. Însă dincolo de evenimentele istorice, Delavrancea construiește mai degrabă un anti-erou, un tiran întors împotriva vechilor legi și, poate mai grav, împotriva firescului. Ștefăniță plătește criminali pentru a-și elimina inamicii, înscenează momente compromițătoare (cum este plastografia din scrisoarea pe care i-o atribuie hatmanului Arbore, acuzându-l de trădare), are spioni și se impune prin teroare și prin cultul personalității. Întors de la cele sfinte, de la morală, înșelându-și nevasta, prieten cu vinul, cu ocașii eliberați pentru a ucide și sedus de o femeie în travesti, este personajul prin care scriitorul întrupează degenerarea. Crescut parcă din ADN-ul lui Richard al III-lea, suferă de friguri și încă de când era prunc în brațele Oanei, mătușa sa, avea apucături sadice. Se strâmbă, maimuțărește, își bate joc de cei din preajmă ca și cum, parafrazându-l pe marele Will, și-a schimbat coroana cu o scufie de măscărici. Și nu în sensul descoperirii și al rostirii adevărului. Are crize de epilepsie. Vrea, astfel, să transmită Delavrancea, că patologia răului se manifestă atât printr-o eroare biologică, ce afectează din punct de vedere somatic și psihic, cât și prin toate acțiunile, deciziile, tonalitățile disonante ale protagonistului.

Viforul e Ștefăniță, cu nebunia lui, cu lipsa lui de rațiune, cu conflictele sale ce nu-și găsesc logica. Numai că viforul nu e o putere ce se limitează la o singură minte, la o singură persoană, ci este stihia ce cuprinde pământ și cer, rege, boier și simplu servitor. Replica Oanei, care înnebunește după moartea viteazului Cătălin, soțul ei, e relevantă

în privința forței distrugătoare, pornite dinlăuntru și cotropind întreg universul:

„OANA: Viforul care a început va răsturna mândria Moldovei!...

ȘTEFĂNIȚĂ (*din ce în ce mai tare*): Luați-o d-aici!

OANA: Omul e mai rău ca fiara... (*Ștefăniță tresare.*) Scroafa-și mănâncă purceii, copilul părinții..."⁴³

Și în acest text, dramaturgul explică, prin metafore și prin simboluri, stările, contradicțiile, tulburările personajelor. Dar și prin felul în care se însăilează replicile. Întregul peisaj pare că se mișcă și trăiește, iar această dinamică era subtilă în *Apus de soare*, însă aici avem senzația că un univers fovist se-nfioară, e bântuit, e răscolit. Curgerii clasice, armoniilor dintre sunetele din *Apus de soare* li se opun disonanțele, dialogul deritmat, impresia fragmentării gândirii din *Viforul*. Instinctele primare îl guvernează pe Ștefăniță, însă nici ceilalți nu scapă domniei simțurilor. Așa se face că prezența simbolurilor din lumea animală capătă o mare rezonanță în text. Fiara, oricare ar fi ea, cutreieră pădurea, precum omul prin hățișurile vieții. Și unul și altul luptă, se ascund de frică ori lovesc cu și mai mare îndârjire. Ștefăniță spune: „Că omul este o fiară pe care n-a îmblânzit-o veacurile... Ascultă hăitașii și ascultă și fiarele... Care urlă mai frumos?... Ele fug și zgomotul lor este fuga deznădejzii! Ei hauie a bucurie! Ele stau retrase în codri, ei vin de la sate și orașe și le scormonesc vizuinele! Ele se apără, ei izbesc! Dumnezeu a făcut pe om prădalnic și cumplit... Iacă toporul acesta... Îl vezi ce coadă are?... Să-l învârtesc cu mânie, și coada lui va crește, și gura lui va despica tidva fiarei care pândește acolo!"⁴⁴ Iar ceva mai devreme în text, tot el trasează apropierea dintre viețuitoarele sălbăticiei și om, însă pe un alt ton: „O! nu! sunt blânde și dragălașe! Mistrețul umblă binișor ș-are dinții ca ai tăi, mărgăritare

⁴³ Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Viforul*, în *Teatru*, ed. cit., pp. 152-153

⁴⁴ Idem, p. 128

înșirate pe un fir de argint! Cerbul s-aruncă blajin din muchie în muchie și-are leagăn de mătase în coarnele lui! Ursul e ca moșneagul lui Dumnezeu, pe cine întâlnește îl strânge în labe, să-i treacă junghiul și durerea de mijloc! Zimbrul, după care s-a luat pecetea Moldovei, o jucărie care te gădilă cu coarnele lui drepte și ascuțite! O! dulcele meu copil, nu te teme de fiare, ci de om să te temi!... (*Se uită în stânga, la muchia goală.*) Ah! acolo!..."⁴⁵ Iar ceva mai târziu se autocaracterizează: „Sufletul meu ostenit plutește pe supt cetinii de brazi, singur, ca un cuc care taie aerul și nu i s-aude zborul!”⁴⁶ Tiran și nesupus, egoist și fără scrupule, protagonistul oferă totuși loc de dezbateri. Replicile lui au sens și nu i se poate pune la îndoială inteligența prin care-și depistează dușmanii. Învinovățindu-l, Delavrancea lasă mici spații pentru calități, ca și cum fulgere s-ar desena pe pânza întunecată de vifor. Un curaj nebunesc îl mână pe Ștefăniță, un simț mereu treaz îl ajută să dibuiască primejdia, o mare capacitate de analiză a adversarului, precum și sarcasmul limbajului său sunt trăsături care-l transformă într-un geniu al răului.

Trecut și prezent sunt două dimensiuni între care s-a ivit o prăpastie. Umbra lui Ștefan cel Mare plutește prin cetatea Sucevei, mută, dar apăsătoare. Delavrancea lasă tot felul de semne prin text: fie în decor apare tronul fostului mare domnitor, acoperit de o pânză, pe care Ștefăniță o dă la o parte, însă nu-și poate găsi liniștea șezând acolo, fie că e sabia lui, ușor ruginită, dar care în mâna lui Ștefăniță va tăia noi capete de boieri. Neliniștilor curții Moldovei le vor pune capăt acțiunile reechilibrante din ultima parte a trilogiei, *Luceafărul*, sub semnificația căruia se ascunde imaginea lui Petru Rareș. Iar când luceafărul răsare, umbrele trecutului își regăsesc liniștea, iar „tulburarea apelor” devine limpezire. Un personaj secundar, însă care

⁴⁵ Idem, p. 127

⁴⁶ Idem, p. 131

are o puternică încărcătură simbolică, Genunea, rostește: „Eu mă rog luceafărului de dimineată să vie iarăși, și luceafărul m-ascultă, și mâine când s-o crăpa de ziuă va scânteia iar la apus ca cel mai frumos diamant al cerului...”⁴⁷

Drama istorică sub condeiul lui Barbu Ștefănescu Delavrancea primește noi înfățișări în drumul ei spre ludicul și teatralitatea pe care i le acordă dramaturgia optzeciștilor sau de cea contemporană (ne gândim la exemple precum *A treia țeapă* sau *Răceala* de Marin Sorescu, dar și la *Petru* de Vlad Zografi). În cazul autorului trilogiei închinată Moldovei, vorbim despre o vastă panoramă în stil shakespearian a regilor care-și pun pe creștet coroana pe care o leapădă, o pierd sau o scapă, în vremelnicia unei lumi înfiorate de războaie, în care spiritele alese sunt puține, dar sunt și singurele cele care rămân în conștiința colectivă. E o radiografie complexă a secolelor al XVI-lea și al XV-lea în Țata Moldovei, în care istoria se dovedește a fi o lungă înlănțuire de victorii și înfrângeri, de fapte eroice și erori umane.

⁴⁷ Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Luceafărul*, în *Teatru*, ed. cit., p. 257

CAPITOLUL IV

IV. I.L. Caragiale în lumea lui „simț enorm și văz monstruos”

(30 ianuarie 1852, Haimanale (azi comuna I. L. Caragiale), Dâmbovița
– 9 iunie 1912, Berlin)

Motto: „Umorul te face să devii conștient, cu o luciditate liberă, de condiția
tragică
sau derizorie a omului.”

(Eugène Ionesco, *Note și contranote*)

„Sunt o ființă foarte complexă! Caprițioasă și statornică; impresionabilă ca un copil incult, blazată ca un filozof istovit, mahalagioaică și aristocrată; aici primitivă, aici ultra-rafinată, iau în glumă împrejurările cele mai grave și sunt gravă față cu cine știe ce nimicuri. Mă înnebunesc după evenimente de senzație, vesele sau funebre, parade, accidente, crime, sinucideri, scandaluri...[...] Îmi trebuie dimineața cum deschid ochii știri palpitate, dacă nu adevărate, măcar... altfel. Dezmințirea lor seara mă mânănește peste măsură și nu mă pot mângâia decât a doua zi cu o născocire și mai

și”⁴⁸. Acest pasaj, în care se regăesc cuvintele Doamnei abracadabrante din *Începem!*, ar fi putut constitui un motto al capitolului de față, dată fiind, pe de o parte, forța lor rezumativă, iar, pe de altă parte, perenitatea trăsăturilor vanitoase, cu iz ridicol, enumerate aici. Dar, la fel de bună este și poziționarea fragmentului în deschidere, întrucât cum altfel am putea păși într-o analiză a dramaturgiei lui I. L. Caragiale, dacă nu cu un autoportret – pe cât de restrâns, pe atât de sugestiv – pe care chiar „ființa de hârtie” și-l face. Îl avem în față pe „homo caragialensis”⁴⁹ în deplinătatea lui. Și iată cum, cu mult înainte ca Guy Debord să fi scris *Societatea spectacolului*, Doamna lui Caragiale e un reprezentant veritabil, la începutul secolului XX, al indivizilor preocupați de forfota exterioară, de vacarmul toxic al colectivității ce se hrănește abulic din fapte diverse, cu evenimente minore. Regăsim, atât de aproape de noi, aceeași doamnă care se răspândește printre știri neesențiale, dar de impact, interesată de dezbaterele sterile, dar spumoase, uitând de sine pentru că ce e în afara ei i se pare mult mai interesant. Ridicolă pentru că nu înțelege ce i se întâmplă. Ridicoli, și noi, poate la un alt nivel, suferind de aceleași simptome. Iar această plăcere insațiabilă pentru artificios și pentru impresionabil e ca o alergare în gol, către nimic, un nimic însă ambalat atrăgător. Din pricina repetitivității acestui chip prin Caragialia, cu fluctuațiile lui, desigur, cu excesele, dar și cu ponderațiile sale, receptorul textelor poate trăi senzația de uniformizare ce estompează chipurile. Căci de la crizele de isterie ale Miței Baston, la tonalitățile prefăcute ale vocii lui Cațavencu sau la lipsa de umor în cazul lui Tipătescu, fiecare dintre aceștia e mulțumit de sine și de zgomotul din juru-i, tipologiile se topesc ușor într-o matrice: „eu nu sunt un cine, eu sunt un ce; în masa omenirii, eu sunt

⁴⁸ I. L. Caragiale, *Începem!*, în *Teatru*, vol. II, Prefață de Eugen Simion, București, Editura Univers Enciclopedic, pp. 142-143

⁴⁹ Expresia îi aparține lui Liviu Papadima, în *Caragiale, firește!*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999

un număr trecut la statistica populației, și poate chiar acolo trecut cu vederea”⁵⁰. Amicul X îi anunță pe bătrânul și bătrâna din *Scaunele*? A redat autorul *Momentelor și Schițelor* oamenii tipului său (dar și pe sine), cu subtilitate și direcțețe, cu un umor ce alunecă în grotesc, cu o simplitate, uneori, zdrobitoare, alteori prin construcții supraîncărcate, al căror gust acru-amar îl resimțim și azi.

În teatru, Caragiale are parte de ceea ce în domeniul poeziei se petrece cu Eminescu. E mitizat, dar se adună în jurul lui și detractori, e sărbătorit prin conferințe, proiecte, spectacole, trezind și reacții negative. Oricum, azi imaginea lui depășește breasla teatrului, intrând în limbajul comun prin expresii cunoscute ori – postmodernitatea își spune cuvântul – ajungând brand pentru diverse produse. Lumea lui Nenea Iancu – lumea noastră – ne surprinde, ne intrigă când îi sesizăm notele acute persistente. În ceea ce privește receptarea dramaturgului, criticul Nicolae Manolescu discută despre trei perioade: prima în timpul vieții și deceniile imediat următoare, a doua în perioada anilor ’50 și cea de-a treia, din anii ’70 încoace, când se vorbește, nu doar în critică, ci și în regie, despre actualitatea operei acestuia⁵¹. Și ne stau mărturie numeroasele producții din ultimii ani, dezbaterile, precum și proiecte de integrală⁵² a spectacolelor după textele lui sau o serie de evenimente care-l transportă pe Caragiale dincolo de granițele României⁵³. Iar dacă din când în când răsuflăm

⁵⁰ I. L. Caragiale, *Amicul X*, în *Cănuță, om sucit*, antologie și prefață de Alexandru Condeescu, Galați, Editura Porto-Franco, 1991, p. 56

⁵¹ Nicolae Manolescu, *Caragiale și noi*, articol consultat pe http://www.romlit.ro/index.pl/caragiale_i_noi2

⁵² În 2012, când s-au celebrat o sută șazeci de ani de la nașterea scriitorului, Teatrul Municipal Ariel din Râmnicu Vâlcea își propunea un proiect amplu al „Integralei de comedie Caragiale”.

⁵³ De pildă, prin Institutul Cultural Român, în 2012, spectacolul *D’ale noastre*, în regia lui Gigi Căciuleanu, a fost prezent la Londra pe scena Cadogan Hall și la Brussel, la Palais des Beaux Arts, impresionând publicul. Și documentarul lui Alexandru Solomon, *Franzela exilului* (2002), despre perioada când Caragiale s-a autoexilat la Berlin, a fost promovat în Europa. Și acestea sunt doar câteva exemple, pe lângă expozițiile de

cam greu, ușor obosiți a trăi în țara lui Mitică, este, întrucâtva, și pentru că resimțim efectul lui „pe Caragiale îl omoară caragialismul” (formulă ce-i aparține Monicăi Lovinescu). Merită să medităm în acest sens.

Eugène Ionesco recunoștea influența pe linia lui Caragiale și Urmuz, depistând în universul autorului *Scrisorii pierdute* ceea ce-l interesa personal: „Caragiale este un critic al omului oricărei societăți. Ceea ce îl particularizează este virulența excepțională a criticii sale. Într-adevăr, omenirea, așa cum ne este înfățișată de acest autor, pare a nu merita să existe. Personajele sale sînt niște exemplare umane în așa măsură degradate, încît nu ne lasă nici o speranță. Într-o lume în care totul nu e decît batjocură, josnicie, numai comicul pur, cel mai nemilos, se poate manifesta. Principala originalitate a lui Caragiale este că toate personajele sale sînt niște imbecili”⁵⁴. Reflexii, ecouri, puncte de tangență între dramaturgul clasic și alte nume din teatrul secolului XX au fost discutate de cercetători, sesizându-se în acest mod reconfigurările comicalului în scriitura universală. Apropierile dintre Caragiale și absurdiști le reținea Bogdan Ulmu, la rîndu-i, călcînd pe direcțiile trasate de comparatistul Ioan Constantinescu și nu doar ale acestuia. Enumera profesorul ieșean: „Am găsit similitudini de situații cu piese de Cehov, Labiche, Feydeau, Strindberg, Sorbul, Baranga; alții, însă, au întins riscul fanteziei, comparînd cuplul Zoe/Cațavencu cu Lucky/Pozzo, pe pașnicul Leonida – cu Gregor Samsa, iar *D’ale...* cu *Sase personaje în căutarea unui autor* (toate aceste temerare similitudini sunt descoperirea lui I. Constantinescu). Tot cu Pirandello (Pari) seamănă profesorul Cazimir schița *Smotocea și Cotocea*; B. Elvin vede în sosirea lui Agamiță în

portrete, caricatură sau cele de fotografie din spectacole care au fost organizate și în Statele Unite ale Americii, nu doar în Europa.

⁵⁴ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere și cuvînt introductiv de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 1992, p. 154

orașul de munte descinderea doamnei Zachanesian din piesa lui Dürrenmatt”⁵⁵. Aceste punți realizate în timp, între diferite zone culturale, sunt accente puse de privirea filologului sau de cea a regizorului ce stârnesc creativitatea și îmbogățesc jocul hermeneutic. Caragialia ca *opera aperta*.

Biografia

S-a născut în familia lui Luca Ștefan Caragiale și a Ecaterinei Chiriac Karaboas, familie cu filiații grecești și aromâne. Tatăl era secretar la mănăstirea Mărgineni, de lângă sat, iar mama lui era fiică de negustor grec. Cei doi unchi din partea tatălui, Costache Caragiale⁵⁶ și Iorgu Caragiale⁵⁷, avuseseră contribuții importante în promovarea teatrului în spațiul provinciilor românești. A primit prima dată învățătură de la părintele Marinache, de la biserica „Sfântul Gheorghe” din Ploiești, iar clasele primare le-a făcut la Școala Domnească din același oraș. La București a terminat ciclul gimnazial, în 1868, când deja scria în taină versuri și cocheta cu teatrul, stând prin preajma trupei unchiului său, Iorgu Caragiale. În acest context îl cunoaște pe Mihai Eminescu, sufleur pe atunci în trupa lui Iorgu. Studiile de la Conservatorul de Artă Dramatică, pe care le începute în 1868, e nevoit să le întrerupă peste numai doi ani. De multe ori, aflat în maturitatea creatoare, scriitorul se va autopersifla recunoscând că nu are studii academice, ci doar „patru clase”.

⁵⁵ Bogdan Ulmu, *Mic dicționar Caragiale*, Prefață de Ileana Berlogea, Iași, Editura Cronica, 2001, p. 25

⁵⁶ Costache Caragiale (1815 - 1877) a fost actor, dramaturg și profesor de artă dramatică.

⁵⁷ Iorgu Caragiale (1826 - 1894) a fost actor și dramaturg.

Se angajează ca sufleur și copist la Teatrul Național din capitală, în 1870. Îl regăsim mai târziu, profesor de istorie la Liceul particular „Sfântul Gheorghe”. A fost angajat și la Regia tutunului, lucru mai puțin știut din cariera sa. Și tot mai puțin știut este că inventatorul lui Mitică a fost, pentru scurt timp, proprietar de berărie (una în Buzău, cealaltă, în capitală, pe strada Gabroveni, azi în Centrul Vechi, încă una în strada Șelari și o berărie Gambrinus în piața Teatrului). Anul 1873 marchează debutul autorului, cu articole de cronică în revista „Ghimpele”. Activitatea publicistică îl interesează, de-a lungul carierei discutând subiecte politice, sociale și, nu mai puțin, teatrale. A colaborat cu „România liberă”, „Timpul”, „Convorbiri literare”, „Gazeta poporului”, „Ziua”, „Universul”, „Evenimentul”. A înființat revistele de umor „Claponul”, „Moftul român”, ziarul „Națiunea română” și broșura „Mitică”. Eminescu l-a introdus în întâlnirile junimiste, unde era apreciat de Titu Maiorescu, însă de care s-a dezis – caracter dificil, cum s-a dovedit a fi – în 1892, când se rupe total de marele critic. În 1888 i se acordă o funcție importantă, aceea de Director general al Teatrelor. În poziția de director al Teatrului Național din București s-a confruntat cu criticile numeroase aduse, mai ales, în privința modului în care era realizat repertoriul, chiar dacă un punct important din agenda sa managerială a fost vizita Sarahei Bernard pe scena naționalului. Un an mai târziu, Caragiale își semna demisia... O încercare – eșuată – a lui Caragiale de a deveni director al Teatrului Național din Iași are loc în 1896, când autopropunerea îi e respinsă. E numit, prin decret regal, în 1899 membru în Comitetul teatral din București. În 1901 – idol pentru unii, detestat de alții –, scriitorul se confruntă cu acuzația de plagiat venită din partea lui C. A. Ionescu Caion (aflat la începutul carierei și membru în gruparea lui Al. Macedonski, nefavorabilă lui Caragiale). Procesul va fi unul de răsunet, Delavrancea apărându-și, ca imbatabil avocat, prietenul. Inițial condamnat la trei ani de închisoare, la recurs,

Caion e achitat, continuând apoi să aducă în atenția publicului încă două cazuri de plagiat în creația dramaturgului.

Dar cel care se folosise în presă de pseudonimle Car, Policar sau Falstaff începuse deja să fie nemulțumit, fie din pricina scandalului despre plagiat, fie pe fondul faptului că Academia refuzaze să-i acorde un premiu pentru volumul *Momente*, fie din cauza altor animozități create în timp. Astfel că decide în 1903 să plece provizoriu la Berlin, optând, doi ani mai târziu, să se stabilească definitiv acolo. E într-adevăr greu să le găsești motivații unor cuvinte definitive precum „Nu mai pot trăi aici! E prea grea duhoarea”, spuse de scriitor înaintea plecării. Exilul voluntar, așa cum îl numea el asumându-și decizia, a reprezentat pentru unii încă un motiv de calomniere la adresa dramaturgului. Caragiale însă a ținut legătura cu România tot timpul, prin corespondență, dar și prin vizite întreprinse „acasă”, se implică din nou în viața politică, cu toate că fusese dezgustat și scrisese acid despre situația din țară în cunoscutul articol *1907 din primăvară până-n toamnă*. Publică în continuare în România, menține legătura cu Paul Zarifopol, cu bunii prieteni Al. Vlahuță și Barbu Ștefănescu Delavrancea. Pe de altă parte, a refuzat să participe la sărbătoarea care fusese pregătită în țară cu ocazia împlinirii vârstei de șaizeci de ani, în 1912. Cu un an înainte, la Leipzig, Horia Petra-Petrescu susținuse o teză de doctorat care avusese în atenție creația autorului.

Dramaturgia nu include foarte multe titluri, însă *O noapte furtunoasă* (1878), *Conul Leonida față cu reacțiunea* (1880), *O scrisoare pierdută* (1883), *D'ale carnavalului* (1885), *Năpasta* (1890) sunt, probabil, cele mai cunoscute titluri de piese din teatrul românesc. Lor li se alătură mai scurtele *Începem!* (cu premieră în 1909 la Compania de teatru a lui Alexandru Davila), *O soacră, 1 Aprilie* (1896), *Modern, Hatmanul Baltag* (o comedie muzicală scrisă în 1883 împreună cu Iacob Negruzzi, pe muzica lui Eduard Caudella) Dramatizate au fost și

Momentele, volumul fiind publicat în 1901. *Schițele* deopotrivă, au fost puse în scenă sau ecranizate, fiind publicate în volum sau unele apărând doar în periodice. O notă aparte fac în literatura lui Caragiale nuvelele fantastice, unele dintre ele, cum ar fi *Kir Ianulea* sau *Calul dracului* scrise în perioada berlineză. Pe lângă acestea, și *Hanul lui Mânjoală*, *La Conac* sau *Abu-Hasan* sunt nuvele fantastice mai puțin cunoscute de publicul larg și cărora criticii le-au găsit trimiteri în scriitura lui E.A. Poe, Anatole France ori Prosper Mérimée. Opera e completată de parodii (*Smărăndița*, *Dă-dămult... Mai dă-dămult*) și textele publicistice.

Autorul a avut și proiecte neterminate, cum ar fi, de exemplu, o continuare a textelor *O noapte furtunoasă* și *O scrisoare pierdută* ce ar fi vrut să se intituleze *Titircă Sotirescu & C-ie*. Un alt proiect nerealizat este romanul *Patria și familia*, despre care vorbește în 1892.

Despre simplitatea complexă a operei sale, o formă greu de obținut, autorii *Dicționarului scriitorilor români* apreciau „comediile lui Caragiale pot fi plasate în punctul greu de atins al unei sinteze armonioase între idealul clasic al simplității și idealul shakespearian al realismului și al abundenței, înainte ca vreun alt autor să fi reușit să ilustreze la noi, cu o competență apropiată de aceea pe care a avut-o Caragiale, vreuna din aceste două alternative”⁵⁸.

⁵⁸ Mircea Zăciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu, *Dicționarul scriitorilor români* (A – C), București, Editura Fundației Culturale Române, 1995

Personajele dramaturgiei

Critica a scris despre ele în perioade diferite, de la Garabet Ibrăileanu care inventaria și explica numele proprii în opera comică a lui I. L. Caragiale, până la, mai recent, Constantin Cubleşan care a realizat *Dicționarul personajelor din teatrul lui I. L. Caragiale*. A trecut acest personaj al lumii închise în mediocritate, hilar și ridicol, prin interpretări când exaltate, când restricționiste, când naționalist-stângiste, între care adesea specialiștii trebuie să repună ordine la anumite intervale de timp. O întrebare la care am putea să medităm ar fi aceea dacă receptarea unui autor clasic, de talia lui Caragiale, are nevoie de reîmprospătare critică, de o critică a criticii, după un anumit timp. Probabil că da, pentru că astfel de exerciții exegetice de verificare continuă a valabilității mesajelor sau a stilului de-a lungul vremii e unul foarte sănătos și în beneficiul operei autorului. De pildă, pe câtă vreme, în anii '80, Romulus Diaconescu îl considera pe Caragiale contemporanul nostru⁵⁹, voci mai noi contrazic parafraza din Jan Kott⁶⁰ pusă pe seama lui Nenea Iancu.

Dar cum sunt personajele acestea, pe care de multe ori le înțelegem ca reflexia noastră în oglinda comicului? Caricaturale până la bufe, cu accente grotești, unele parcă decupate din farsa tragică, altele astenice, altele logoreice. Sunt domni și doamne, dar mai ales dame (damă bine precum Zoe sau damă de verde cum e Didina), sunt cetățeni turmentați, bibici, mangafale, mușterii sau moftangii, între care se mai amestecă câte o „fiică din popor”, o „republicană”, vreo „jună”, o

⁵⁹ Romulus Diaconescu, *Caragiale, contemporanul nostru*, în „Ramuri”, nr. 2, 1983. Despre contemporaneitatea scriitorului în sens afirmativ vorbește și Alexandru Dobrescu, *I.L. Caragiale: contemporanul nostru. Oglinda*, în „România literară”, nr. 3, 2000 – articolul poate fi consultat pe site-ul http://www.romlit.ro/index.pl/i.l._caragiale_contemporanul_nostru_la_oglinde

⁶⁰ Vezi Ana Maria Nistor, *Caragiale nu e contemporanul nostru*, în „Luceafărul de dimineață”, nr. 4, 2012

nebună sau vreun catindat sau „mațe-fripte”. Sunt ecși (ex-tist de vardiști, ex-marșandă, „i-am fost... amică”) sau viitori (Mița vrea să-și facă o carieră la telegraf, Catindatul așteaptă să fie admis ca funcționar la primărie). Așa că prezentul și-l petrec în „mult zgomot pentru nimic”, cu machiaverlâcuri, cu ipohondrii și fandacsii. Sunt preocupați de politică, de fapte diverse, își petrec timpul între o ieșire la terasă sau la grădină, o vizită la amantă, o adunare acasă la Cațavencu și o festă jucată vreunui amic sau vreunei împricinată. S-a discutat mult despre nivelul lor scăzut de educație: informația o iau din ziare, cultura din *Dramele Parisului*, de la grădina Union, le lipsește gândirea critică, dar nu și iscusința (întâmplătoare a) răului. Se prefac, se șantazează, rizibile în naivitatea lor, se mint între și chiar pe ei înșiși. Morala e marea absentă din gândirea lor, dar cum s-ar mai putea vorbi despre morală, într-o lume lipsită de logică? Din perspectivă socială, ei reprezintă elitele dintr-un orașel de provincie (ca în *Scrisoarea pierdută*) sau sunt locuitorii din mahala (ca în *D'ale carnavalului*); însă e atât de flagrant că, indiferent de spațiul din care vin, comportamentul e asemănător: minciuni, tertipuri, gesturi care apără interesul individual, confortul călduț al mediocrității, voci acute angajate într-un discurs fără esență – *Marea trâncăneală*⁶¹, așa cum definea universul caragialesc Mircea Iorgulescu.

În galeria personajelor feminine, damele și cucoanele se pot strânge sub borurile largi ale pălăriei doamnei abradadabrante din *Începem!* Însă fiecare în felul ei. Veta, asemănându-se lui Tipătescu din pricina lipsei umorului, e romanțioasă. Crede în semne, se supune și soțului și amantului, dar se sperie de apariția intempestivă a lui Rică. E simțitoare și rușinoasă – știe și Ipingescu asta. Zița îi ține isonul „țățicii”, are și ea cultul masculinității, de vreme ce ține la nenea

⁶¹ Mircea Iorgulescu, *Marea trâncăneală. Eseu despre lumea lui Caragiale*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1994

Dumitrache „ca la un frate mai mare”, mărturisindu-i mios și că ar face orice ar spune el, dar îi place să trăiască pericolul: divorțează, se înamorează de Venturiano, face scandal, dacă-i nevoie. Are și ea, ca majoritatea locuitorilor Caragialei, „ambit” părăsindu-l pe pastramagi ca să se recăsătorească cu un gazetar (care e totuși în viziunea lui Titircă un „scârța-scârța pe hârtie”, un „papugiu”, un „bagabont”). Și iscă această tevatură Zița pentru că, în fond, cum spune jupân Dumitrache e „fată frumoasă, modistă și învățată și trei ani la pasion”⁶². Într-un text dominat de prezența maculină, Zoe se luptă ca să scape de rușine, fiindcă, îi explică ea lui Tipătescu: „În orașelul ăsta, unde bărbații și femeile și copiii nu au altă petrecere decât bârfirea, fie chiar fără motiv... dar încă având motiv... și ce motiv, Fănică! Ce vuiet! Ce scandal! Ce cronică infernală!”⁶³ Dar care rușine? Cea despre care toți știu câte ceva și tot trăgând apropouri la adresa relației ei extraconjugale? Zoiei îi e frică de oficializarea afacerii ei amoroase la gazetă, acolo unde ea știe că titlurile dau amploare ca un fapt divers să pară de mare importanță. Și cine știe, poate că gândește și mai departe, la ceea ce ar mai putea atrage cu sine tipărirea scrisorii. De pildă ceea ce știe Pristanda, afacerile ne-amoroase ale coanei Joița:

„TIPĂTESCU (*râzând*): Nu umbla cu mofturi, Ghiță. Nu m-am plimbat eu la luminație în trăsura cu Zoe și cu nenea Zaharia în tot orașul? Tocmai ea, cum e glumeață, zice: Ia să-i numărăm steagurile lui Ghiță.

PRISTANDA (*mâhnit*): Îmi pare rău! *Tocmai coana Joița, tocmai dumneei, care de!* [s.n.]... să ne așteptăm de la dumneei la o protecție...”⁶⁴

Într-o lume a bărbaților, trebuie să fii bărbată, iar Zoe stăpânește lecția înainte de a i-o spune Tipătescu: e dârză în imoralitatea ei, falsă

⁶² I. L. Caragiale, *O noapte futunoasă*, în *Teatru*, vol. I, ed. cit., p. 15

⁶³ I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, în *Teatru*, vol. I, ed. cit., p. 148

⁶⁴ Idem, p. 103

și nu-i pasă decât de sine. Un Dandanache în fustă, totuși cu un dram de echilibru rațional.

Mița Baston rămâne însă, prin abuzurile ei verbale, prin gesturile ei patetice, trimise în derizoriu de dramaturg, unul dintre cele mai comice personaje caragialești. Ca toți ceilalți, nu e conștientă de penibil, depășind cu mult măsura și ca vocalitate și ca larghețe gestuală. În lumea fricilor mărunte, Miței îi e frică să nu piardă **proprietatea** – amantul ei... cu toate că, la drept vorbind, Nae Girimea nu e amantul ei și nici al Didinei, pentru că nici una nu e căsătorită oficial, spre a se putea concluziona că e vorba de „traducere”. E într-adevăr trădată, dar cum nu are capacitatea de a se vedea pe sine (dat fiindcă și ea făcuse același lucru pe seama lui Crăcănel) și nici în lumea în care trăiește – cupidă și absurdă–, **nu are decât un scop** – să-i toarne o revoluție bărbierului: „vreau scandal, da... pentru că m-ai uitat pe mine, le-ai uitat pe toate: ai uitat că sunt fiică din popor și sunt violantă; ai uitat că sunt republicană, că-n vinele mele curge sângele martirilor de la 11 februarie; (*formidabilă*) ai uitat că sunt ploieșteancă – da, ploieșteancă! - Năică, și am să-ți torn o revoluție, da’ o revoluție... să mă pomenești”⁶⁵ Și „electrică ploieșteancă”, ca aproape toți, trăiește tautologic și pleonastic. E singură și ambetată, se simte rău, așa că vrea să-i tragă un chef cu Nae. Ar lăsa mangafaua pentru Nae, dar nu poate pentru că trebuie să-și facă o carieră la telegraf... Și dacă mai era nevoie să fie înșelată de cineva, spițerul îi puse în sticlută cerneală, iar nu vitriol. Rivala ei, Didina Mazu, „îmfama” așa cum o vede geloasa Mița, e cel mai sacru amor pentru Pampon. Ea e cea care îl face pe fostul tist de vardiști de la Ploiești să tot ofteze: „... femeie! ochi alunecoși, inimă zburdalnică”. Tensionată la intrarea ei în Actul II, când știe deja că s-a stârnit zarvă, e în așteptare, însă și când i se oferă ocazia să se bată cu Mița ripostează

⁶⁵ I. L. Caragiale, *D’ale carnavalului*, în *Teatru*, vol. I, ed. cit. p. 270

fără nicio jenă. În rest, preocuparea ei e Nae, pentru care minte că merge la mătușica, dar merge la bal – gest echivalent cu cel al Miței care mărturisea că e rău bolnavă, dar vrea să-i tragă un chef cu bibicul.

Despre Efimița s-a spus că e senilă, dar dacă analizăm mai mult tonul ei, felul în care-l contrazice perspicace pe Leonida, ar fi o șansă ca personajul să mai poată ieși de sub eticheta slăbiciunii. Își pune întrebări, îl provoacă la dialog pe înflăcăratul soț, îl și admiră necondiționat, e și „nevricoasă” (dar e conștientă de asta). Altminteri, cu toate că ascultă a nu se știe câta oară povestea de a 11 Făurar cu Garibald și ai lui, ea încearcă să păstreze o logică a spuselor lui Leonida.

„EFIMIȚA: Așa e... da'... (*reflectând mai adânc*) un lucru nu-nțeleg eu.

LEONIDA: Ce lucru?

EFIMIȚA: Dacă n-o mai plăti niminea bir, soro, de unde or să aibă cetățenii leafă?

LEONIDA: (*în luptă cu somnul*) Treaba statului, domnule, el ce grijă are? Pentru ce-l avem pe el? E datoria lui să-ngrijească să aibă oamenii lefurile la vreme”⁶⁶.

S-a tot vorbit despre eternul feminin în sens caragialian, ajungându-se până la, cum era și de așteptat, misoginismul scriitorului. Dar cum la Moș Virgul, ceea ce spune și ceea ce nu spune sunt în egală măsură de importante, vom sesiza că la o lectură echilibrată, nepărtinitoare, multe din replicile personajelor feminine care par a fi în registrul egoismului ori al lipsei de gândire, ar putea fi privite și altfel. Conchide, într-o discuție mai amplă pe acest subiect, Ionel Funeriu: „Caragiale reflectă eternul feminin în manieră proprie: ironizează superficialitatea culturală, marchează conciliant derapajul etic și

⁶⁶ I. L. Caragiale, *Conu Leonida față cu reacțiunea*, în *Teatru*, vol. I, ed. cit., p.86

înfățișează caricatural impostura ca reflex al snobismului și al educației precare, dar le acompaniază cu înțelegere, evitând trivialul expresiei lingvistice așa încât, în opera sa, nu vom găsi, oricât am căuta, elemente de stilistică agresivă la adresa femeii”⁶⁷.

Imorale și vanitoase sunt și personajele masculine, așa că, sub acest aspect, femeile și bărbații creează relațiile perfecte. Jupân Dumitrache și nenea Trahanache sunt încornorații, asupra cărora planează ambiguitatea faptului dacă-și știi sau nu consoartele „pe mâini bune”. Apără onoarea de familist, pentru că au ambiț, Titircă inimă rea fiind o variantă rudimetrică a lui Trahanache. Povestindu-i lui Ipingescu cum a parcurs itinerarul de la grădina de varietăți până acasă în prezența lui „coate-goale”, care se luase după el și cucoane, precizează: „Aveam de gând să intru cu cocoanele în casă, să trimit repede pe Chiriac pe poarta de dindos pe maidan, să-i iasă înaintea, și eu să-l iau pe la spate, ... să-l apucăm pe la mijloc pentru ca să-l întreb. Ce poftesti, mă musiu? Și să-l și umflu!...”⁶⁸ Venerabilul Trahanache, care știe, dar nu crede nimica (după spusele lui Tipătescu), care o face pe-a chinezul (în opinia lui Brânzovenescu), apără interesele partidului, deoarece a învățat o lecție importantă în politică: de la binele partidului atârână binele țării și de la binele țării atârână binele lor/al lui. Într-un fel, ne face să credem Trahanache că ar fi fost în stare să-l aducă chiar el pe Dandanache de la București, spre a potoli situația inflamată. De altfel e și destul de curtenitor cu acesta. Ieșirea lui din actul al II-lea când redactează scrisoarea către prefect, poate fi interpretată ca o pistă importantă: „Acuma să dăm de căpătâiele firelor iubitelui nostru d. Cațavencu”. Și nici nu trebuie uitat că tot el e stăpânul frazei pe care o flutură aproape axiomatic: „unde nu e

⁶⁷ Ionel Funeriu, „*Misoginismul*” lui Caragiale, articol consultat pe <http://www.contributors.ro/cultura/%e2%80%9emisoginismul%e2%80%9d-lui-caragiale/>

⁶⁸ I. L. Caragiale, *O noapte furtunoasă*, în *Teatru*, vol. I, ed. cit., pp. 11-12

morală, acolo e corupție și o societate fără prințipuri, va să zică că nu le are”. Perfectă autodefiniție. Firește, soțul Zoiei nu a povestit nicodată la scenă deschisă cum plănuiește să-i atace pe cei care atentează la onoarea lui de familist și om politic, dar iese repede pe portiță alături de soție și de Tahanache, când, în actul III, la final, Cațavencu și grupul lui e luat cu asalt de Pristanda, Cetățeanul turmentat, Farfuridi și Brânzovenescu – toți apropiați ai onorabilului prezident. Poate tocmai că un asemenea comportament, ce îmbină candoarea cu ticăloșia, și care nu-i e specific doar venerabilului, îl determina pe Paul Zaifopol să depisteze în această relație biunivocă sursa lipsei de conștiință.

Agamemnon Dandanache ar putea fi asul din mânecă scos de nenea Zaharia, la momentul oportun (câtă siguranță are când îl recomandă: „adică ce mai candidat! Alesul nostru”), defel debil sub masca bătrânului zăpăcit de drumul lung din capitală spre orașelul de la munte. Șiretenia lui Cațavencu a transformat-o în cruzime, oportunistul în fals și trădare. Șantajează și el cu o scrisorică de amor, un becher, ca să fie ales în partid, doar că scrisoarea nu i-o returnează, pentru că mai poate fi folosită și altă data... Asta face ca replica, inițială, a lui Tipătescu în ceea ce-l privește: „E simplu, dar îl prefer, cel puțin e onest, nu e un mișel!” să pară, câteva clipe mai târziu, cu totul naivă. De fapt, se va dovedi la final, că adevărul e invers: mișel e Dandanache, în vreme ce, învins, Cațavencu, asemenea unui țap ispășitor, conduce alaiul ce sărbătorește alegerea lui „Gagamiță”. Nefericită situație, ridicolă și tristă mai curând, decât amuzantă.

Crăcănel („nu mă cheamă Crăcănel; mă cheamă Mache Razachescu”) e unul dintre cele mai caricaturale personaje realizate de autor. Comentatorii i-au reținut labilitatea, accentele ascuțite ale vocii, romantismul patetic. Cu oricine ar stabili relații (că e Mița sau

Pampon), ocupă întotdeauna poziția inferioară. Prezența lui se face simțită prin suspine, prin accese nervoase pentru că altfel, „cumințenia”, calmul cu care intră prima oară în scenă riscă a-l face să dispară în iureșul carnavalului. E omul contrastelor: fără pic de virilitate, e în stare să răstoarne lumea pentru a-l depista pe bibicul – mai curând, la nivel declarativ. Cel care s-a înrolat ca voluntar, plânge când recapitulează trădările amoroase ale Miței, stârnind compasiunea lui Pampon. Are un orgoliu peste măsură, însă nemotivat.

Ipingescu, Pristanda și Ipistatul sunt oamenii ordinii, gata oricând s-o încalce. Sunt prieteni cu cine trebuie, când trebuie: Pristanda e omul lui Tipătescu și al lui Trahanache, dar nu uită să-i strecoare și lui Cațavencu unele considerații, chiar dacă l-a cam „boțit” la secție. Cu porniri de „milițian”, ascultă noaptea pe la ferestrele celor din opoziție, și abia așteaptă un moment în care să-și manifeste forța și superioritatea, prea des pusă la îndoială, așa cum se întâmplă la finalul actului III: „PRISTANDA (*punând mâinile amândouă lângă gură ca o port-voce și strigând asemenea spre partea unde i-a venit chemarea*): Present! (*cătră cei din fund*) Pe el, copii!”⁶⁹ Între Ipingescu și jupân Dumitrache se conturează nu doar o relație de prietenie, de colegialitate la rondul nocturn. Ofițerul de poliție își permite să fie ironic la adresa chereștegiului, cu atât mai mult cu cât cel din urmă n-ar da semne că înțelege persiflările aparent nevinovate:

„JUPÂN DUMITRACHE: Ei! Iaca... un bagabont! De unde-l cunosc eu?
IPINGESCU: Apoi dacă nu-l cunoști, de unde știi că-i bagabont?”⁷⁰

Iar când, la final, căpitanul de gardă civică e liniștit de Chiriac în privința legăturii de gât găsite, replica finală nu e mai puțin ironică:

⁶⁹ I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, în *Teatru*, ed. cit., p. 200

⁷⁰ I. L. Caragiale, *O noapte frutunoasă*, în *Teatru*, ed. cit., p. 7

„JUPÂN DUMITRACHE (*lui Ipingescu, cu filosofie*): Ei! vezi?... Uite așa se obosește omul la necaz.

IPINGESCU: Rezon! (*pornesc cu toții veseli spre fund*)”⁷¹

Ce-i unește? Plăcerea de a bate pe cineva: dacă bagabontul ar fi depus lăcrămație, Ipingescu ar fi fost la datorie „și-i mai împlineam eu cât îi mai lipsea”. Însă păstrează și un dram de rațiune, pentru că în momentul în care Rică Venturiano e pris în casa „onorabilului”, iar cei doi geloși, Chiriac și Titircă abia așteaptă să-l scuture, nenea Nae îl recunoaște pe autorul combativ de la „Vocea patriotului național” și e primul care dă semne că vrea să potolească spiritele.

Ipistatul din *D'ale* e o prezență episodică, dar e marca certă a lipsei de rațiune. Dacă „Rezon”-ul lui Ipingescu are tonalități felurite, când afirmative, când evaziv batjocoritoare, „Vorrhă!” a ipistatului e cenzura absolută. El e corupt, slugarnic față de cine trebuie, interesat doar de sine, trimite la secție pungașii fără verificări. În plus, a reinventat curcanul lui Bârzoii: lista de loterie cu numere pe care întotdeauna le câștigă doar el, indiferent de cine trage.

Personajul absent, întotdeauna bine speculat de Caragiale, are fețe și funcții multiple. Ghiță Țircădău, „mitocanul”, e unul dintre absenții cei mai vocali: „UN GLAS DE BĂRBAT (*de afară*) Lasă cucoană! Poate că să mor și să nu ți-o fac!” În toată zarva divorțului, nu a mai dat pe-acasă de trei zile, fiind bănuțit că-și duce zilele pe la cârciumă. Și Ipingescu confirmă că l-a văzut „afumat rău”. Țircădău populează mahalaua ca și Tache Pantofarul, finul lui Popa Tache, pentru care Chiriac cere mandat de arestare, care nu vrea să iasă cu nici un preț la „ezirciț”, pentru că-i bolnav. În opinia lui, lenea, caracteristica

⁷¹ Idem, p. 76

mitocanilor, trebuie pedepsită „Urgent!”. Peripețiile lui Pristanda pe la uluci conțin și ele destule personaje absente, chipuri prin ale căror zugrăvire Caragiale arată cât de bine stăpânește tehnica detaliului. Din nou, acțiunea se petrece prin apropierea unui maidan:

„PRISTANDA: Și binișor, ca o pisică, mă sui pe uluci și mă pui s-ascult: auzeam și vedeam cum v-auz și m-auziți, coane Fănică, știți, ca la teatru. (...) Jucaseră stos.

TIPĂTESCU: Cine era?

PRISTANDA: Cine să fie? Dăscălimea: Ionescu, Popescu, popa Pripici...

TIPĂTESCU: Și popa?

PRISTANDA: Da, popa și d. Tăchiță, și Petcuș, și Zapisescu, toată gașca-n păr. Jocul era pe isprăvite... și fumărie de tutun... ieșea pe fereastră ca de la vapor.”⁷²

O scrisoare pierdută conține și alte personaje absente care rămân în atenția cititorului: becherul amorezat de nevasta unui pieten „persoană însemnată” din istoria lui Dandanache, fiul lui nenea Trahanache. Li se alătură amanții Miței, soțiile răposate, dar invocate, de pildă, „mițul” lui Leonida, „revoluționarii” de la lăsata-secului pe care-i enumeră Safta: „Adineauri a trecut pe-aci vreo câțiva, se duceau acasă pe două cărări; era și Nae Ipingescu, ipistatul, beat frânt; chiuia și trăgea la pistoale... obicei mitocănesc”⁷³. Apar ca de nicăieri, tot soiul de șarlatani: Matei doftorul de băătăuri din Italia, pe care-l amintește Catindatul, spițerul despre care vorbește Iordache, cel care șterge liniile de pe biletul de la frizerie. Și nu în ultimul rând, nenea Iancu această „fantomă” care-l terorizază de la distanță pe Catindat, tocmai prin absența lui. Însă poate că e motivată frica lui, căci nenea Iancu pare un fel de Titircă Inimă-Rea. Îi scrie nepotului, iar prin citirea scrisorii i se face auzită vocea: „Am aflat că umbli prin cafenele

⁷² I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, în *Teatru*, ed. cit., p. 106

⁷³ I. L. Caragiale, *Conul Leonida față cu reacțiunea*, în *Teatru*, ed .cit., p. 95

și pe la baruri; dacă mai aflu astfel de chesti, nu-ți mai trimet nici un gologan, viu să-ți lungesc urechile; te iau înapoi la prăvălie, și te pui la ipitropie, măgarule!”⁷⁴

Comicul. Virajele în absurd

„Un om foarte trist. E multă durere sub **glumele lui**” îl caracteriza Alexandru Vlahuță pe I. L. Caragiale. E o remarcă pe cât de simplă la adresa prietenului său, pe atât de relevantă. S-a discutat mult și din multiple perspective despre comicul și alunecările acestuia în absurd, iar după cum precizăm și la începutul capitolului în ceea ce privește vasta intertextualitate a dramaturgiei caragialene, am sesizat cum irizează filierele absurdului. Așteptarea, frica, moartea, insolitul sunt teme ce traversează teatrul lui Caragiale, trimițând comicul în derizoriu și explicând totodată acel „simț enorm și văz monstruos”. Explica Vintilă Mihăilescu cum arată absurdul în textele scriitorului clasic: „Un derizoriu care nu are astfel nimic de-a face cu derîderea, care este o atitudine față de realitatea umană, și nu condiția însăși a acesteia – iar Caragiale nu «se râde» niciodată de oameni! Într-o lume al cărei temei este derizoriul, Mitică este astfel actorul vital care se ridică prin joc deasupra acestuia. Ceea ce nu înseamnă că, în jurul său, vizionarul Caragiale nu recunoaște o sumedenie de Mitici ratați, ipocriți, veleitari, frustrați ș.a.m.d.”⁷⁵

În monologul *1 Aprilie*, ceea ce la început se dorea a fi o farsă se transformă în crimă. E textul de teatru în care se vorbește direct

⁷⁴ I. L. Caragiale, *D'ale carnavalului*, în *Teatru*, ed. cit., p. 277

⁷⁵ Vintilă Mihăilescu, *Un altfel de absurd*, articol consultat pe <http://dilemaveche.ro/sectiune/tilc-show/articol/tara-lui-caragiale-si-reabilitarea-lui-mitica>

despre moarte. Inițial ținta înscenării regizate de ceata de amici, Mișu Poltronul îl omoară pe Mitică, dintr-o singură lovitură, de frică. În economia textului, în ritmul alert, grotescul se face vizibil: „El [Mitică n.n.] a murit pe seară – așa a spus doctorul; (*zâmbind sceptic*) eu zic că era murit chiar când am ajuns la spital: când am luat să-l coborâm din birjă, a mai horcăit o dată tare și pe urmă s-a plecat scurt cu bărbia-n piept, parcă i-a trosnit junghetura... (*face mișcarea*) Atuncea, când s-a aplecat, i-am văzut creierii amestecați cu păr și sânge cu spumă. (*grimasă*)”⁷⁶.

Dar dacă întâmplările conțin mai mult sau mai puțin vizibil sâmburele macabruului, de ce atunci toate personajele din Caragialia afișează o veselie stranie înainte de căderea cortinei? După fugărirea lui Rică pe schele, brusc împăcați cu ideea că necunoscutul s-a dovedit a fi „de-ai noștri”, după scena legăturii de gât „Pornesc cu toții veseli spre fund”. Conul Leonida față cu reacțiunea se termină și el cu o didascalie: „Amândoi sunt foarte veseli. Safta rămâne încremenită văzând răsturnarea odăii”. *O scrisoare pierdută* se termină cu un marș atacat cu mult brio, cu agitație și îmbrățișări. După ultima replică a Catindatului, în *D’ale carnavalului*, „toți pornesc veseli și râzând spre dreapta”. De unde atâta abundență de fericire într-un univers al încremenirii, al minciunii, al formelor fără fond? Poate că, în comodul cerc vicios, personajele doar mimează veselia. Poate că zâmbetul e doar o altă fațetă a imoralității, a acelei candori, a ticăloșiei despre care aminteam în paragrafele anterioare.

Așteptarea fără finalitate face și ea parte din ingredientele folosite de autor pentru a întrerupe râsul. Catindatul așteaptă în zadar un post la primărie. Își umple existența, în această vreme, cu vizite la frizerie, cu „magnetizări” în bal, cu farse ale căror actant devine fără să-și

⁷⁶ I. L. Caragiale, *1 Aprilie*, în *Teatru*, vol. II, ed. cit., p. 116

dorească. Pe de altă parte, această infinitudine a acțiunilor, lunga și inconștienta așteptare a ceva e dată și de modalitatea de expunere temporală. Piesele lasă impresia că sunt tablouri nemișcate (în mod paradoxal, căci acțiune este destulă) într-un timp care și el stagnează. Jupân Dumitrache își continuă o vorbă începută în dialogul inițial cu Ipingescu, prima replică a lui Leonida e, la fel, o continuare a unui **discurs ineputabil din extratext**: „Așa, cum îți spusei, mă scol într-o dimineață...”. În deschiderea *Scrisorii pierdute*, Tipătescu termină de citit o frază din jurnal, în vreme ce în *Începem!*, directorul teatrului intră agitat în forfota generală cu replica: „Nu și-a terminat conferința d. profesor?” pentru ca răspunsul să vină, ironic, din partea regizorului: „Aș... are încă un teanc de note”⁷⁷. Unii așteaptă să intre în scenă, alții așteaptă să li se termine de povestit o istorioară pe care poate c-o aud a nu se știe câta oară. Iar alții, din nou, în extratextul îndelungat, așteaptă în van să li se înapoieze o scrisoare pe care au pierdut-o odată cu pardesiul uitat.

În lumea întâmplărilor diverse, vodevilești, a confuziei și a paradoxurilor, dar și a grijilor inutile și a autosuficienței, o formă de existență este vorbitul. Fie că – așa cum am sesizat deja – se spun povești din trecut, interminabile, cu spițeri, cu revoluții, denotând o dilatare a timpului, fie că asistăm la dialoguri precipitate, pe probleme ce nu-și găsesc rezolvarea, sau că sensul se evaporează în discursuri, în monoloage, ne aflăm în fața unui imens teritoriu ocupat de cuvinte. Mircea Iorgulescu depista esența personajului caragialesc în modalitățile prin care vorbirea se întrupează: „Fiindcă ei vorbesc pentru a trăi; mai exact pentru a se iluziona că trăiesc. Vorbitul nu este pentru ei nici mijloc, nici scop: este o formă de viață. Ei vorbesc așa cum peștii înoată și păsările zboară. A vorbi înseamnă în această lume a exista, iar vorbitul ține loc de orice (...) trăncănitul ca ultim stadiu al

⁷⁷ I. L. Caragiale, *Începem!*, în *Teatru*, vol. II, ed. cit., p. 131

misticării traiului. Și e, în același timp, și un surogat de amintire: să vorbească e tot ce le-a mai rămas acestor oameni; e tot ce mai pot face. Ei se exilează în limbuție”⁷⁸.

Ceea ce în teatrul absurdului se va concretiza în tema angoasei, la Caragiale apare o frică ce ia proporții impresionante, în unele cazuri. Dar, cum observa tot Mircea Iorgulescu, această frică nu derivă din apăsări de conștiință și, în plus, prezintă o direcție bizară, fiindcă personajele nu trăiesc o spaimă de ce-ar putea să li se întâmple în prezent, în imediat, din pricina acțiunilor lor condamnabile. Cauza se instalează în viitor, în ceva indefinit, ce s-ar putea întâmpla cândva. Sunt frici mărunte, care iau amploare incomensurabilă. Efimița și Leonida sunt exemplul cel mai evident, dar și Zoe are viziunea unui oraș răzvrătit și ale căror clevetiri se îndreaptă asupra ei, iar Catindatul e pur și simplu îngrozit la gândul că nenea Iancu ar putea băntui prin bal... Mai sesiza criticul invocat și faptul că frica îi paralizază și, în plus, pe unii îi imbecilizează. Frica devine teroare. O teroare însă care e doar un exces al existenței mimate de zi cu zi. E acea teroare din care rezultă extremele: Poltronul lovește letal pe Mitică, cu o lovitură ce pare a fi calculată cu mare precizie. E teroarea care-l determină pe nenea Anghelache din *Inspecțiune* să se spânzure⁷⁹, ori pe Leiba Zibal din *O făclie de Paște* să inventeze o metodă de tortură pentru Gheorghe. E și teroarea care „înnebunește” pe Dragomir în *Năpasta*. Frica de ceva ce-ar putea să se întâmple.

⁷⁸ Mircea Iorgulescu, *Marea trăncăneală*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1994, p. 12

⁷⁹ În legătură cu gestul interpretat de critici avizați în cheie absurdă a personajului din *Inspecțiune*, Florin Iaru formula o ipoteză realistă, analizând detaliile oferite de autor în text, precum și lectura printre rânduri. Nenea Anghelache ar fi fost mai puțin obsedat de posibila ilegalitate din actele de contabilitate, iar drama lui vine dintr-o trădare în plan amoros. Articolul *Caragiale n-a vrut să răspundă – dezvăluirea secretului lui nenea Anghelache* a apărut în „Dilema veche” nr. 743, 17-23 mai 2018, consultat pe <http://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/articol/caragiale-n-a-vrut-sa-raspunza-dezvaluirea-secretului-lui-nenea-anghelache>

Dincolo însă de atmosferă sau de tematică, la nivel tehnic, comicul se angajează imprevizibil în viraje spre absurd prin situații, prin replici care întrerup cursul logicii firești. Bogdan Ulmu reține exemple în acest sens: „Absurdă mai e situația polițiștilor care sunt, de fapt, primii delincvenți. A dovezilor (legătura de gât prăzluie, scrisoarea de amor a prefectului, epistola Miței Baston către Bibicu) care conving de contrariu! Frizeria în care nu se tunde nimeni, niciodată. Situația finală a lui Cațavencu care conduce balul cu ocazia victoriei adversarilor săi politici. Ciudată e și dorința Conului Leonida de-a afla dacă va fi revoluție din ziarul dimineții anterioare”⁸⁰. Într-adevăr, oglinda realismului reține și deformările, deloc puține, cu aspect absurd, sesizabil însă de către cititor. Dacă ne recunoaștem și azi în oglinda „simțului enorm și a văzului monstruos”, așezată dinaintea noastră de către clasicul dramaturg, este și pentru că ceva din natura noastră, din resorturile psihologice revendică amintirea, recunoașterea. Angelo Mitchievici, după ce realiza unele observații etimologice în privința termenului de *monstruos*⁸¹, nuanța imaginea lui Caragiale în receptarea contemporană: „Viziunea monstruoasă nu-i mai aparține lui Caragiale, ci lectorului său care răspunde unui impuls secret, care folosește opera lui Caragiale ca interpretant al timpului său și al lumii în care trăiește. Opera lui Caragiale constituie doar turnesolul care scoate la iveală nuanțele și fantezmele identitare, anxietăți, complexe, deziderate și iregularități ale unei culturi și civilizații aflate într-o complicată dinamică”⁸².

⁸⁰ Bogdan Ulmu, op. cit., p. 14

⁸¹ Citându-l pe Jean Claire, criticul român, făcea distincția între două sensuri ale termenului *monere* (cuvântul latinesc din care derivă *monstrum*): unul e cel de a avertiza, a preveni, a pune în gardă, în vreme ce celălalt este cel de a aminti, de a păstra memoria. Angelo Mitchievici, *Caragiale după Caragiale. Arcanele interpretării: exagerări, deformări, excесе*, București, Editura Cartea Românească, 2014, p. 4

⁸² Idem, p. 5

CAPITOLUL V

Dramaturgia în prima jumătate a secolului XX

V.1. Victor Eftimiu, un neoromantic atras de satiră și parodie

(24 ianuarie 1889, Boboștița, Albania – 27 noiembrie 1972, București)

Cel care a revenit în ultimii ani în discursurile românilor prin expresia „M-am săturat de lichele, dați-mi o canalie!”, Victor Eftimiu a fost al doilea copil din numeroasa familie a comerciantului macedonean Gheorghe (Ghergo) Eftimiu. Dar câți dintre cei care-i citează expresia știu că-i aparține lui și nu-l confundă adesea în acest caz cu... Caragiale?! Dar revenind însă la subiect: copilul a urmat clasele primare în limba greacă, în comuna natală, apoi se mută la București, unde tatăl său avea o băcănie și continuă școala. În 1905 familia se stabilește la București, iar în 1919 primește cetățenia română. Adolescent pasionat de versuri, dar și întreprinzător, câțiva ani mai târziu debutează cu versuri în foaia „Speranța”, scoasă de el însuși.

A fost o personalitate importantă începând cu a doua decadă a secolului XX, până după cel de-al doilea război mondial. De-a lungul carierei s-a aflat în funcții importante, capitolele din istoria teatrului neuitând niciodată a preciza toate aceste poziții. El a fost, pe rând,

Director al Teatrului de Comedie (1912), Director al Teatrului Național din București (1920-1921; 1930; 1944-1945); Conducător al Operei române; Director al Teatrului Național din Cluj (1927). A fost, de asemenea, acceptat în francmasonerie. Însă a avut parte și de critici vehemente, fiind acuzat că, în calitate de director, făcea abuz de putere și-și monta propriile piese. I s-a imputat și că își distribuia soția – actrița Agepsina Macri Eftimiu – prea des, profitând de poziția în scaunul directoral. Nefericită a fost și simpatia lui față de fasciști din perioada celui de-al doilea război mondial, fapt care nu l-a împiedicat mai târziu să se reorienteze către comuniștii abia instalați la putere. Cu toate compromisurile făcute, o parte din opera sa a fost interzisă sau amputată după venirea la putere a noului regim, iar scriitorul a fost urmărit de securitate.

De-a lungul timpului, Eftimiu s-a aflat și în alte poziții onorifice. A fost președinte al Societății Scriitorilor Români (1944-1948), din 1972 este numit membru de onoare a Uniunii Scriitorilor din România. Devine membru al Academiei în 1950.

Un portret în detaliu îi face Eugen Lovinescu în *Istoria literaturii contemporane*, în 1937: „Dramaturgul cel mai activ și cel mai cu răsunet e, neîndoios, Victor Eftimiu care de un sfert de veac ocupă scena Teatrului Național și uneori și scene particulare cu piese de toate tipurile și în toate formele, feerii, istorice, fantezii, drame sociale, comedii într-un act sau în cinci și chiar în șase, în versuri sau în proză, într-un ritm uluitor de căderi și de succese, de apoteoze și atacuri pătimașe, ocupând pururi actualitatea teatrală printr-o personalitate vie, atrăgătoare și puțin cam volatilă. Nu-i vom analiza aici numărul excesiv al pieselor, de o valoare, de altfel inegală - căci inegalitatea este una din notele caracteristice ale acestui dramaturg, cu atât mai ciudată cu cât inteligența, trăsătura lui fundamentală, n-ar trebui să se înșele decât în limite determinate; vom cerceta numai câteva mai

reprezentative în diferitele genuri atinse cu risipă, pentru a schița la urmă în puținele linii fizionomia acestui talentat om de teatru inegal (autor, regizor și chiar actor)”⁸³.

Dramaturgia lui Victor Eftimiu, extrem de prolifică, numărând peste patruzeci de titluri, este împărțită pe genuri diferite:

Ciclul legendelor românești: *Înșir-te, mărgărite!* (1911), *Rapsozii* (1911), *Strămoșii* (1912); *Cocoșul negru* (1913), *Ringala* (1915), *Meșterul Manole* (1925), *Haiducii* (1949), *Pană Lesnea Rusalim (Răscoala)*;

Tragedii eline: *Prometeu* (1920); *Thebaida* (1924); *Atrizii* (1939)

Dramele medievale: *Don Juan sau Tragedia iubirii* (1922), *Galfira* (1926); *Theochrys* (1933)

Comediile și dramele bucureștene: *Dansul milioanelor* (1922), *Inspectorul broaștelor* (1922), *Marele duhovnic* (1929), *Stele călătoare* (1936), *Alegeri, Școală nouă, Mandatul, Testamentul, Halatul alb* (1959), *Parada* (1960), *Fetele Didinei* (1968)

Comedii provinciale: *Ariciul și sobolul* (1912), *Sfârșitul pământului* (1915), *Omul care a văzut moartea* (1928), *Ferestrele albastre sau Comedia aparențelor* (1938)

Tragedii țărănești în proză: *Akim* (1912), *Crăciunul lui Osman* (1913), *Comoara* (1922)

Piese cu subiecte de peste hotare: *Mireasa roșie* (1912), *Ave, Maria!* (1913), *Napoleon I* (1914), *Scamatorii* (1942), *Sylvette* (1944)

⁸³ E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937*, Postfață de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1989, pp. 268-269

În perioada cât a fost director de teatru, Eftimiu a urmărit în agenda sa disciplina în teatru, a fost energic și a încercat să însufle și trupei dorința ca fiecare actor să se afirme. În vremea cât a fost la cârma naționalului în perioada războiului, a trebuit să facă eforturi de a obține fonduri spre reconstrucția teatrului avariat de bombardamente și s-a confruntat cu problema migrării actorilor spre companiile de teatru independente. A fost și un excelent memorialist, observator atent al societății timpului său, de la cafenelele boeme bucureștene, până la personalitățile din teatrul românesc din acei ani. Pasaje documentare, dar care păstrează o subtilă expresie poetică, s-au adunat în volume precum *Spovedanii* sau *Noi evocări*.

Înșir-te, mărgărite e basmul feeric cu care, la redeschiderea sa după renovare, în 2015, Teatrul Național din București optase să ofere primul spectacol în Sala mare. În regia lui Dan Puric și cu o scenografie semnată de Doina Levintza, spectacolul festivist își propunea să aducă iar versul neoromantic și subiectul jucăuș în inima publicului, aflat la o distanță considerabilă de anii în care textul era prezentat în premieră cu proiecții electrice⁸⁴. Nu vom comenta aici reușitele sau nereușitele producției, însă prin analiza ce urmează am vrea să apărăm textul în fața trecerii timpului, scoțându-l de sub zăbranicul uitării.

⁸⁴ La data de 7 noiembrie 1911 la Teatrul Național din București, *Înșir-te, mărgărite* era un spectacol cu proiecții cinematografice (pe afiș apărea denumirea de „spectacol cu proiecții electrice”), prin care erau adăugate și alte scene pe lângă cele din textul lui Eftimiu. Erau șase astfel de momente: 1. Răpirea Ilenei de către Smeul Smeilor; 2. Goana după Smeu, 3. Sosirea Smeului la ruinele sale, unde se ascunde Ileana. 4. Făt-Frumos la fântână, 5. Sosirea lui Făt-Frumos la curtea lui Alb-Împărat; 6. Lupta dintre Smeu și Făt-Frumos. Regia aparținea lui George Brezeanu, iar filmările lui Aristide Demetriade. Mai multe detalii în Tudor Caranfil, *În căutarea filmului pierdut*, București, Editura Meridiane, 1988 și pe site-ul [http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/%C3%8E%C5%9F%C2%82%C4%83%C4%83rite_\(film\)](http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/%C3%8E%C5%9F%C2%82%C4%83%C4%83rite_(film))

Piesa conține elementele unui postmodernism *avant la lettre*. Basmul, personajele tipologice, acțiunea textului sunt pretexte pentru dramaturgul care dorește să reanime cu alt suflu, să pună iar lumina, ușor diferit, pe aceste chipuri venite din folclorul românesc. Se adaugă parodia, pașișă, fragmentarismul, amestecul planurilor și al poveștilor – toate aceste elemente și ele pledând pentru o scriitură care s-a afirmat în literatura noastră abia în anii '80. Dar până ca termenul *postmodernism* să prindă rădăcini adânci, textul lui Eftimiu e ludic și teatral. Așa că basmul e coborât în realitate, iar începutul sună foarte cunoscut: Alb Împărat are trei fete pe care vrea să le mărite, iar din lungul șir de pretendenți, primele două își găsesc soți. Numai mezina, aici cu nume precizat și modern, Sorina, refuză să intre pe firul clasic al acțiunii și, apărând drepturile tinerelor fete, se alătură, prin discursul ei, personajelor feminine din literatura secolului al XVI-lea sau al XVIII-lea care nu mai vor să fie căsătorite de tați înțeleși cu gineri și refuză să nu-și cunoască înainte de nuntă viitorul soț. Alb Împărat însă ține la tradiția basmului, așa că își alungă fata de-acasă care, „cehovian”, se îndrăgostește de Făt-Frumos care nu-i împărtășește dragostea, cum nici Astrov din *Unchiul Vanea* nu-i împărtășește Soniei sentimentele. La rândul lui, Făt Frumos aleargă după Ileana Cosânzeana, un fel de Elena Andreevna, răpită și îndrăgostită de Zmeul Zmeilor. Curată harababură, mon cher... Urmează ani în care această căutare e principala preocupare a personajelor, care totuși încheie cu bine *quest*-ul: se dă o bătălie finală între cei doi dușmani, Făt-Frumos și Zmeul Zmeilor, din care, nu fără dificultate, primul va ieși victorios, însă surpriză, Ileana îl plânge pe zmeu. E nevoie de Buzdugan – replică mai puțin ghidușă a lui Puck din *Visul unei nopți de vară* –, să scoată un flaut fermecat la auzul versului căruia perechile se regăsesc, iar vraja malefică – sau visul urât – se risipește. Sorina se dezmeticește din iubirea zadarnică și-l îmbrățișează pe viteazul Buzdugan, iar Făt Frumos recuperează

sentimentele Ilenei Cosânzeana. Asemenea Hermiei, lui Lisnder, a Helenei și a lui Demetrius.

Dincolo însă de „zadarnicele chinuri ale dragostei”, care-i bântuie pe protagoniștii descinși când din poveste, când din realitate, se interpune și un episod cu totul diferit de firul principal evenimential. În actul al III-lea, intră o ceată de țărani, care se adăpostesc de o furtună. Sunt printre ei Moș Dumitru, Moș Marin, Moș Toader, femei, tinere fete și... Păcală. Adunați sub umbrar încep să vorbească vrute și nevrute, inventează diferite istorioare de scurte dimensiuni, fantastice, despre semnele rele, ca să treacă timpul sau... ca să impresioneze fetele, așa cum face Păcală. Țăranii strecoară glume, se ironizează în treacăt, improvizează întâmplări succinte – e o sporovăială în această scenă amuzantă și pitorească. Povestesc cu înflăcărare ciudățenii, încercând să-și explice realități de neînțeles pentru ei prin prezența forțelor malefice imaginare – fie că le cheamă zmei, vrăjitoare sau diavoli. Există și un personaj, Moș Toader, care joacă rolul necredinciosului, al celui care, fără probe concrete, nu se lasă convins și care, oricum, crede că poveștile nu sunt altceva decât prilej de-a sta de vorbă și de-a te sustrage de la muncă. Rămas singur cu o fată, după ce țăranii s-au împrăștiat, Păcală, care până atunci tot inventase grozăvii, îi explică acesteia rostul poveștii:

„PĂCALĂ: Ți-am spus basme câteodată, alteori adevărat.
Vezi tu, scornitura asta, basmul, știe să te prindă
De urechi și să te ție... Și-ncordarea să-ți cuprindă...
Spune una, spune alta, una tot o nimerеști...
Mai întoarce-o, mai sucește-o, dacă știi cum s-o-nflorești!
Ai să vezi întreaga lume cum te-ascultă-nmărmurită...
Ochii tuturor sunt țintă... Răsuflarea e oprită...
Dă din coate câte unul... altul zice «măi» și «tii» !
Iară tu, spunând întruna, te trezești, fără să știi,
Că-i trimiți pe fiecare, săturați, pe nemâncate!

De! Așa-i făcut românul: de-o avea ori nu bucate,
De i-o fi căsuța goală, de i-o fi sumanul ros,
El cu doinele și basmul își petrece bucuros!”⁸⁵

Țăranii mai apar și-n actul final, când se dă lupta dintre Zmeu și Făt-Frumos, istorisită cu lux de amănunte tot de Păcală, marele meșter în fantezii. Expunerea făcută de ei îi impresionează pe cei din jur, iar pe Moș Toader îl lasă fără cuvinte, nu neapărat că l-ar fi convins, ci mai curând pentru că ezită să-i mai contrazică ori să le mai strice cheful celorlalți. Eftimiu suprapune planurile (real-fantastic) până când acestea ajung să coincidă. Când vrăjitoarea trece prin scenă plângându-și fiul rănit de moarte, pe Zmeu, țăranii o văd și- spun că este „nebuna, Baba Vraga”, femeia cu mințile rătăcite care încă-și plânge copilul mort demult. Modalitățile prin care realitatea derivă în fantastic sunt inepuizabile și asta determină și infinitatea basmului, al cărui tipar se modifică ușor, se îmbogățește cu noi elemente. Textul infinit și în continuă refacere e și una dintre tehnicile folosite de postmoderniști. Să amintim totuși că și în *O mie și una de nopți*, mireasa (sclavă, condamnată) Sheherezada trebuia să inventeze în fiecare seară o poveste nouă cu care să-l captiveze pe regele, Shahryar. Povestea avea menirea și de a-i salva viața, căci regele obișnuia să-și omoare a doua zi soțiile. Așa că ea creează o poveste enormă, din multe alte povești, asemenea fondului imens de balade, legende, basme din folclorul fiecărui neam. Varianta românească e „Înșir-te, mărgărite” – formula tipică ce apare în basmele populare spre a marca devenirea continuă a întâmplărilor. E explicat titlul și în piesa lui Eftimiu, într-o discuție dintre Făt-Frumos și Împărat, când primul apare la curte și începe înflăcărat (sau, cine știe, poate plictisit) să-și istorisească trecutul, impresionându-l pe bătrânul Împărat care,

⁸⁵ Victor Eftimiu, *Înșir-te, mărgărite*, în *Teatru*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, pp. 79- 80

cuprins de răcoarea nopții, îl întrerupe brusc pe povestitor, și-l invită în palat.

„FĂT-FRUMOS: Pe el, firește...

ÎMPĂRATUL: Hâm!... Povestea se scurtează!

FĂT-FRUMOS: Ba de loc, de-acuma crește!

ÎMPĂRATUL: Hei! «Înșir-te, mărgărite» cum spunea câte-un bunic.”⁸⁶

Contopirea realității cu fantasticul, dramaturgul o transformă într-o temă majoră. O întâlnim, altfel modelată, nu doar în fantezia *Cocoșul negru*, care și ea e de inspirație folclorică, ci și în comedia, cu accente dramatice, *Omul care a văzut moartea*. Căci, așa cum spune un personaj din *Cocoșul negru*, „Arunci un pumn de aur și vezi crescând palate!” E de ajuns să ai un dram de inspirație spre a te trezi micul demiurg al lumilor uimitoare. Mai trebuie doar să și crezi în fantasmеle cărora le dai trup. În *Omul care a văzut moartea* mesajul piesei e rezumat prin cuvintele Vagabondului, personajul fără un nume exact, intrusul care, în mod ambiguu, ajunge să intervină în viețile membrilor familiei Filimon, în care fiecare visează la ceva, însă n-au curajul să facă din visele lor ceva palpabil, în cele din urmă. El încearcă, asemănător demersului lui Luca din *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, să le construiască speranțe, scenariii în care ei să creadă, realități iluzorii în care Alexandru, Alice sau Raluca, fata lor, să se simtă mai bine, și care să le îndepărteze blazarea așternută peste ei la început. Din păcate, printr-o întorsătură de situație, inițiativa lui, ce prinsese contur, se transformă într-un eșec. Visele se spulberă cu prea mare ușurință, iar realitatea poate lua înfățișarea unui inamic, acela care estompează plăcerea de a trăi. Spre final, Vagabondul mărturisește, când i se pune în cor întrebarea:

⁸⁶ Idem, p. 41

„TOȚI: Cine ești?

VAGBONDUL: Sunt omul care a văzut moartea, și-am cunoscut prețul vieții. Voi nu știți cât de frumoasă e viața! O risipiți pe nimicuri, treceți pe lângă ea, o otrăviți cu prejudecăți, cu ambiții neroade, umblați după ani, după situații, vă pândeți unii pe alții și vă făuriți singuri chilii de temniță... Am vrut ceva din vântul depărtărilor, descătușarea. Nu m-ați înțeles. Lăsați-mă să plec: mă cheamă viața... libertatea!... (*Iese.*)

FILIMON: S-a dus.

GEORGE: Ce întuneric s-a făcut!”⁸⁷

Tehnica intertextualistă deschide dramaturgia lui Eftimiu spre jocul referențialității, și acesta foarte prezent în literatura postmodernă. De la Shakespeare, la Eminescu în *Înșir-te, mărgărite*, trecând prin Ibsen (pe care-l citează direct) și alți reprezentanți ai realismului european, scriitorul nu conținește a iniția dialogul dintre stiluri. E o plăcere să le depistezi, ele așezându-se astfel în lumini felurite, dirijate din culisele textului de regizorul Eftimiu.

⁸⁷ Victor Eftimiu, *Omul care a văzut moartea*, în *Teatru*, ed. cit., p. 495

V.2. George Ciprian – Avangardism și primele articulații ale absurdului

(1883, Buzău – 1968, București)

Născut la Buzău, unde azi teatrul municipal îi poartă numele, copilul Gheorghe Pană Constantin⁸⁸ a trăit pe lângă brutăria pe care tatăl lui o avea în oraș. Tatăl său se născuse în insula Cipru. În liceu, în capitală, se împrietenește cu cei care vor deveni mai târziu nume sonore în literatura noastră: Vasile Voiculescu, poet, prozator și dramaturg, și Dem Demetrescu–Buzău – scriitorul avangardist Urmuz.

Se înscrie apoi la Facultatea de Litere și Filozofie, apoi la Facultatea de Drept, pentru ca, în final, să urmeze Conservatorul la clasa lui Constantin Nottara. Cariera sa de actor debutează în 1907, pe scena Teatrului din Craiova, când primește rolul lui Șoltuz în spectacolul *Răzvan și Vidra*. Însă publicul l-a îndrăgit în rolul escrocului Leroque dintr-o piesă obscură, *Necunoscuta*. A făcut roluri foarte reușite și cu Bufonul din *Regele Lear*, Păcală din *Înșir-te mărgărite*, Răzeșul din *Răzvan și Vidra*, Groza din *Vlaicu Vodă*, Purgon din *Bolnavul închipuit*, Lubin din *Georges Dandin*.

A jucat și în câteva filme de lung metraj, dintre care putem menționa următoarele pelicule: *Independența României* (1912), *Năbădăile*

⁸⁸ Numele de Gheorghe (George) Constantinescu, Ciprian îl modifică abia în 1950, când se dă un decret în acest sens.

Cleopatrei (1925), *O noapte furtunoasă* (1942), *Viața învinge* (1951) și *Brigada lui Ionuț* (1954).

Carierea de actor s-a dublat cu cea a dramaturgului. Nu a scris foarte multe texte, așa că vom aminti aici în ordine cronologică titluri precum *Omul cu mârtoaga* (1927), *Nae Niculae* (1928), *Capul de rățoi* (1938), *Ioachim - prietenul poporului* (1947), *Un lup mâncat de oaie* (1947).

Dacă la premieră în 1927, *Omul cu mârtoaga* era primită excelent, ceea ce a făcut ca mai apoi textul să fie jucat și la Paris, Berlin, Praga, Berna, astăzi interesul pentru dramaturgia lui Ciprian e vizibilă. În 2012 *Omul cu mârtoaga* s-a jucat la Teatrul Național din București, în regia Ancăi Bradu, iar în 2016 Dan Tudor regiza același text la Casa de Cultură din Rădăuți. Același spectacol a inaugurat numele preluat de Teatrul din Buzău, în 1996, în regia lui Tudor Mărăscu, din distribuția căruia făceau parte cunoscuții actori Mircea Diaconu, Emil Hossu, Diana Lupescu, Niculaie Urs, Adriana Trandafir, Geo Costiniu. *Capul de rățoi* s-a bucurat de o montare memorabilă în 1966, la teatrul de Comedie în regia lui David Esrig, apoi a mai fost jucată în 1978 la Trupa „Iosif Vulcan” în regia lui Sergiu Savin și în 1992 s-a realizat spectacolul TV a cărui regie artistică aparținea lui Constantin Dicu. Constatăm însă cu părere de rău că textele lui Ciprian sunt fie date uitării, fie citite într-o cheie relativ desuetă, fiindcă noile viziuni scenice nu reușesc să repună accentele vii în comicul de factură absurdă, astfel încât publicul să vibreze iar.

Autorul nu mizează pe un comic acroșant, cu efect imediat și prevăzut, ci pe subtilități de limbaj, pe jocurile de cuvinte, prin alăturările semantice inedite. El combină – iată, în a treia decadă a secolului XX –, acțiunea credibilă, expusă firesc, cu formule surprinzătoare – fie la nivelul *story*-ului, fie la nivel de semnificație. *Omul cu mârtoaga* –

titlul conține deja o notă de ironie – e **bizara întâmplare a unei familii** în care soțul, arhivarul Chirica, investește enorm în concursurile hipice și mai cu seamă într-un cal făcut să piardă constant – Faraon al V-lea. Însă dincolo de înlănțuirea evenimentelor, pe firul cărora soția își părăsește căminul, fugind cu un prieten din copilărie al lui Chirica, calul își revine spectaculos după o lungă perioadă de agonie, făcându-l pe proprietar să se îmbogățească peste noapte, așadar, dincolo de întâmplările propriu-zise, Ciprian diluează realitatea, o face să gliseze către o supra-realitate și, încă de pe acum introduce zone de absurd. Acolo unde logica se fracturează, acolo unde matematica nu mai poate da un răspuns exact, intervine uimirea. În afara lumii fizice există, așa cum prefigurează teatrul lui Ciprian, sfera spiritului, acolo unde totul e posibil, chiar și ca un cal aproape muribund să „renască” și să ajungă iar în arena hipică pentru a se avânta primul în lupta pentru titlul cel mare. Acea creatură bizară despre care va vorbi Ion Anapoda a lui G.M. Zamfirescu, adică omul, e deja protagonistul lui George Ciprian. Chirica trece de limitele oricărei înțelegeri și, părăsit aproape de toți, continuă să lupte pentru idealul lui, cu toate că suferă și e blamat. Actul al IV-lea e ca o epifanie, pare că toți plutesc într-un vis enorm pe care și l-au dorit cu atâta ardoare. Chirica și cei doi copii s-au mutat într-un apartament bogat, fosta slujnică, Fira, acum antreprenoare, e îmbrăcată și ea elegant, la fel și prietenul fidel Varlam. La final, Ana recunoaște că vede o lumină pe fața bărbatului pe care l-a părăsit, însă nu-și poate încă explica de unde vine această lumină. Din durerea ce se îngemănează cu nebunia, stare care ajunge să-i înalțe pe oameni, sau din spiritul ales care s-a dovedit a-l caracteriza pe bărbatul ei. Oricare ar fi răspunsul, el nu e unul singur și nu e definitiv, fiindcă acolo unde logica obișnuită nu mai funcționează, relativitatea e singura cale de acces.

Cu aer de parabolă, *Omul cu mârtoaga* creează o prăpastie între cel care vede lucrurile în profunzime și ceilalți, apropiații, chiar familia care, neînțelegându-l, îl consideră un paria. Creaturi bizare cum sunt, oamenii renunță cu prea mare ușurință, se sperie și refuză sau se îndepărtează, nefăcând altceva decât să se complacă în individualism, uneori și fără să realizeze. În acest text, jertfa însă e răsplătită, dar viața e în continuare nefericită, deoarece atenția publică e una de conjunctură. Astfel se și desprind două piste tematice importante pentru dramaturgia lui George Ciprian: singurătatea și urâtul. Personajele sunt fie singure în demersurile lor idealiste (Chirica), fie singure din proprie voință, sunt singure și suferinde (Ana) sau singure și narcisiste (Alexandru Nicihita). Singurătatea derivă uneori și într-o stare de penitență. În actul al III-lea, după ce calul s-a îmbolnăvit – cred ceilalți – iremediabil, în lipsa banilor, Chirica se mută cu chirie într-o odăiță sărăcăcioasă, îngrijind însă cu devotament, zi de zi, calul. El însuși a căpătat o paloare lividă, împrumutând ceva din trăsăturile calului. Chirica recunoaște: „Eu, calul: totuna. Lumea ne-a cusut demult pe amândoi într-o piele: mârtoaga”⁸⁹. Odăița reprezintă marginalul și-n același timp o lume suspendată, dincolo de realitate. Un inspector vine acolo pentru a-i citi cele cinci rapoarte de plângeri ale șefilor adresate lui Chirica. Varlam îi joacă o festă și trage scara pe care urcase în „cotineață”. Inspectorul se sperie, se simte prizonier, apoi își dă seama de felul în care nu e decât o „victimă a datoriei”. Cu valoare aproape cathartică, momentul trăit în cămăruța care nu mai are legături cu lumea de jos îl ajută pe inspector să înțeleagă că pauzele de la realitate, decuplările sunt ca niște guri sănătoase de aer proaspăt. De altfel el are un sentiment plăcut la plecare, simțindu-se ca trezit din vis. Odăiței suspendate din piesa aceasta îi corespunde mărul din *Capul de rățoi*. Sunt un fel de spații restrânse în care visul

⁸⁹ George Ciprian, *Omul cu mârtoaga*, în *Scrieri*, vol. II, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 60

cuprinde realitatea, o transformă, iar sufetele sunt mai aproape de straturile rarefiate ale aerului, în lumea formelor perfecte.

Tot în actul al II-lea, apare, din nou, un personaj mai curând simbolic, Omul cu idei. Răsare de nicăieri și e un intrus în lumea mică în care Chirica s-a retras. Însă e prilej pentru autor să pună și mai mult accent pe grotesc. El vine cu o propunere de afacere care e și hilară și macabră, reliefând prin ideile lui îmbinarea exactă dintre farsă și tragic. Are un monolg înflăcărat de sperjur care însă își dă foarte multă importanță. Dar oare, Ana și Alexandru Nechita nu erau și ei impostori în propria viață? Iată cum își apără ideile: „OMUL CU IDEI: (*Își șterge din nou fruntea.*) Cunoșteam, ca toată lumea, faima proastă de care se bucură calul dumneavoastră. Faimă pe care o împărtășiți cu o răbdare de admirat. Moartea acestui animal era deci un eveniment care ieșea din comun. Interesul pe care lumea i l-a arătat în viață lui Faraon i-l va arăta și după moarte, mi-am zis eu. Prin urmare, dacă aș izbuti să am imaginea reală a defunctului, s-ar putea specula asupra mulțimii. Și atunci, în chip natural m-am gândit să-i cumpăr pielea. Într-adevăr, curățită bine, această învelitoare și umplută artistic cu paie ar înfățișa un alter-Faraon nu mai puțin vrednic de văzut. Toți câți l-au batjocorit în viață vor veni, desigur, să mai petreacă pe socoteala lui – spectacolele barbare sunt cele mai omenești. Cei care nu l-au văzut niciodată vor veni de curiozitate. Iar cei mai mulți or să se înșire ca oile, unii după alții, fără să știe de ce. Niște afișe mari pe ziduri, o baracă cât mai încăpătoare, o taxă de intrare și iată ideea realizată (*Își șterge fruntea.*)”⁹⁰.

Un iz de farsă tragică plutește și în *Capul de rățoi*. Întâmplările prin care trec cei patru prieteni care se cunosc din școală (grup în care Ciprian îi ipostaziază pe prietenii lui din liceu) sunt și ele la limita

⁹⁰ Idem, pp. 52-53

dintre comic și bizar. Iar explicația titlului, pe care o redă într-o istorioară din timpul școlii Macferlan, înscrie definitiv în registrul absurdului inițiativa personajelor: „MACFERLAN: Dar ce-l scotea din fire, nu era atât faptul în sine, mica barbarie – era o barbarie – cât lipsa de logică a faptului. Nonsensul, aberația, asta-l prăpădea pe filosof! «Înțeleg, bombănea el, zburându-se pe catedră, înțeleg să mi se fure păsările vii! E o ipoteză plauzibilă. Sau, de frica de a nu fi prinși, hoții să taie rațele și să le ia trupurile și capetele. E a doua ipoteză plauzibilă. Sau să taie păsările, să-și oprească trupurile și să-mi lase capetele. E a treia ipoteză plauzibilă. Dar să-mi taie păsările, să-mi oprească capetele și să-mi lase leșurile... nu este posibil!» «Dar ați pus rațele la fript, domnule profesor?» întreba unul ori altul dintre noi. «Firește că le-am pus!» «Atunci și-a patra ipoteză e plauzibilă!» *Ăsta-i tâlcul istoric al rățoiului*⁹¹. Uniți sub acest simbol, care avea nevoie de lămuriri pentru a-și releva sensul, Cîrviș (portretul lui Urmuz), Macferlan, Pentagon și Bălălașu sunt ca un clan, un club select despre care știu doar ei și ale căror legi sunt pricepute doar de ei. Criteriul cel mai important este cel al solidarității, iar dacă era mai simplu în anii copilăriei să coalizezi în năstrușnicii și ghidușii inofensive, acum, la maturitate, normele sociale sunt mai greu de trecut, pentru ca cei patru să trăiască în puritatea vârstei de altădată.

Creatori de poezie, echivalentă cu utopia, cu visul, cu iluzia, cu **posibilitatea de a-ți face aripi invizibile și a zbura**, membrii Capului de rățoi devin niște răzvrățiți. Cumpără un măr, în care-și construiesc o căsuță și continuă să facă glume pe seama oamenilor prea preocupați cu traiul imediat, cotidian. Farsele pe care le înscenează seara pe stradă trecătorilor, micile copilării la care recurg pentru a demonstra cât de limitați suntem, de fapt, în existența noastră prea împovărată de griji mărunte, ajung să-i deranjeze pe locuitori. În plus, fiindcă fac

⁹¹ George Ciprian, *Capul de rățoi*, în *Scrieri*, ed.cit., pp. 155-156

glume pe seama subsecretarului de stat Dacian, mai precis rîd de barba lui impunătoare, li se face plîngere la poliție. Devin subiect în presă, oamenii se împart în două tabere, cei care le acuză comportamentul și ceilalți cărora li se par nevinovați, pentru ca finalul să recurgă din nou la o situație ce scindează realitatea. Prietenii îi joacă din nou o scenă stranie lui Dacian, făcându-l să se înspăimînte aproape din nimic și să renunțe la toate demersurile sale de la poliție. Totuși pentru că ultima secvență e, din nou, neașteptată și cu o vizibilă tentă artificială, impresia e că totul se petrece pe tărîmul irealului, într-o iluminare aproape mistică, asemănătoare cu cea de la sfârșitul piesei *Omul cu mârtoaga*.

În lumea rigorilor, a ipocriziei, a intereselor, a compromisului și a singurătăților, Cîriviș și prietenii lui apără simplitatea și sinceritatea. Din păcate cei doi termeni au devenit noțiuni absurde, privite în adîncimea lor, șocante atunci când oamenii se confruntă direct cu ele. Îndrăgostiți de aceste două principii, cei care s-au strîns sub semnul capului de rățoi sunt, pentru unii, anarhiști și, în lipsă de alte subiecte extraordinare, indivizii se cramponează de anecdotele unor boemi, ale unor copii mai mari. Inspectorul de poliție experimentează și el la un moment dat gustul merelor din pomul celor patru și frumusețea comicalului de limba care sfidează legile obișnuite. Și simte încântarea. La fel, convinsă de înălțimile spirituale despre care tot vorbesc tinerii, Efimița e gata și ea să renunțe la constrîngerile familiale și să li se alătore în căutările libertine. Pentru că, în fond, fie că se numește poezie, ideal, adevăr sau frumusețe, scopul „filosofiei” celor patru prieteni (dar și al lui Chirica din textul anterior) se coagulează ușor sub noțiunea de libertate. În primul act, face o mică demonstrație despre sensul vieții Cîriviș: „(zâmbind): În cei șase ani de pribegie... am răscolit toate colțișoarele, am ridicat toate perdeluțele vieții. Lucru mare n-am aflat. Oamenii sunt aceeași. Pretutindeni aceeași, aceeași.

Spun bună dimineața, codobatură sau iepure cu alte sunete decât noi, dar sunt croiți pe-aceleași calapoade. Actele vieții lor se-nvârt în jurul acelorași osii. Bătrâna doamnă *Logica* și eternul domn *Interes* cârmuiesc și la Londra, și la Peking, și la Buenos Aires. Dorul de a evada din cătușele logicii, setea de a face echilibristică pe muchia de cuțit care desparte întunericul de lumină, rațiunea de nebunie, nu le-am întâlnit nicăieri. Nici în căminele familiale, nici în cluburile așa-zis excentrice, nici în cercurile prietenești n-am gustat voluptatea sondărilor în vid... Setea de-a cădea în gol și de-a prinde iar pământul cu picioarele, acrobația aceasta minunată, n-o cunoaștem decât noi”⁹².

Într-o notă ușor lirică, reinventând comicul de limbaj, resuscitând cuvântul, satirizând subtil, dar adânc, moralizator cu măsură și imaginativ peste așteptări, George Ciprian împinge, după cum am văzut, textul spre farsa tragică, spre parabolă, apăsând accelerația absurdului. Protagonistii lui, care respiră pe dinăuntru esența vieții, fluturând un zâmbet și naiv, dar și pătrunzător, poartă în ei amestecul dintre o durere nespusă, dar ascuțită și mistuitoare, și un optimism cu orice preț. Întotdeauna am avut vaga impresie că răspunsul la ultimele scene din piesele sale, care lasă deschise căile de interpretare, s-ar regăsi în liniile finale din *Pâlnia și Stamatele*: „Cât despre eroul nostru, Stamate, pentru ultima oară cătând prin tubul de comunicație, mai privi o dată Kosmosul cu ironie și indulgență. Suindu-se apoi pentru totdeauna în căruciorul cu manivelă, luă direcția spre capătul misterios al canalului și, mișcând manivela cu o stăruință crescândă, aleargă și astăzi, nebun, micșorându-și mereu volumul, cu scopul de a putea odată pătrunde și dispărea în infinitul mic”⁹³.

⁹² Idem, p. 98

⁹³ Urmuz, *Pâlnia și Stamatele*, în George Ciprian, *Scrieri*, ed. cit., p. 299

V.3. Mihail Sorbul și iubirile patologice

(16 octombrie 1885, Botoșani – 20 decembrie 1966, București)

A fost fiul unui ofițer polonez stabilit în Moldova, Anton Smolski. Mama sa, Maria Moscovici, era din satul Săveni (Botoșani). Face primele clase la Botoșani, apoi continuă la Iași și termină liceul la București. Studiile superioare le face la Facultatea de Drept și la Conservatorul din capitală.

Debutează în 1908 cu comedia de moravuri *Eroii noștri*, semnată cu numele adevărat, Mihail Smolski, nume la care renunță apoi în favoarea pseudonimului literar după care-l cunoaștem și azi. La scurt timp, intră în redacția revistei „Convorbiri critice”. Alături de Liviu Rebreanu înființează revista „Scena”. A ocupat postul de director al Teatrului Național și al Operei din Cluj. A fost membru al Societății Autorilor Dramatici Români. În 1937 primește premiul acestei asociații pentru dramaturgie.

Opera sa cuprinde romane (*O iubești?, Mângâierile panterei*), nuvele (*Glasul nevesti-mi-i, Miting*), dar și schițe umoristice, însă marele capitol ce l-a făcut remarcant pe Sorbul în literatură este acela al dramaturgiei. Piese ce compun sfera dramaturgiei lui Sorbul sunt: *Praznicul calicilor* (1909, cuprinde scene șocante și greu de reprezentat exact după scrierea autorului. Este vorba despre o defilare a schilozilor pe scenă, precum și despre rugul pregătit în finalul piesei pentru arderea acestor schilozi), *Letopiseți* (1914), *Patima roșie* (1916, intitulată inițial *Amoruri anormale*), *Dezertorul* (1917), *Prăpastia* (1921), *Dracul* (1921), *A doua tinerețe* (1922), *Coriolanus secundus*

(1928), *Actorul din Hamlet*, *Durnoaia* (1937), *Baronul* (1940). A dramatizat în mod strălucit *Don Quijote* de Cervantes, *Ion* de Liviu Rebreanu, și *Neamul Șoimăreștilor* de M. Sadoveanu.

„Vreau să dezbrac omul de haina perfidă a civilizației ca să-l așez gol în fața naturii”⁹⁴ – este unul dintre gândurile ce par a trasa o linie de forță în ceea ce privește stilul dramaturgului. Criticii au depistat influențe din teatrul scandinav – problematizarea pe principii morale ori pe subiecte de actualitate pentru acea vreme îl apropie de Henrik Ibsen, iar imaginea femeii malefice, devoratoare, precum și tematica genetică prin care sunt motivate acțiunile personajelor îl pune în legătură cu teatrul suedezului August Strindberg. Tipul său de scriitură a mai fost asemănat cu cel al lui Maxim Gorki.

Sorbul se desprinde din realism către naturalism prin scene șocante, prin gesturile fatale ale personajelor, prin strigătele lor sau prin limbajul brutal. Acțiunea e concisă și, cel puțin în *Patima roșie* și *Dezertorul*, lista personajelor e restrânsă. Caracterele sunt puse în contrast (Tofana-Crina, Castriș-Rudy, Silvestru Trandafir-locotenentul Schwalbe), căci naturalismul se conturează, de obicei, din opoziții, din forțe puternice ce se contrapun și între care nu poate exista reconciliere.

Unul dintre personajele cele mai memorabile ale literaturii dramatice românești este, fără îndoială, Tofana. Așezându-se în galeria femeilor cu voință de neclintit, cu un intelect ce nu poate fi tăgăduit, dar care e îngھیțit de impulsurile ei, ea contopește unele trăsături aspre din portretul unei neîndurătoare eroine a tragediei antice, dar și ceva din strategia exactă, îndreptată spre a face rău a unei femei din teatrul

⁹⁴ I. Valerian, *De vorbă cu Mihail Sorbul*, în „Viața literară”, III, nr. 94, 1928, apud Aureliu Goci, în *Postfața* de la M. Sorbul, *Letopiseți*, București, Editura Minerva, 1980, p. 310

strindbergian. Însă autorul nu vrea să-și cantoneze personajul doar pe linia unică a inteligenței răului, ci o prezintă și în stările ei labile din care, de fapt, se naște „patima roșie”. Noul *fatuum* al dramelor de la începutul secolului XX se numește ereditate. Anii copilăriei dictează elemente caracterologice ale adultului, iar trăsăturile genetice sunt linii solide, rădăcini bine înfipte în individ, care-l explică în amănunt. Dacă despre Laura din *Tatăl* fratele ei povestește că atunci când era mică, pentru a obține ce-și dorea, ar fi putut să se prefacă chiar că moare, atunci nici despre Tofana, vărul ei nu are cuvinte mai puțin îndulcite: „Îmi pare rău că suntem de același sânge... Tu ești o nenorocită, ai moștenit de la bunicul nostru numai partea cea rea a lui. Creierul se vede că mi l-a lăsat mie prin testament... Sbilț a fost un om... Nu-l chema degeaba așa cum îl chema... Strașnic hinghier... Din păcate n-a avut noroc”⁹⁵. Iar mai târziu, când știe că totul e lipsit de orice logică și de scăpare, îi mărturisește Tofanei, în același stil caustic, scoțându-i revolverul din poșetă: „Tu nu te tragi din feciorii lui Haralambie Sbilț. Mă-ta a păcătuțit ca și tine. Ești o venetică în familia noastră! (...) Dacă nu era ispita mărului din paradis, și Eva ar fi fost o femeie neîntinată”⁹⁶. Nietzsche o afirmase deja, Darwin explicase și el de ce a murit Dumnezeu. În consecință, lumea lipsită de valori religioase, de substrat divin, unde singurul răspuns stă în construcția ADN-ului și în compoziția chimică a sângelui sau a celulei nervoase, se ridică o nouă discuție despre moralitate și despre vinovăție. În fond, dacă Tofana nu e decât o altă verigă în lungul lanț al femeilor ce moștenesc gustul crimei și al sângelui, de ce să nu privim și faptul că e în imposibilitatea de a se sustrage din calea răului? Desigur, asta nu ar absolvi-o de vină. Dar cel puțin apar întrebări.

⁹⁵ Mihail Sorbul, *Patima roșie*, Iași, Casa Editorială Demiurg, 2007, p. 30

⁹⁶ Idem, p. 83

Titlul nu se referă doar la crima și suicidul din final, la povestea nefericită a Tofanei a cărei victimă e și Rudy. Patima roșie e trecutul de care Tofana nu se poate scutura, condiția pe care nu o poate depăși, oricât de mult s-ar antrena să uite sau să-și înfrâneze pornirile. Patima roșie este chiar ea și, totodată, e metafora succesiunii mamă-fică. În spatele privirii Tofanei se vede câinele prins în lațul hingherului, ceea ce e cu atât mai cutremurător cu cât eroina își dă seama că ea este deopotrivă și câinele capturat și călăul. Câinele, semn din trecutul familiei Sbilț, simbolizează și suferința și instinctualitate, și neputința și bestialitatea. Pe Vulpașin, în *Domnișoara Nastasia*, cel mai mult îl întărită (până la crimă, cum se va dovedi) momentul în care Nastasia îl numește „câine”. I se pare înjositoare comparația, o dată în plus pentru că vine de la ființa care-i refuză dragostea. Cuvântul îl obsedează și îi provoacă episodul nebunesc în care, pe fondul unei gelozii cumplite, îl va înjunghia pe Luca. Câinele și hingherul e și referința simbolică din secvența în care Tofana îl întărită pe Castriș să-l omoare pe Rudy, tot într-o clipă de nebunie ce învăluie mințile actanților. Cu un aer de Lady Macbeth, Tofana strigă către logodnicul ei, băiatul dintr-o familie de avocați, care depusese eforturi pentru a obține din partea părinților binecuvântarea relației lor:

„TOFANA (în *culmea furiei*): Sugrumă-l, Castriș! Omoară-l ca pe un câine! (Rudy se zbate zadarnic în brațele lui Castriș).

TOFANA: Strânge-l mai tare, Castriș. Dacă-l omori, sunt a ta pe veci!

CASTRIȘ (*desfăcându-și mâinile de pe gâtul lui Rudy, se lovește cu palma peste frunte*): Am înnebunit?

(Rudy, amețit, cade jos, grămadă).

TOFANA (în *paroxism*): Sfărâmă-i capul cu piciorul!

CASTRIȘ: Ce m-ai îndemnat să fac, Tofano? Dacă-l omoram? Dacă... (Buimac, iese din scenă, trântind ușa în urma lui.)”⁹⁷

⁹⁷ Idem, pp. 76-77

Acum însă, în drama modernă, nu mai e nevoie ca zeița nebuniei, Lussa, să coboare și să întunece mințile protagonștilor. Totul se explică științific și totul are un răspuns pe diagnoza medicală. Nici Silvestru Trandafir nu scapă geloziei devoratoare care îl tulbură și fără motiv, pentru ca mai apoi să-l conducă la crimă. Totuși există diferențe între motivațiile interioare ale dezertorului și imposibilitatea de a se sustrage moștenirii genetice a Tofanei. Supărat inițial pe prezența lui Lică la el în casă, bănuindu-și nevasta, mai curând din principiu, decât bazându-se pe probe, că în lipsa lui ar putea să-i fie infidelă, Silvestru Trandafir are un scurt moment de gelozie la începutul textului. Sentimentele își revin însă pe făgașul corect, însă se amplifică din nou la apariția și avansurile întreprinse de Schwalbe. Îl vede ca pe un dubu ocupant: al casei sale și al României (căci acțiunea se petrece în tipul primului război mondial, în primele zile ale ocupației Bucureștiului). După o noapte lungă în care Schwalbe, sosit pe nepusă masă la Silvestru acasă, aflat și sub efectul vinului ajunge să-i facă avansuri Aretiei, soldatul român fugit de pe front are o discuție cu „musafirul” ajuns la ceas târziu. Constrâns de întreaga situație, presat de imanența bombardamentelor, amestecând și impulsurile pătimaș nutrite pentru soție, cu un limbaj rudimentar, îi replică locotenentului german: „Apoi tocmai pe mine m-ai ales?... Sau ai crezut că ai să găsești satul fără câini și ai dat de coșcogeamitea dulăul!... Sunt negru-n cerul gurii, mă Schwalbe, mă, și am niște colți... (*Îi arată cuțitul.*) Uite unul de probă. Tot la beregați se dă!... Schwalbe, Schwalbe, de ce ai făcut una ca asta? Hai?... Nu vrei să răspunzi? Te ții mândru, ori tremură piftia în tine?”⁹⁸. În cazul lui Silvestru, imaginea câinelui echivalează, după cum se vede, cu fidelitatea pentru ceea ce are mai scump: familia și țara. Marșând pe această temă, Sorbul a avut un succes incontestabil cu premiera și

⁹⁸ Mihail Sorbul, *Dezertorul*, în *Teatru*, București, Editura de Stat pentru Literatură, 1965, p. 434

următoarele spectacole în epocă. Premiera s-a jucat în 1917 la Teatrul Național din Iași, iar în 1918, după eliberarea capitalei de sub ocupație germană, spectacolul s-a jucat pe scena Teatrului Național în rolul titular jucând actorul Romald Bulfinski. Publicul rezona puternic cu mesajul textului, cu tensiunea pe care acesta o degajă, dar și cu emoțiile resimțite la cote maxime de protagonist. Ca și în *Patima roșie*, și în *Dezertorul Sorbul* folosește tot felul de ingrediente pentru a impresiona: subiecte sensibile, comic intruzat de dramatic, violență bine dozată, tensiune, deritmare, secvențe neașteptate. Finalul bruscat și de un patetism incontestabil, construit prin contraste. Protagonisul e în prim-plan – „S-a făcut. (Se duce la fereastră). Le spune (Rămâne în scenă și zărind icoana din perete, se îndreaptă către ea și-și face o cruce.) Facă-se voia ta, Doamne... (Ușa pe nesimțite s-a deschis și două detunături răsună imediat. Silvestru se întoarce cu fața spre ușă repede cade în genunchi, totuși cu pumnii amenințători, răcnește:) Fără judecată?! Grijania mamei voastre de șoacăți!... (Cade mort. Imediat năvălesc în scenă doi germani cu baionetele la armă, gata să-l străpungă, dar se lasă cortina repede)”⁹⁹.

Din nou vom observa cum contemporaneitatea revine la textele mai vechi. *Dezertorul* a fost montat în 2018, printr-un proiect al Institutului Cultural Român la Atena, la Teatrul Stathmos în regia Monicăi Săvulescu Voudouri, scopul fiind promovarea culturii românești în spațiul grec. Rămânând în sfera spectacologiei, vom spune că *Patima roșie* a avut premiera în 1916 la Teatrul Național din București, în rolurile principale fiind Ion Brezeanu (Sbiltz), Elvira Popescu (Tofana), Ion Iancovescu (Rudy). În 1987 se monta textul la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, sub semnătura lui Nicolae Scarlat, cu următoarea distribuție: Maia Morgenstern (Tofana), Mircea Rusu (Rudy), Romeo Tudor (Sbiltz), Corneliu-Dan Borcia

⁹⁹ Idem, pp. 450-451

(Castris) și Oana Albu (Crina). Din păcate, nu foarte mulți regizori au fost atrași de text, în ultimii ani, însă vom reține că în 2018, *Patima roșie* a fost regizată la Teatrul „Tony Bulandra” din Târgoviște de Gelu Badea.

„Creația unei piese de teatru este mai ales o chestie de tehnică... un romancier descrie în pagini întregi un lucru pe care un dramaturg îl spune în două replici... Eroii unei piese trăiesc, mai ales, prin dialog. De aceea, un dialog trebuie să fie viu”¹⁰⁰. Se recunosc ușor aceste trăsături în opera lui Sorbul și cu atât mai mult cu cât teatrul lui e unul concis, traversat fiind de trepidații accelerante, punctat în tușe uneori groase, altele mult mai blânde, așa că poate cu atât mai mult ar trebui să intereseze ochiul regizorului din prezent. Sau și pentru teatralitatea textelor (în *Actorul din Hamlet* dramaturgul se folosește de tehnica teatrului în teatru) sau pentru strigătul atât de clar și de sincer al însinguraților anormal îndrăgostiți, după cum și-i imaginează Sorbul. Iată tot atâtea motive pentru care piesele sale ar trebui să intre mai des în repertoriile actuale.

¹⁰⁰ Mihail Sorbul, apud Grigore Constantinescu, *Mihail Sorbul*, consultat pe site-ul <https://en.calameo.com/read/0012181717b83efbab704>

CAPITOLUL VI

Teatrul de idei

VI.1. Camil Petrescu – suflete tari pierdute în jocul ielelor

(22 aprilie 1894, București – 14 mai 1957, București)

Copilăria lui Camil Petrescu nu a stat sub semnul celor mai bune auspicii, fiind crescut de o doică. Nu și-a cunoscut tatăl, iar mama sa, Ana Keler, nu l-a putut crește. Este ajutat să urmeze primii ani de școală de către subcomisarul de poliție Tudor Popescu, în casa căruia doica lui era menajeră. Arătând interes pentru studii, băiatul obține o bursă la Liceul „Gheorghe Lazăr” și, plin de avânt și speranță, se înscrie în 1913 la Facultatea de Filosofie din cadrul Universității din București. Parcurge specialitatea până la cel mai înalt nivel, teza sa de doctorat (*Modalitatea estetică a teatrului*) fiind apreciată prin calificativul *Magna cum laude*.

Între anii 1916 și 1918 participă la luptele din Primul Război mondial, unde este rănit și luat prizonier în Ungaria. Experiența îl marchează și fizic, fiindcă-și pierde auzul în timpul unui bombardament, și în felul cum va privi lumea mai apoi. Când debutează cu poezie, în volumul *Ciclul morții* (1923), expune în tremurul versului tablourile

tulburătoare ale tranșelor. Filosoful atras de direcția fenomenologiei, se dedică deopotrivă publicisticii, romanului și dramaturgiei. Are contribuții importante în ceea ce privește studiile de estetică teatrală, Petrescu fiind interesat și de arta regizorală, pe care o practică însă mai curând din experiența unui scriitor. Este numit director al Teatrului Național din București, în 1939, în fruntea căruia rezistă doar zece luni. Touși în această perioadă înființează pe lângă teatru o școală de regie experimentală. Tot pe această direcție, în 1946 deschide un Seminar de regie experimentală, în cadrul căruia și predă, modulul fiind destinat deopotrivă regizorilor, actorilor și publicului interesat, iar în 1947 își continuă demersul și încearcă să pună bazele unei companii teatrale după tipicul Teatrului de artă, unde prevăzuse din nou cursuri pentru regizori. Tot în 1947 este ales membru al Academiei Române (în acea perioadă stalinizată). Deși intelectual stângist, nu a fost înscris în partidul comunist, dar a semnat în perioada 1947-1948 articole în care vorbea despre prietenia dintre România și URSS. Unele texte au un ton mai degrabă tributar politicii vremii (cum e *Bălcescu*, de exemplu), altele din contra, au trecut cu greu de comisiile de cenzură (cum e cazul piesei *Caragiale în vremea lui*). A murit în urma unui infarct (al treilea), în casa din București.

Eseul filosofic îl caracterizează pe Camil Petrescu, el fiind autor al câtorva opuri esențiale în cultura noastră: *Teze și antiteze* (1936), *Modalitatea estetică a teatrului* (1937), *Husserl - cu o introducere în filosofia fenomenologică*, un capitol din *Istoria filosofiei moderne* (1938) și *Doctrina substanței* (din 1940, editată integral postum în 1988). Reprezentant al romanului psihologic, interbelic, e autorul cunoscutelor *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930), *Patul lui Procust* (1933) și *Un om între oameni* (1953 - 1957, rămas neterminat), precum și al unor nuvele dintre care amintim *Turnul de fildeș* (1950), *Moartea pescărușului* (1950), *Mănușile*

(1950) sau *Cei care plătesc cu viața* (1950). Este și autorul unor însemnări de călătorie *Rapid Constantinopole - Bioram* (1933), și al unui jurnal publicat postum *Note zilnice* (1975).

Dramaturgia sa cuprinde, în ordine cronologică: *Jocul ielelor* (1918), *Act venețian* (1918-1946), *Suflete tari* (1921), *Danton* (1924-1925), *Mioara* (1926), *Mitică Popescu* (1925-1926), *Dona Diana*, comedie în gustul Renașterii în zece tablouri după Moretto (în 1938 traduce textul, iar în 1946 îi adaugă scene, intensifică conflictul, ajungând să-și asume textul), *Iata femeia pe care o iubesc* (1943), *Prof. dr. Omu vindecă de dragoste* (1946), *Bălcescu* (1948), *Caragiale în vremea lui* (1955).

Personajul lui Camil Petrescu, cel care face pariul cu absolutul, este, de la Ștefan Gheorghidiu, la Gelu Ruscanu, un autoportret cu nuanțate fațete ale autorului. Erou și victimă al meandrelor relativității cărora încearcă să le pună hotare sau să le găsească drept răspuns principii imuabile, aceste „suflete” tari se trezesc de cele mai multe ori prinse în iureșul „jocului ielelor”. Iar asta e marea lor dramă. Ruptura dintre lumea ideală, nepătată, clară precum secțiunea dintr-un cristal, și realitatea care-i înconjoară. Seismele cele mai puternice se petrec în interiorul personajelor care ar putea trece neafectate peste imaginea decadentă, până când aceasta ajunge să altereze sfera intimă. Gelu Ruscanu o privește condescendent pe Elena Boruga când îi cere soțului încarcerat divorțul, supraviețuiește despărțirii dureroase de Maria Sinești, dar ceea ce-l tulbură iremediabil este descoperirea pe care-o face despre tatăl lui. Acolo se produce prăpastia, fotografia tatălui impunător, cu frunte înaltă, cu privire pătrunzătoare, plină de justețe scade treptat în luminozitate de la mărturisirile pe care i le face Sinești până la întrevederea cu Nora. În cabina semiobscură a actriței din Parcul Oteleșteanu, dialogul parcă sună înfundat:

„GELU (*uimit*): Dacă nu mă înșel, prin anii aceia nevestă-sa nu mai trăia... (*cu un surâs crispat*) și nu cred că era blond...

NORA: Bată-te să te bată, că bine zici... acum știu, îl confundasem cu Dodo Arghiropol... Și ăla era bine... Erau prieteni, de altfel (*își lipește palma de obraz emfatic*). Și geloși, domnule, geloși... dar eu nu-l iubeam pe nici unul dintre ei, îl iubeam pe Titi...

GELU (*deprimat, parcă ar pluti dus de șuvoi*): Așadar l-ai confundat (*îi pipăie gândurile*). Eu știam că el te-a iubit foarte mult.

NORA (*firesc, sigură de ea*): M-o fi iubit, dragă, de ce să nu mă iubescă...? Parcă numai el m-a iubit?”¹⁰¹

Dintr-o ruptură între imaginea de moment și realitatea privită obiectiv în context se născuse și piesa *Jocul ielelor*, într-o sâmbătă din 1916, când scriitorul se afla la Șosea, la o bătaie cu flori: „Înțelegeam atunci că lumea asta nu era «cea mai bună cu putință», că Leibnitz nu avea dreptate. În sâmbăta aceea, s-a desprins din mine însumi autorul dramatic și într-o săptămână, lucrând însetat zi și noapte, am scris, într-o cameră mobilată de pe lângă Arsenal, prima versiune din *Jocul ielelor* care trebuia să fie drama imperativului violent și categoric al «dreptății sociale»...”¹⁰²

Ca un castel de nisip, lumea ideilor absolute, e surpată încet, încet de val, până când nu mai rămâne nimic. Pietro Gralla vede că Venezia a devenit patria minciunii și a non-valorilor, dar închis în casă, printre cărțile sale și alături de Alta, pare a fi de neatins, stăpân pe credințele și criteriile sale valorice. Își bate joc de lumea din afară, o ironizează și își permite chiar un anumit grad de violență (ca în scena când îi dezlipește alunița falsă a lui Cellino), însă când lovitura e primită chiar din interior, atunci întregul eșafodaj se dovedește foarte firav, se

¹⁰¹ Camil Petrescu, *Jocul ielelor*, București, Editura Gramar, 2007, p. 90

¹⁰² Camil Petrescu, *Addenda la Falsul tratat*, în *Comentarii și delimitări în teatru*, ediție, studiu introductiv, note de Florica Ichim, București, Editura Eminescu, 1983, p. 71

destramă parcă într-o clipită și-n loc nu mai rămâne decât un suflet pietrificat. Numai bănuiala că e cineva în chioșcul de pe mare cu Alta, stârnește un atac furibund în Pietro, iar starea lui e amplificată pe măsură ce suspiciunile capătă conturile certitudinii:

„PIETRO: Alta, cere-mi orice... cere-mi să-ți aduc orice, de la capătul pământului, orice... dar nu mă minți! (*Groaznic de violent, dar înăbușit:*) Nu mă minți! (*Închide ochii de groază*) Nu, nu e cu puțință. (*Se crispează de furie.*) Ar trebui pălmuit cu sabia de-a valma orice trecător... Cetatea întreagă ar trebui arsă... Ar trebui întoarse pe dos cu cleștele toate inimile, ca să fie smuls de acolo viermele ascuns al prefăcătoriei... Ar trebui înfierăți cu fierul roșu, de la naștere, cu câte un cap de vulpe pe piept, toți copiii! (*Cu o nouă răbufnire de furie ca o încălecare de trăsnete*): Ar trebui strivită sub teascul tălpii orice frunte omenească, să se amestece sfărământurile de oase și creier, ca să nu se poată pritoci nici peste șapte ani mardaua făpturii omenești! (*O privește cu o gingășie sfâșiată*) Nu... nu... ochii aceștia... gura aceasta... (*Tresare*) Ah, atunci șacalii puturoși ai Egiptului ar trebui feriți de carnea fragedă a fecioarelor de pe aici, pentru că aceste animale, mușcându-le obrazii, să nu se otrăvescă și să nu se descompună.”¹⁰³

Imaginile catastrofice, un limbaj oscilant între blestem și întunecată poezie, acestea sunt semnele imploziei pe care o trăiesc eroii camilpetrescieni. Așa cum li se întâmplă și unor personaje ibseniene care descoperă realități ascunse sau se descoperă brusc într-o altă lumină, când ceea ce cred ele nu concordă cu turnura lumii din preajma lor, așa și destinele create de Camil Petrescu suferă, în urma deziluziei, și găsesc rezolvări drastice: Gelu Ruscanu se sinucide, Andrei Pietraru trage și el cu pistolul „în dreptul inimii”, Pietro Gralla pleacă în singurătatea mării. Cum așteptările prea înalte le-au fost înșelate, din acel punct critic mai încolo viața nu mai are sens și ori se golesc de ea, ori se îndepărtează de societate, încercând a găsi

¹⁰³ Camil Petrescu, *Act venețian*, București, Editura Albatros, 1973, p. 217

stabilitatea departe de ființele umane fragile, gata oricând să dezamăgească. Imaginea lui Pietro din actul al III-lea este aceea a unui individ absent, străin nu doar de cei din preajmă-i, ci și de el însuși. Când aperi idei, la modul absolut, riscul e major, ajungând să fii devorat de abstracțiuni, închipuiri, principii prea greu de aplicat în lumea imperfectă.

Relația feminin-masculin este centrală pentru scriitor. Două forțe se atrag și intră în conflict și ca în aproape toate textele realismului psihologic, ca în majoritatea pieselor ce aparțin teatrului de idei, e foarte greu de stabilit, dacă nu chiar imposibil, cine are dreptate și cine nu, cine e victima și cine e călăul. Însă dragostea edenică e imposibilă. Egalitatea intelectuală și spirituală la care ei visează e o utopie pe care și ei și ele și-o doresc cu ardoare în cuplu, însă pe care o pierd de îndată ce cred că au atins-o. Confruntările se petrec tot pe teritoriul ideilor. Aparentă frivolitate pe de o parte, gelozie pe de altă parte, un scurt moment al lipsei de rațiune e urmat de reacții capitale, deoarece numai și un zâmbet poate să nască dramă (ca în cazul Mariei Sinești în ochii lui Gelu Ruscanu) și o clipă de rătăcire plonjează în neantul vecin cu nebunia (cum li se întâmplă lui Andrei Pietraru și Ioanei Boiu).

Cu ochiul regizorului de film, Camil Petrescu construiește spații ample, cum e biblioteca din conacul lui Matei Boiu-Dorcani sau redacția „Dreptăți sociale”. Dar e și un excelent observator al detaliului și în plus știe cum să secvențializeze textul. În *Jocul ielelor*, inserează printre amplele scene dialogale, un cadru scurt, din biroul lui Sinești, realizat doar din didascalii și doar trei cuvinte „Ministul Justiției. (...) Nu”. Din lumini și umbre, din culori întunecate și volume opace, dramaturgul descrie de fapt starea personajului, dă vizualitate cuvintelor. Fragmentând astfel textul, deritmându-l, nu-l rupe, ci alcătuieste punți temporale, precum și un dialog pentru personajele

între care nu s-a stabilit încă o relație directă în paginile parcurse. E prezentat apoi un tablou asemănător, care încheie actul I, cu același birou, cu o scurtă convorbire între Sinești și o servitoare. Din nou, laconismul induce tensiunea, frământarea, dar și o duritate ce caracterizează personalitatea lui Saru-Sinești.

Detaliile nu se rezumă doar la didascaliiile specifice lui Camil Petrescu în care sunt sugerate stările personajelor. Ținând tot de tehnica cinematografică, dar și de modalitățile moderne estetice, dialogurile ce se poartă în jurul principiilor de adevăr, dreptate, moralitate sunt tăiate de cadre ce descriu alte spații, din realități care nu au, la prima vedere, legătură cu acțiunea principală. Toate însă reprezintă părți, inițial percepute ca disparate, ale unui puzzle ce se va dovedi solid, argumente ale unei realități ce nu e congruentă cu principiile protagoniștilor. În *Jocul ielelor*, e o scenă în care se vorbește despre tragedia unei familii în care părinții, copiii și bunicii s-au sinucis. Cei care lucrează în redacția „Dreptății sociale” privesc pe geam imaginea îngrozitoare a cadavrelor și comentează situația dramatică. Doctorul conchide „(cu o silă nesfârșită, din toată ființa lui): Nu, lumea asta nu e cea mai bună cu putință”¹⁰⁴.

Alteori, folosindu-se de principiul teatrului în teatru, se construiesc spații duble, din nou, corelate pe axa temporalității. Așa se întâmplă în scena ce premerge finalului, dintre Maria și Ruscanu, când pe lângă discuția dintre cei doi, se deschide încă un spațiu, într-un colț, unde îl vedem pe tată, Grigore Ruscanu. În cele două locații acțiunea va ajunge să coincidă, ca și gesturile tatălui și ale fiului. Spațiile ajung să se oglindească. Cu simetrii și asimetrii, acțiunea în textul lui Camil Petrescu e ea însăși un joc integrator, care reface, lărgeste, și ajută înțelnirea dintre prezent și trecut, slujindu-se de „amăgirile” teatrale.

¹⁰⁴ Camil Petrescu, *Jocul ielelor*, op. cit, p. 72

Și nu în ultimul rând, iată-l pe dramaturg la 1916, tot în *Jocul ielelor*, folosindu-se de imaginile proiectate în tabloul IX din actul al II-lea („Cerul apare înalt în seara plină de mai, și pe el, dintre stelele mici, palide, se proiectează fulgurant reclama operetei «Văduva veselă»”¹⁰⁵).

De altfel, după cum am văzut și-n micul portret pe care i l-am făcut la începutul capitolului, K. Mill (așa cum semna unori rubricile din ziare sau reviste) a militat constant pentru îmbogățirea formelor teatrale, pentru arta regizorală autentică și pentru imersiile experimentale. Nu e de mirare că-l interesează tehnica cinematografică sau că împinge limitele între proză și dramaturgie. Într-un articol apărut în „Rampa”, în 1928, intitulat *Modernism modern*, el lansează câteva idei esențiale despre subiectul pe care-l tratează. Le spicuim aici doar spre a le proba valabilitatea în fața receptorului actual: „Modernismul e oarecum ca iaurtul, trebuie mâncat proaspăt, că pe urmă lasă zer. Ajunge să plictisească pe înșiși partizanii lui. (...) Modernismul e însuși principiul progresului. Cu o singură condiție... Să fie făcut de revoluționari noi, nu de către cei înăcriți. Căci mai mult decât un sens artistic (care e deasupra unor astfel de preocupări) modernismul prin elementele lui – care sunt totdeauna cele mai vii, cele mai apte și cele mai dornice de a cunoaște ale unei generații – are un neprețuit sens moral”¹⁰⁶.

Departate de a da definiții, de a trasa cu dârzenie căi unice de acces, gânditorul Camil Petrescu mai curând își pune întrebări, iar teoria pe direcția esteticii teatrale se naște nu din certitudini, ci din îndoieli, ca în orice demers onest științific. În studiile *Modalitatea estetică a teatrului* și *Modalitatea artistică a teatrului* se regăsesc idei importante despre obiectivitatea artei, despre criteriile prin care

¹⁰⁵ Idem, p. 71

¹⁰⁶ Camil Petrescu, *Modernism modern*, în *Comentarii și delimitări în teatru*, ed. cit., pp. 481-482

trebuie judecată opera de artă, despre procesul conștientizării și cel al cunoașterii, precum și despre rolul criticii în teatru. Paginile oferite de teoretician prezintă, de asemenea, invitații a dialog, de vreme ce el apreciază că nu și-a propus o doctrină, ci deschiderea polemicii.

„A iubit teatrul, i-a respectat creatorii adevărați, i-a încurajat valorile și s-a considerat el însuși un «osârdic» al acestei arte”¹⁰⁷. În puține cuvinte, Florica Ichim reține reliefurile interioare cele mai dominante ce privesc personalitatea complexă a scriitorului pasionat, implicat, animat mereu de dorința experimentării, a promovării expresiilor inovatoare ale artei scenice. Așa se face că, la Camil Petrescu, teatrul de idei nu rămâne suspendat într-un discurs arid filosofic. El devin sub ochiul cititorului ori al spectatorului un teatru al oamenilor, al gândurilor, al frământărilor lor, un teatru al istoriei ce se reflectă în destinele personajelor, în stările lor, în cuvintele nerostite.

¹⁰⁷ Florica Ichim, Studiu introductiv la Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru*, ed. cit., p. V

VI.2. Lucian Blaga – „Jocul e scurt. Dar lungă și fără de sfârșit minunea”

(9 mai 1895, Lancrăm, lângă Sebeș, comitatul Sibiu - 6 mai 1961, Cluj)

Lucian Blaga s-a năcut în familia preotului Isidor Blaga, mezin fiind între cei nouă copii ai acestuia. Mama sa, Ana Moga, era de origine aromână. A făcut școala primară germană la Sebeș, apoi a urmat Liceul „Andrei Șaguna” din Brașov (1906–1914), unde l-a avut ca profesor pe unchiul său, Iosif Blaga, autorul primului tratat românesc de teoria dramei. Student eminent, și-a continuat studiile la Facultatea de Teologie la Sibiu și Oradea, între anii 1914–1916, și imediat a continuat cu Filosofia și Biologia la Universitatea din Viena, între anii 1916 și 1920, parcurs ce e încununat cu obținerea titlului de doctor în filosofie. În această perioadă cunoaște Expresionismul german, curent care îi va influența mai departe opera dramatică. În timpul liceului o cunoscuse pe Cornelia Brediceanu, care la rândul ei va face trei ani de medicină la Viena, facultatea terminând-o la Cluj. Ea îi va deveni soție în 1920. Cei doi au o fiică, Dorli Blaga, născută în 1930.

Debutează cu poezie, în revista „Tribuna” (*Pe țărni*, în 1910) și în revista „Românul” publică în 1914 primul studiu filosofic, *Reflecții asupra intuiției lui Bergson*. Continuă în 1919 să publice placheta de versuri *Poemele luminii*, iar debutul cu *Zamolxe* din 1921 îi completează receptarea pozitivă de care se bucura, fiindcă în același an primește Premiul Academiei române pentru debut și tot pentru *Zamolxe* e premiat de Universitatea din Cluj.

Lucian Blaga, încurajat și de soția sa, a început în 1926 o carieră pe direcție diplomatică, lucrând o perioadă ca atașat cultural la Varșovia, Praga, Lisabona, Berna și Viena. De asemenea, a avut funcția de atașat și consilier de presă la Varșovia, Praga și Berna (1926–1936). În perioada 1936–1938 a fost subsecretar de stat la Ministerul de Externe, iar după aceea, încă un an, până în 1939, și ministru plenipotențiar al României în Portugalia.

Împreună cu fratele său, în 1937, intră în asociația de simpatizanți „Prietenii legionarilor”. Dar Blaga nu a recunoscut niciodată că ar fi fost membru al partidului. Fiica sa scrie în volumul *Blaga supravegheat de Securitate* despre faptul că tatăl ei a fost adesea întrebat de legionari dacă nu vrea să colaboreze cu ei mai îndeaproape, însă scriitorul ar fi refuzat. Pe de altă parte, drama sa istorică *Avram Iancu* (1934) a fost dedicată lui Corneliu Zelea Codreanu.

În 1939 devine profesor de filosofia culturii la Universitatea din Cluj, care între 1940 și 1944, în anii războiului, e mutată temporar la Sibiu. În această perioadă a coagulat în jurul lui intelectualii care se vor constitui în Cercul literar de la Sibiu. Literați, filosofi, istorici al căror program era continuarea ideilor liberal moderniste ale lui Eugen Lovinescu și care, punând accentul pe spiritul critic, pe criteriul estetic în cântărirea valorii artei, au intrat în polemică cu revistele naționaliste ale acelei perioade. Au fost acuzați de antiromânism¹⁰⁸. Tot în acești ani, Blaga îl formează pe tânărul Ion Desideriu Sîrbu¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Din grupare au făcut parte, de-a lungul timpului, T. Ion Negoitescu, Radu Stanca, Cornel Regman, Ștefan Augustin Doinaș, I. D. Sârbu, Nicolae Balotă, Eugen Todoran, Eta Boeriu, Radu Enescu, Dominic Stanca, Ioanichie Olteanu, Ovidiu Drimba, Alexandru Cucu, Deliu Petroiu, Henri Jacquier, Viorica Guy Marica, Dan Constantinescu, Wolf von Aichelburg, Ovidiu Cotruș și alții.

¹⁰⁹ Ion Desideriu Sîrbu (1919, Petrila, județul interbelic Hunedoara – 17 septembrie 1989, Craiova) – romancier, dramaturg, filosof și publicist român, a fost mentorat de

În 1948, odată cu valul epurărilor academice, este dat afară din învățământul universitar, pentru că refuzase să intre în partidul comunist și, probabil, și din pricina originilor lui „nesănătoase”. Tot atunci au fost nevoiți să plece și colegii săi Liviu Călin (poet și critic), Nicolae Mărgineanu (profesor de psihologie), care a făcut și închisoare, la fel și I.D. Sârbu și alții.

După expulzarea lui de la catedră, în timpul maturității sale creatoare, e reîncadrat („reeducat”) ca bibliograf al filialei din Cluj a Academiei Române. Un an mai târziu, revine ca cercetător la Institutul de Istorie și Filosofie (1949–1951), apoi e numit bibliotecar-șef și director adjunct la filiala din Cluj a Bibliotecii Academiei. Nu mai poate publica, opera sa fiind interzisă, astfel că se dedică traducerilor mai ales din limba germană. Termină traducerea la *Faust* de Goethe, iar în 1958 îi apare traducerea *Operele* lui G. E. Lessing. Tot în acești ani scrie romanul autobiografic *Luntrea lui Caron*, publicat postum, abia după căderea sistemului, în 1990, aproape la trei decenii după moartea filosofului.

Lucian Blaga a fost propus de Rosa del Conte (filolog italian) și de criticul Basil Munteanu (refugiat din 1946 la Paris) pentru premiul Nobel pentru literatură în anul 1956. Propunerea venise la inițiativa lui Mircea Eliade, dar oficialii comuniști nu au sprijinit candidatura

Lucian Blaga și asistent la catedra profesorului Liviu Rusu. În 1947 este cel mai tânăr conferențiar universitar din țară, însă neaderând și criticând doctrina comunistă, se numără printre cadrele didactice victime ale epurărilor academice. A fost arestat, condamnat politic și după eliberare, urmărit de Securitate. În timpul comunismului a avut ceea ce s-a numit *literatură de sertar*. Cel mai cunoscut roman al său, publicat postum, după căderea comunismului, este *Adio, Europa!* A fost și dramaturg, autor al unor texte antume ca *Arca Bunei Speranțe* (montat de Aureliu Manea în septembrie 1989 la Teatrul Național din Craiova), *Frunze care ard*, *A doua față a medaliei*, *Pragul albastru* ș.a. Merită să precizăm că, în timpul cât a fost în detenție la Jilava, la Gherla sau în lagăre de de muncă silnică de la Periprava, Grindu și Salcia, comuniștii i-au confiscat și ars texte în manuscris. Când a fost repus în libertate, și-a rescris din amintiri unele piese.

poetului care, de altfel, atunci încă era interzis. Abia postum, în 1962, George Ivașcu reușește să-i publice iar un volum de poezii.

Lucian Blaga a fost înmormântat în ziua sa de naștere, 9 mai, în cimitirul din Lancrem.

Volumele de poezii, în ordinea apariției lor, sunt: *Poemele luminii* (1919), *Pașii profetului* (1921), *În marea trecere* (1924), *Lauda somnului* (1929), *La cumpăna apelor* (1933), *La curțile dorului* (1938), *Poezii* (1942), *Nebănuitele trepte* (1943), apoi volumele apărute postum: *Vârsta de fier* (1968), *Cântecul focului* (1974), *Corăbii cu cenușă* (1974), *Ce aude unicornul* (1974). Romanele apar postum și ele: volumul autobiografic *Hronicul și cântecul vârstelor* (1965) și *Luntrea lui Caron*, roman de sertar până în 1990 (ediția a II-a, 1998, ediția a III-a, 2006).

Gândirea filosofică blagiană se adună în cele trei mari opuri ale sale:

- *Trilogia cunoașterii* în trei volume ce cuprind: *Eonul dogmatic*, *Cunoașterea luciferică*, *Cenzura transcendentă* (apărută în 1943)
- *Trilogia culturii* în trei volume: *Orizont și stil*, *Spațiul mioritic*, *Geneza metaforei și sensul culturii* (anul apariției 1944)
- *Trilogia valorilor: Știință și creație, Gândire magică și religie, Artă și valoare* (1944).

O a patra trilogie, *Trilogia cosmologică*, a rămas în stadiu de proiect, Blaga publicând doar primul volum, *Diferențialele divine*.

Alte studii filosofice au apărut până în 1948 – de exemplu *Religie și spirit, Știință și creație, Despre conștiința filosofică, Aspecte antropologice* – și alte titluri au fost publicate din 1966, cum ar fi: *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea, Zări și etape, Experimentul și spiritul matematic, Isoade, Ființa istorică, Încercări filosofice*.

Textele dramatice împlinesc o parte importantă a creației scriitorului român *Zamolxe* – mister păgân (1921), *Tulburarea apelor* (1923), *Daria* (1925), *Ivanca* (1925), *Învierea*, pantomimă în patru tablouri și *Fapta, joc dramatic* (1925), *Meșterul Manole* (1927), *Cruciada copiilor* (1930), *Avram Iancu*, dramă într-un prolog și trei faze (1934), *Arca lui Noe* (1944) și *Anton Pann* (publicată postum, în 1964).

Cel ale cărui începuturi au stat „sub semnul unei fabuloase absențe a cuvântului” (*Hronicul și cântecul vârștelor*) a creat un teatru adânc legat de poezia și de filosofia sa. Traversat de filoanele Simbolismului și ale Expresionismului, textul dramatic blagian se încadrează în teatrul de idei, însă dincolo de o așezare într-un gen, într-o lojă a stilurilor și tematicilor literare, vom spune că acest teatru este, la rândul său, forma în care autorul se adresează cuvântului, este **mulura** în care îl desface, îl analizează, îl reface și-l **repune în noul contur**. Altfel cum am putea privi o piesă precum *Zamolxe* în care acțiunea, destul de simplă, este „distrusă” de plăcerea poetică? Cum am putea să înțelegem chiar și *Meșterul Manole*, în care balada e doar un eșafodaj pe care se înalță îndoiala, meditația, credința și tăgada, frumusețea și din care izbucnesc la suprafață irizările lumii invizibile. Și tot prin jocul cuvântului, tot prin seducția lui, prin frumusețea prin care se regăsesc corespondențele, se resemantizează și se încarcă de sens. Dacă tocmai această poeticitate i-a ținut de o parte pe regizori o perioadă, în ultimul timp Blaga e redescoperit în teatru. O adaptare făcută de Andrei Măjeri aduce pe scena Teatrului Național din Cluj

Meșterul Manole în 2018; *Ivanca* e montată în 2005 la același teatru în regia Ancăi Bradu și tot aici, Mihai Măniuțiu monta *Tulburarea apelor* în 1992. Tompa Gábor montase *Meșterul Manole* în 1981 la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca. În 2011, pornind de la *Zamolxe*, regizoarea Cristina Bejan reformula textul într-un spectacol jucat la Davis Center of Performing Arts al Universității Georgetown. *Meșterul Manole* a fost ecranizat în 1995 de către Olimpia Arghir. *Tulburarea apelor* a fost montată de Cosmin Pleșa, la Sebeș, în 2018.

Mari teme traversează opera dramatică blagiană, unind-o totodată cu teatrul european al secolului XX și cu filosofia. Prezența divinului, reprezentată prin Marele Orb, atestă și filiațiile cu Simbolismul, amintind de motivele din textele lui Maurice Maeterlinck. Imaginea martirului (*Zamolxe*, *Manole*, dar și *Mira*) mai păstrează slab ceva de pe obrazul eroului romantic, rebel și el, neînțeles, marginalizat, dar capătă dimensiuni enorme, moartea lui având întotdeauna o relație mistică directă cu universul ascuns. E interesant de știut – și o vom menționa ca într-o paranteză – că termenul *martir* provine din limba greacă (*mártys*) unde avea și sensul de martor, pe de o parte a vieții de dincolo, dar și martir care trebuia să ispășească prin condamnare la moarte ceea ce propovăduia. Cu siguranță nu e întâmplătoare figura martirului în dramaturgia blagiană. Firul morții plutește pretutindeni, îngemănându-se cu relele prevestiri, cu tulburarea (minții), cu tumultul subconștientului, temă ce aparține în egală măsură Simbolismului și Expresionismului. Nu apare niciun necunoscut, precum cel care i se arată lui Melchior în ultima scenă din *Deșteptarea primăverii*, dar moșnegii sau magii sunt replici autohtone ale măștii ambigue, când reale, când fantastice ale unui *deus malum*.

Eroul lui Blaga a văzut și el ielele, însă nu în lumea rațiunii, ci în cea a misterului, pe tărâmul credinței, atunci când s-a ivit Nona, ispita, îndoiala, jurământul în care miza e o crimă. Iar în lumea în care

preotul începe să se întrebe câți dumnezei există sau ce sens are haina pe care o poartă (ca în *Tulburarea apelor*), în lumea în care forțele nevăzute cer jertfa a ceea ce ai mai scump, totul are o față și un revers. La fel ca Manole care e conducătorul jocului și victima lui, creator el însuși aflat în distrucție, și părintele din satul ardelean se străduie să termine biserica și tot el o incendiază, simpla lui existență însumează și binele și răul. Îl descrie Omul cu cercei: „Ne-ai luminat, Părinte, e-adevărat, / dar legea e veche. / Ne-ai luminat așa de mult / că azi nu mai știm ce e de la Dumnezeu lăsat / și ce e de la Dracu. / O, o, - și nu e bine așa. / Astea ți le spune un om cu cercei în ureche. / De-un an în sat te-am adus, / dar până azi nu ne-ai zidit biserica, / precum ne-ai spus”¹¹⁰.

Copilul e semnul purității, al încrederii absolute, al fragilității. Apare în *Tulburarea apelor*, unde Radu, băiatul preotului, dovedește o înțelepciune adâncă, chiar dacă încă mai cioplește jucării lângă vatră. Cuvintele lui din scena finală răstălmăcesc o înțelegere matură a realității, arătând și că el poate merge dincolo de lumea fizică, pătrunzând înțelesuri dincolo de membrana realului:

„PRATASIA (*plânge*)

RADU: Tata unde a plecat?

PRATASIA: În lume.

RADU: În lu-me?

PRATASIA: Și nu mai vine înapoi.

RADU: (*o mângâie*) Las' mamă, că se întoarce el! O, o, ce mamă necăjită am eu. El e tatăl cel pierdut, ajunge la ghindă și la rădăcini și se întoarce. Atunci de bucurie tăiem în cinstea lui vițelul cel mai gras din grajd. – Și chemăm și pe domnișoara Nora la prânz. Ca să rădă frumos. Da?”¹¹¹

¹¹⁰ Lucian Blaga, *Tulburarea apelor*, în *Teatru*, vol. I, București, Editura Minerva, 1987, p. 76

¹¹¹ Idem, p. 173

Copilului matur îi corespunde și reversul: adultul copilăros. E cazul Mirei din *Meșterul Manole*, care de la bun început prin gesturile și replicile ei pare a fi o fetiță mai mare. Feminitatea la Blaga e privită la rândul ei dintr-o dublă perspectivă. Pe de o parte, Mira e de o simplitate rarisimă, nu-și pune prea multe întrebări, cel puțin nu le verbalizează, e, cum spuneam, imaginea unui copil mai mare, plină de căldură și serenitate. De cealaltă parte e Nona – propovăduitoarea protestantismului, seducătoare și ca prezență fizică și ca spirit intelectual (exclamă preotul „Ești așa de frumoasă! Pentru tine ies din biserica mea și reintru în carne”¹¹²). Însă, cele două eroine împrumută ceva una de la alta: le place amândurora jocul, de la inocența unor gesturi – o îmbrățișare, o alăturare năstrușnică de cuvinte –, până la jocul riscant, care aduce moarte în diferitele ei chipuri: înzidire sau plecare. Și amândouă au darul râsului: fiica pământului râde frumos, unduitor, însă Mira nu are voie să râdă pentru că atunci, spune Manole – „m-ar tulbura și mi-ar abate gândul în altă parte”. Zemora, fiica magului din Zamolxe, e atrasă de cultul dionisiac și i se alătură, cu naivitate și dăruire, însă e o figură prea puțin conturată. Totuși și ea privește fermecată privirea înaltă a lui Zamolxe, dedându-se jocului fără nici o rezervă, cu o încredere absolută. Căci muțenia e vârsta copilăriei, unde nu e nevoie de cuvinte pentru a explica, pentru că acolo totul e în lumină, pentru că acolo minunea se trăiește. În legătură cu acest aspect, se întreba Nicolae Manolescu în paginile dedicate autorului *Poemelor luminii* „Nu se datorește oare, muțenia aceasta amintirii unei copilării depărtate, netrăite, a «vremii când nu eram», nu e ca prelungirea stării de nenaștere?”¹¹³

Personajele, adesea asemuite de critici personajelor-idei, par măști arhetipale. Se individualizează, dar lasă senzația uneori că sunt lipsite

¹¹² Idem, p. 90

¹¹³ Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*, ediție îngrijită de Mircea Mihăieș, Iași, Editura Polirom, 2003, p. 53

de carnalitate. Unele, doar susțin un discurs, precum Maler, Alchimistul și Doctor Universalis în laboratorul de la Sibiu când vorbesc despre diferențele dogmatice. Altele par a fi doar mesageri (cum e Găman), iar altele se adună în personaje colective, topindu-și mesajul în unul unanim (bătrânii din satul preotului ardelean sau ucenicii lui Manole), până când chiar ajung să se identifice într-un cor (cum e cel al copiilor din Zamolxe sau grupul de femei din *Meșterul Manole*, care vin să vadă zidul mănăstirii Argeșului și ajung să se creadă „miresele morții”). Vocile colective trimit astfel, vag, spre inserțiile corurilor antice.

Revenind la ideea poeziei care uneori invadează acțiunea dramatică, vom adăuga și faptul că ea fragmentează textul, dar doar pentru a-i mai da o clipă de libertate. Poezia e pauza de inefabil, e, în inima dialogului ori a acțiunii, un popas al formelor, o odihnă, o tăcere rostită, o întrebare ce va rămâne fără răspuns. Sau o rugăciune despre absolut: „MOȘNEAGUL: Isus e piatra, / Isus e muntele, / totdeauna lângă noi – izvor limpede și mut, / totdeauna lângă noi – nesfârșire de lut. / Fără cuvinte cum a fost pe cruce / Isus înflorește-n cireși / Și rod se face pentru copii săraci”¹¹⁴. Dar poezia se reface și prin structurile dramatice, a căror funcție scriitorul o preschimbă în creuzetul său unde mercurul ajunge la starea *de aur* a versului. Așa e scena sacrificării Mirei în zid, unde schimbul de replici e și un cântec de dragoste, e și joc al „cuvintelor potrivite”, și incantație, și transcendență.

Uneori muzicalitatea versului, ideile aparent răsfirate și expuse într-o economie de mijloace, dar creând imagini puternice, timpul unui prezent continuu, chiar și această nietzschiană coprezență a binelui și răului, prezintă tangențe cu textele lui Paul Claudel. Amplele descrieri

¹¹⁴ Lucian Blaga, *Tulburarea apelor*, în *Teatru*, ed. cit., p. 105

peisagere din primele pagini ale piesei simboliste *Cap-de-Aur* au parcă ecouri din textul blagian. Și iată: „Zidarii încearcă glasul clopotelor / vestind depărtările / că e gata biserica. / Fecioarele uitând să mulgă vacile / vor ieși în poartă / s-asculte până-n noapte târziu. (...) Iarăși o toamnă lungă vine cu bruma ei. / Și noi? Noi suntem unde am fost, / eu cu sufletul – dor din carne prelins, / tu și astăzi un cer neatins!”¹¹⁵. Să privim acum, comparativ, și în versul lui Claudel: „E ceasul la care femeile se duc la fântâni. / Noaptea se și coboară... / Ce sunt eu? / Ce fac eu? Ce aștept eu? / (...) Cer posomorât! Copaci, pământ! umbră, seară ploioasă! / Vedeti-mă! Și ruga asta a mea pe care v-o fac să nu-mi rămână neluată în seamă”¹¹⁶.

Prin poezie, cuvântul materializează ceea ce nu poate fi cuprins, e vehiculul prin vizibil a ceea ce nu poate răzbate altfel din invizibil. Privirea, cu perechea ei neprivirea (privirea întoarsă sau cecitatea), implică într-un fel cele două dimensiuni ale cunoașterii: cea paradisiacă (științifico-rațională) și cea luciferică (poetico-intuitivă). Universul e însuflețit și de aceea iarba, copacii, anotimpurile transmit mesaje către oameni, aceștia trebuind doar să poată pătrunde cu mintea și cu ochiul nepătrunsul din preajma lor. Au nevoie de o privire extra-retiniană, a sensibilului, a lumii ideilor, cea care descoperă în noapte jocul ielelor. Însă atunci când ai forța de a le urmări, când ajungi să desfaci miezul lucrurilor, rezultatul e la fel de tragic ca și pentru eroul lui Camil Petrescu: Manole înnebunește și se sinucide, Zamolxe, coborât între oameni, e omorât, Popa își părăsește familia și satul. Uneori, cuvântul și vederea se suprapun în semnificație: „POPA:

¹¹⁵ Idem, pp. 138-139

¹¹⁶ Paul Claudel, *Cap de Aur*, în *Teatru*, traducere și note de I. Igiroșianu, București, Editura Minerva, 1973, p. 16

De ce n-ai tăcut? Și de ce taci acum? Tu știi totul. Tu vezi totul. Singur sunt pentru totdeauna”¹¹⁷.

Temporalitatea în teatrul blagian e scindată între timpul fizic, obiectiv, măsurabil și cel interior, subiectiv, ce fluctuează în funcție de stările personajelor. Cu Zamolxe pare că suntem într-un timp mitic, scindat între un *illo temporae* ce aparține protagonistului retras din societate și timpul efectiv al Antichității dacice. Acțiunea din Tulburarea apelor se petrece în secolul al XVI-lea, însă părintele răspopit ajunge să simtă că „Zilele mele nu mai sunt ale mele, / nici nopțile”, ceea ce are și o implicație mai adâncă, fiindcă ajunge să simtă foarte singur și străin. Nu e oare o stare premergătoare absurdului, în care se amestecă și sentimentul tragicului? O stare premergătoare morții... În *Meșterul Manole*, timpul scenic e precizat de la început „Timp mitic românesc”. Cu toate acestea, timpul poate deveni maleabil, făcând posibilă reînvierea trecutului: „Mult nu e de-atunci, îți amintești, Mira, – o dimineață ca asta era. Când ne-am întâlnit cu stângăcie întâi, am fost aproape copii și-am început în neștire să ne jucăm de-a viața. Acum tot așa ne vom juca de-a moartea”¹¹⁸. După jertfa omenească, timpul se precipită, clipele, orele, zilele par că intră unele în altele, Manole grăbește ucenicii, căci mintea sa tulburată ar vrea să încheie cu timpul fizic, să-l mistuie în întregime pentru a-și găsi liniște în moarte, reîntrupând monada în plan spiritual. „Noapte și zi creștem spre cer” – spune unul dintre zidari, zorindu-se a termina construcția mănăstirii, prins și el în vertijul unui timp ce în rotația sa continuă să senzația că stă pe loc. Iar alt zidar cugetă: „Timpul petrecut la clădirea unei biserici nu se pune în socoteala vieții. Toată vremea petrecută aici e un adaos”¹¹⁹. Pe de o parte, acțiunile pieselor pot plonja în timpul preistoric așa cum e prezentat în *Arca lui Noe*, pe de altă parte, datele

¹¹⁷ Idem, p. 159

¹¹⁸ Idem, p. 263

¹¹⁹ Idem, p. 270

pot fi mult mai precise ca în cazul dramelor istorice *Avram Iancu* – când evenimentele se referă la anul 1848 –, *Anton Pann* – unde acțiunea se petrece „prin anii 1830” – ori *Cruciada copiilor*, în care se face referință la anul 1212.

Că teatrul lui Blaga este consubstanțial poeziei sale – poziție în general îmbrățișată de critică – e o afirmație ce nu poate fi tăgăduită. E însă și o artă poetică a liniștii, a tainei și a nedeslușirilor, după cum, cu finețe, observa academicianul Eugen Simion¹²⁰. E ca o ieșire spre lumină pe tăcute, sacrul neputând fi altfel regăsit. În mod firesc, mitul intră în legătură cu misterul potențat prin creația artistică; începând cu *Zamolxe*, continuând cu *Meșterul Manole*, cu reflexii în *Ivanca* și în *Arca lui Noe*, mitul e linia cadru pe care unele subiecte se pot ridica. Datorită valorii sale de universalitate, dar și datorită mutațiilor și transpozițiilor pe care le permite. Explică Blaga relația directă ce se stabilește între mit și opera de artă: „mitul este, prin structura cea mai intimă a sa, o creație vecină cu creația artistică [...]. Existența noastră în orizontul misterului și al revelației și existența noastră în cadre stilistice ne îndrumă cu alte cuvinte, spre mituri ca *subiecte artistice*”¹²¹. Iar în *Gândire magică și religie*, considerațiile de mai sus se completează: „toate zămislirile geniului uman, produsele mitice, metafizice, religioase, artistice și științifice (în sensul mare al cuvântului), nu sunt decât tot atâtea încercări ale omului de a dezveli misterele, în zarea cărora el este situat [...]. Ca ființă exemplară, omul există în orizontul misterului pe care se simte îndrumat să și-l reveleze prin plăsmuiri de natură mitică, metafizică, religioasă, științifică”¹²².

¹²⁰ Eugen Simion, *Lucian Blaga. Miturile personale ale poetului*, articol consultat pe site-ul <https://www.contemporanul.ro/modele/lucian-bлага-miturile-personale-ale-poetului.html>

¹²¹ Lucian Blaga, *Etnicul, arta și mitologia*, în *Artă și valoare, din Trilogia valorilor*, ediție îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, București, Editura Minerva, 1987, p. 619

¹²² Lucian Blaga, *Gândire magică și religie*, în *Trilogia valorilor*, ed. cit, pp. 268-269

Mitul presupune și o anumită fixitate a acțiunii, în sensul în care aceasta rămâne înscrisă într-un tipar, ceea ce face că piesele bliagene să lase impresia finitudinii. Nu vom avea un răspuns, dar calea e mereu a aceeași. Însă tot mitul prezintă și o calitate specifică: aceea de a face să irizeze schimbările pe care timpul, istoria, evoluția societății le aduce; e ca un material al cărui relief poate fi modelat neîntrerupt. În plus, din miezul lui răsare cu ușurință poezia. Sunt tot atâtea motive pentru care mitul e un fundament al teatrului în semnificația pe care poetul i-o dă: „Teatrul mare trebuie să depășească întotdeauna cotidianul realist, și asta fie în sens idealist, fie în sens realist chiar, dar în ambele cazuri pe calea mitului. Așadar, există un idealism mitic și există un realism mitic, care pot deveni formule creatoare în teatru”¹²³.

¹²³ Lucian Blaga, apud *Dramaturgia românească în interviuri. O istorie autobiografică*, antologie, text îngrijit, sinteze bibliografice și indici de Aurel Sasu și Mariana Vartic, vol. I (A – C), București, Editura Minerva, 1995, p. 228

CAPITOLUL VII

Comedia interbelică

VII.1. G. M. Zamfirescu. Lacrimi în mahalaua Veseliei

(13 octombrie 1898, București – 8 august 1939, București)

Rămas orfan de mamă la vârsta de doi ani, fiu al unui tâmplar care se descurca destul de greu a asigura nivelul financiar al familiei, copilul George crește câțiva ani cu bunica sa. Primele două clase primare le face la Școala Evanghelică, apoi se mută la Școala „Sfinții Voievozi” de pe Calea Griviței și câteva clase la Liceul „Dimitrie Cantemir”. Păstrând în minte imaginile copilăriei de la periferia Bucureștiului, din cartierul mărginaș Basarab unde se născuse, adolescentul trebuie să-și câștige existența, așa că se angajează inițial ca librar, apoi la un anticariat și, după puțin timp, la o drogherie.

Având de timpuriu pasiunea poeziei, debutează cu versuri în revista „Literatorul”, în 1919. Deopotrivă, participă la cenaclul Literatorul, prezidat de Al. Macedonski care i-a remarcat talentul și l-a încurajat, personalitate literară pentru care Zamfirescu a avut întotdeauna o adevărată considerație. Activitatea de mentorat o va duce la rândul

său mai departe, îndrumându-și bunul prieten Bogdan Amaru¹²⁴ să scrie teatru. Mai târziu se angajează ca redactor la ziarele „Facla” și la „Adevărul”, completându-și profesia cu activitatea de critic.

Atracția pentru teatru îi îndrumă pașii către cursurile de la Conservatorul particular al actorului George Mărculescu, de la Teatrul Național din București. O perioadă a fost angajat ca director de scenă la Teatrul Național din Iași.

Opera sa cuprinde ciclul epic *Bariera* format din textele *Maidanul cu dragoste* – 1933; *Sfânta mare nerușinare* – 1935; *Cântecul destinelor* – 1939; *Bariera* – publicat postum. Criticul Valeriu Râpeanu observa în proza lui Zamfirescu apartenența la literatura interbelică, precum și straniul fior ce traversează paginile scriitorului: „G.M. Zamfirescu a rămas în galeria prozatorilor înzestrați dintre cele două războaie mondiale, a celor care au lăsat un document artistic despre o lume căreia i-a conturat tragica aspirație spre un liman totdeauna căutat și niciodată întrevăzut” (postfața ediției din 1986 a volumului *Maidanul cu dragoste*, apărut la Editura Junimea). Din opera dramatică amintim piesele *Cuminecătura* (1925), *Domnișoara Nastasia* (1927), *Idolul și Ion Anapoda* (1935), *Sam, poveste cu mine, cu tine, cu el* (1939). Este și autorul unei culegeri de articole despre teatru *Mărturii în contemporaneitate* (1938).

¹²⁴ Bogdan Amaru (pe numele său adevărat Alexandru Părăianu) este dramaturg român care a trăit între anii 1907-1936, autorul piesei *Goana după fluturi*, text în care realismul întâlnește grotescul și suprarealismul, ce poate fi încadrat și în farsa tragică. A fost și poet, iar manuscrisele de la *Amor vagabond* (roman) și *Marița* (nuvelă) au fost distruse în timpul războiului, într-un bombardament. Ca și Zamfirescu, este portretistul naturalist al oamenilor săraci, proveniți adesea de la periferia societății. Moare timpuriu, răpus de tuberculoză. Dramaturgul Ștefan Dumitrescu îi dedică o piesă *Ultima zi din viața lui Bogdan Amaru*.

În aria dramaturgiei, Zamfirescu e atât un portretist realist care știe să adauge detalii naturaliste în locuri precise, cât și un funambul al literei cu mersul exact pe frânghia subțire dintre comic și tragic. Arta cu care **dozează** umorul și lacrima, combinându-le, despărțindu-le contrastant, tușele groase și finele străfulgerări prin care reprezintă periferia, „lumea de dincolo de barieră”, apoi ironia, imprevizibilul și, nu în ultimul rând, relieful ascuțit, brutal de pe chipurile **personajelor** sale sau lumina lor lăuntrică sunt toate elemente care definesc stilul autorului. Destine sfârșimate, cărora li s-au furat drepturile la o viață normală, ale căror vise s-au risipit într-o clipită, eroii lui Zamfirescu populează, nu un azil de noapte, ci un univers totuși ușor asemănător, adumbrit, cenușiu, stătut, din care nu pare a exista ieșire. De altfel, lumea aceasta e o reflexie, în multiple forme, a existenței scriitorului, el însuși privat de confortul financiar multă vreme, cunoscând boala, suferința, sacrificiul, ignoranța.

La Zamfirescu, spațiile, fie că vorbim de periferie, fie despre casele modeste din oraș, împart personajele între cei care aparțin locului, cei care realizează un schimb permanent între felul lor de a fi și mediul în care trăiesc, și cei străini, cei care dintr-o întâmplare sunt nevoiți să stea acolo și care visează mereu să plece, să găsească ușa către altundeva. Discrepanța e puternică în *Domnișoara Nastasia* – o prăpastie se naște între eroi – și ceva mai estompată în *Idolul și Ion Anapoda*. Copilăria din Popa Nan e vârsta de aur la care Nastasia ar vrea să revină, însă dorința ei e imposibilă, așa cum nici Blanche nu mai poate recupera proprietatea Belle Rêve. Ca un om care știe ce e demnitatea, umanitatea și înțelegerea, fiica lui Ion Sorcovă încearcă să-și recâștige paradisul pierdut, urmând calea cea dreaptă, alături de iubitul ei, Luca. Se urcă în „tramvaiul numit Dorință” și poposește preț de câteva secunde în utopie: „NASTASIA: *(Inundată de fericire)* Luca! O s-avem mobilă nouă-n casă? Nouă, Luca dragule, cu lustru galben și

oglinzi? Mobilă nouă, cu oglinzi și... (*Plânge cu capul pe umărul lui, fericită.*) Să nu mi le-arăți pe toate, dintr-o dată, că-nnebunesc de bucurie!...”¹²⁵ Când își amintește de locurile în care a copilărit, înainte ca tatăl ei să fi pierdut afacerea, cuvintele ei amintesc de imaginile pe care le evoca eroina lui N.A. Ostrovski din *Furtuna*. Se împletesc, și la Nastasia și la Caterina, cadre de o lumină puternică, aurii, solare, din anii fragezi, când grijile păreau că nu există pe pământ. Nastasia tânjește și se destăinuie în fața tatălui: „Vezi, nu știi cum să-ți spun ce-i în inima mea, da asta năzuiesc: s-ajungem iar în Popa Nan! Să ies la lumină, în lume! Nu-mi mai pune piedică! Ai încredere-n mine și-n Luca. E suflet din sufletul meu... «Să ieșim în lumină, soră Nastasio!»... Și câtu-i noaptea de adâncă, se face lumină când își culcă tâmpla pe umărul meu!...”¹²⁶ Perechii Nastasia-Luca, îi corespund Ion și Frosa în *Idolul și Ion Anapoda*. După îndelungi căutări și deziluzii, ajung și ei să viseze cu ochii deschiși, la final, alunecând de asemenea în sfera utopiei:

„ION: Primăvara, sub umbrar de zorele – că o să avem și zorele, unde o să ne mutăm – și iarna, în căldura aromitoare din casă, o să cântăm la patefon toate valsurile lui Strauss și mai ales *Elegia*...

FROSA: Punem plăcile la rând și cu ac de metal – că n-o să ne mai fie frică de nimeni, atunci!

ION: Când o să ne săturăm de muzică, mergem la cinematograful sau la restaurant ori să ne plimbăm cu tramvaiul, să ne distrăm și să ne vadă prietenii. Au să spună: «Uite-l pe domnul Ion cu nevasta»”¹²⁷.

Sentimentul fricii, ce apare menționat în treacăt și în citatul anterior, se prefigurează în gândurile și în starea personajelor. Nastasiei îi e frică să nu i se întâmple ceva rău lui Luca, lui Vulpașin îi e frică de

¹²⁵ G.M. Zamfirescu, *Domnișoara Nastasia*, în *Teatru*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957, p. 98

¹²⁶ Idem, p. 83

¹²⁷ G. M. Zamfirescu, *Idolul și Ion Anapoda*, în *Teatru*, ed. cit., p. 347

dreapta judecată a Nastasiei, servitoarei Frosa îi este frică de sancțiunile proprietarei sau de admonestările celor din jur. Frica se desprinde în multiple fațete: frica de a nu fi iubit, de a nu fi înțeles, frica de ochiul public, frica oamenilor simpli, marginalizați, uitați, dar și frica celor aparent puternici, de a nu pierde controlul. Sau frica copiilor, nevinovată, așa cum se întipărește sentimentul în scena dintre micul Luca Lacrimă și Ion Sorcovă, când bătrânul îi povestește despre morți copilului. Frica desparte și ea lumea între cei care sunt corecți, care au conștiință și își pot învinge spaimetele și cei păcătoși, încărcăți de vină, pentru care frica ori îi domină, ori e ceea ce-i deranjează pentru că nu o pot stăpâni.

Iar când inevitabilul se produce, când planurile se strică și visul e viscolit precum zăpada abia așternută, intervine tragicul. După moartea lui Luca, ucis de Vulpașin, Nastasia nu are decât un gând: acela al răzbunării. Frica i se topește, pentru că „Sunt piatră scăpată din praștie, vecină! Nimeni în lume n-o mai poate opri! Nici ea singură nu se mai poate opri! Cade, acolo unde i-a fost scris să cadă”. Finalul poveștii din mahalaua – ironic numită a – Veseliei transformă incredibilul în credibil, înăbușă râsul nervos în plâns. Dacă, din gelozie, Vulpașin i-a răpit ce avea mai scump, iubitul și visele îndrăgite, Nastasia știe să-și găsească drumul dureros : se va sinucide în chiar ziua „nunții”, făcându-l pe ucigașul ademenit să o găsească primul. Realul devine ireal în ultima secvență:

„IONEL: S-a spânzurat Nastasia!...

VULPAȘIN (*încovrigat de durere*): Fraților, îmi umblă șoareci prin țeastă fraților! (*A căzut în genunchi pe pragul bucătăriei, ridică fruntea, scâncind.*)
Fraților...

(Începe răs desfigurator.) (Toți, prin colțuri cu ochii albi de spaimă.) (Vulpașin râde, râde, râde...) (Harmonistul, afară, atacă brusc și energic: sârba)¹²⁸.

Fragilitatea, în pigmenți diferiți, se ghicește pe sub textura teatrului acestui autor. Personajele ascund secrete, nu-și pot articula uneori sentimentele, din neștiință sau din timiditate, dezamăgiți se întorc în cochilia lor de tăcere sau iau hotărâri definitive. Sunt hipersensibili, cu toate că sunt în stare să comită crimă, dar chiar această hipersensibilitate se învecinează, de fapt, cu isteria, nerațiunea, cu patima. Fragilitatea înclină și spre labilitate, însă oricare ar fi nuanțele ei, ajunge să caracterizeze spațiul marginal. Se naște în unele cazuri, din suferință și se desprinde din replici fulgurante, cum ar fi cuvintele răzlețe ale unui om necăjit: „noi, oamenii necăjiți, avem un nume la fel: durere! Pe mine mă cheamă Ion Popa. Dar nu-mi zice nimeni așa. Toți mă știu de Ion Durere...”¹²⁹. Suferința lichefiază chipurile oamenilor într-unul singur, mai mare, cu trăsături indefinite și cu o privire tristă. Dincolo de povestea tragică a Nastasiei, lumea celor mulți, a lui Ion Durere seamănă cu un azil de noapte gorkian, unde viața și-a pierdut sensul, iar traiul de pe o zi pe alta se scurge foarte încet la o masă, într-o cârciumă, cu un pahar aproape gol în față. Nuanțele terne împresoară individul, până îi șterg identitatea. Iar depersonalizarea e cea mai anevoioasă stare. Când nu e Ion Durere, eroul teatrului lui Zamfirescu e Ion Anapoda... adică o ființă curioasă, capabilă de gesturi neașteptate, care nu se pot supune unei logici obișnuite, capabil să stârnească hazul, însă care ascunde, de cele mai multe ori, o lacrimă ce-i trădează sensibilitatea. Spune protagonistul din *Idolul și Ion Anapoda*: „Valtere, mă, filosofii au perfectă dreptate când spun că omul e un animal foarte curios! Ai văzut-o pe Frosa? A

¹²⁸ G. M. Zamfirescu, *Domnișoara Nastasia*, în *Teatru*, ed. cit., p. 160

¹²⁹ Idem, p. 108

fost suficient să mă răstesc o dată la ea, ca s-o trimit titirez să-mi facă o cafeluță. Tot așa de ușor mi-ar fi fost s-o coving să sară de pe casă ori să mănânce coropișnițe”¹³⁰. Sau, ceva mai târziu, tot „Dânsul” vorbește despre suferința îmbinată cu bizareriile pe care mintea umană le poate scoate la suprafață: „Numai prin carte, Frusinel, ai să înțelegi de ce e omul un animal curios și ai să începi să te cunoști și să-ți simți sufletul decshis în lumină, ca o floare. Sufletul tău strivit, de care n-a vrut nimeni să se-ndure, până acum...”¹³¹.

Interesat de aspectul scenografic, nu de puține ori, în articolele sale, autorul face referiri concrete despre tehnica decorului. În opinia sa, decorul trebuie să fie un cadru pentru acțiunea scenică, trebuie să stabilească atmosfera, să determine locul și – important – să concentreze atenția asupra actorului. Admirator al lui Georg Fuchs, al lui Gordon Craig al lui Max Reinhardt și al Teatrului de Artă stanislavskian, G.M. Zamfirescu critica metoda ilustrativă a pictorilor scenografi: „Am văzut, nu de mult, în atelierul de pictură al primului nostru teatru de stat, pe cineva care colora un câmp de floarea-soarelui. Era un amestec ciudat, o revărsare de galben și verde, pe o suprafață respectabilă de pânză scumpă și nevinovată. Pictorul și-a motivat opera prin simplul fapt că la text se cere un «câmp de floarea-soarelui». Am încercat inutil să-l conving că el e chemat să realizeze nu o fotografie colorată după un câmp de floarea-soarelui, ci un motiv plastic, care să sugereze, să fie un reflex al sentimentului pe care i l-ar inspira realitatea în sine a priveliștii”¹³². Iar didascalii pe care autorul ni le oferă în textele sale arată, fără doar și poate, că el întotdeauna a înțeles spațiul ca o reprezentare estetică, vie a interiorității personajelor, drept o oglindă metaforică a trăirilor și chiar a ritmurilor acțiunii. Cunoscând realitatea dramaturgiei și a

¹³⁰ G. M. Zamfirescu, *Idolul și Ion Anapoda*, în *Teatru*, ed. cit., p. 290

¹³¹ Idem, p. 295

¹³² G.M. Zamfirescu, *Tehnica Decorului*, în *Teatru*, ed. cit., p. 401

direcției de scenă europene a timpului său, Zamfirescu cerea constant prin articolele sale, pe toate palierele, o revitalizare a artei teatrale. Semnala totodată și nevoia ca dramaturgii și regizorii să intre în contact cu noile tendințe ivite în străinătate, conștient fiind că numai așa se poate ieși din prea des invocata criză a teatrului, din anxietățile și lipsa de entuziasm ce nu cuprindea doar artiștii, ci și publicul, sâstisit până la urmă, de reprezentări sterile și patetice pe scenele românești. O bună parte dintre considerațiile pe care le face în volumul publicistic *Mărturii în contemporaneitate* ar putea avea ecou și azi, cu toate că ne aflăm la o distanță în timp de opt decade.

VII.2. Victor Ion Popa – comicul liric din tihnită provincie românească

(1895, Călmățui, comuna Grivița, județul Tutova, actualmente în județul Galați - 1946, București)

Cel care era cunoscut pentru viciul tutunului și al cafelei, **mentorul** despre care va vorbi cu căldură Radu Beligan în *Note de insomniac*, **Victor Ion Popa** s-a născut în Călmățui, fiu al învățătorului din sat. A urmat, de altfel, școala primară acolo, după care se mută la Iași unde merge la Liceul internat „Costache Negruzzi” și, mai departe, la Liceul Național, pe care-l absolvă în 1914. La finele acestui ciclu educațional, se înscrie la Conservatorul ieșean și, pentru un timp, la Facultatea de Drept la Universitatea din Iași. Vădind talent în pictură, face și câteva cursuri la Școala de Belles Artes. După ce intră și la școala de ofițeri (1916-1917), va participa la luptele din primul război mondial, la Oituz (cu Regimentul 12 Infanterie din Bârlad). Debutează devreme, iar doi ani frecventează Cenaclul literar al Academiei Bârlădene.

Neobosit, V. I. Popa se angajează actor la Teatrul Național din Iași, în 1918, un an mai târziu se stabilește la Bârlad, dar revine la Iași pentru a se căsători cu Getta Kernbach. În 1923 îl regăsim ajutor de pictor la Teatrul Național din București, iar între 1925 și 1926 devine pictor scenograf. Fără a se menaja nicio secundă, cariera în teatru și-o dublează de cea pedagogică, el activând în cadrul grupării teatrale „Atelier” unde va ține cursul de „Istoria Costumului și Decorului”. Mai târziu, va fi profesor la Conservatorul din București, între 1943 și 1944

– suplinitor la catedra de „Dicțiune, dramă și comedie”. Deopotrivă, o altă arie căreia și-a dedicat timpul a fost cea managerială. Nu l-au interesat doar pozițiile importante, însă l-a preocupat constant și fenomenul teatrului privat din perioada interbelică. A fost director de scenă (regizor) la Teatrul Popular București. Doi ani (1927-1929) a deținut funcția de director general al Teatrului Național din Cernăuți, unde a montat patruzeci și una de premiere și reluări și a creat primul teatru de păpuși și marionete. Tot în acest proiect a dat făgaș unor audiții muzicale care se încheiau cu o serie de prelegeri, conferințe și dezbateri. Terminându-și acest mandat, în 1929 se angajează regizor la Teatrul „Regina Maria”, până în 1933, iar mai târziu devine directorul Teatrului Muncitoresc „Muncă și Voie Bună”, în 1939 îl găsim la alt teatru independent, celebru în acea perioadă, Teatrul din Sărindar, iar în 1944 revine la Sala Comedia a Teatrului Național, ca regizor.

În ceea ce privește cariera de scriitor, au fost perioade în care V. I. Popa s-a dedicat exclusiv literaturii, ca, de pildă, între anii 1933-1938. A îndeplinit și funcția de secretar al Societății Autorilor Dramatici (1923 – 1924), fiind premiat pentru textele sale de-a lungul timpului.

Nu în ultimul rând, preocuparea sa pentru scenografie, precum și talentul lui în arta plastică au trecut dincolo de hotarele țării, căci în 1937 realizează o expoziție de machete cu decoruri pentru teatru, în urma căreia va primi Legiunea de onoare din partea guvernului francez. Spre finele carierei, în 1943, a îndeplinit și funcția de director al Oficiului Național Cinematografic (O. N. C.).

V. I. Popa n-a fost doar un asiduu regizor, scenograf sau director, căci dragostea sa, dusă până la epuizare, pentru teatru poate fi recunoscută fie și numai uitându-ne la lunga listă a pieselor pe care le-a scris. Comedii, melodrame, texte pentru teatrul de animație sunt doar

câteva direcții ale dramaturgiei sale ce include titluri precum: *Ciuta* (1924), *Păpușa cu piciorul rupt* (1926), *Pufușor și Mustăcioară* (1926), *Mușcata din fereastră* (1930), *Shakespeare în infern* (1932), *Vicleimul, cu un desen de Lena Constante* (1934), *Acord familiar* (1935), *Cuiul lui Pepelea* (1935), *Încercarea* (1936), *Plata birului. Deșteapta pământului. Cățelul sau așa ceva... cu desenele Lenei Constante și ale autorului* (1937), *Mironosițele* (1938), *Take, Ianke și Cadîr* (publicată în 1938). Creația sa literară e completată de romane: *Floare de oțel* (1930), *Velerim și Veler Doamne* (1933), *A fost odată un război* (1936), *Sfîrlează cu fofeză* (1936), *Maistorașul Aurel, ucenicul lui Dumnezeu, I-III* (1939). Li se alătură și nuvelele: *Ghicește-mi în cafea*, 1938, *Bătai*, (1942), *Cantonament buclucaș* (1942).

Fiind, probabil, cea mai cunoscută piesă din teatrul lui V.I. Popa și una dintre cele mai populare piese din literatura dramatică autohtonă, *Tache, Ianke și Cadîr* a fost reprezentată pentru prima dată la teatrul „Maria Ventura”, regia aparținându-i chiar autorului, în seara de 25 martie 1932, cu următoarea distribuție: Tache – Al. Giugaru, Ianke – G. Timică, Cadîr – Ion Sârbul, Ilie – Jules Cazaban, Ionel – Mihai Popescu, Ana – Maria Mohor, Safta – Silvia Dumitrescu. De atunci textul e jucat cu mare succes în multe teatre din țară, însă e un spectacol de tradiție în teatrul din Bârlad, care azi îi și poartă numele dramaturgului. Un spectacol cunoscut este și cel din 1976 Alexandru Giugaru (Take), Ion Finteșteanu (Ianke) și Marcel Anghelescu (Cadîr). Dintre montările mai recente, o amintim pe cea semnată de Grigore Gonta care deschidea stagiunea 2003-2004 a Teatrului Național din București unde trioul e format din actorii Marin Moraru (Take), Gheorghe Dinica (Cadîr) și Radu Beligan (Ianke).

Subiectul textului nu atinge complexități dramatice, aducându-i în prim-plan pe cei trei comercianți din târgul de provincie (unele surse

îl aseamănă cu Bârladul, altele cu localitatea natală a autorului, Călmățuiul). În tripleta românului, a evreului și a turcului se iscă un conflict atunci când Ana, fata lui Ianke, vrea să se căsătorească cu Ionel, băiatul lui Take. Părinții refuză inițial să-și dea binecuvântarea, dat fiindcă religiile tinerilor sunt diferite, însă Cadîr le joacă o festă, reușind la final să-i împace pe toți. Tematica textului se assemblează din discuția despre toleranța religioasă, socială, dar și din relația părinți-copii și motivul prieteniei. Intervin însă și teme minore, ascunse prin comicul care nu dorește să lovească și care doar strecoară fine ironii. Dintre aceste teme aflate în subsidiar, sesizăm imaginea orașului de provincie interbelică ce se conturează cu melancolie, într-o notă lirică, de sensibilitate presărată cu un umor benign. Așteptarea e o altă direcție pe care textul o fructifică și, într-o oarecare măsură, o subtemă se formulează în jurul micilor frici pe care omul le trăiește, fie limitat de universul și educația lui, fie în legătură cu credințele pe care le considera bine statornicite, însă care-și pot arăta și variabilele. Când Cadîr începe să le strecoare celor doi vecini pe rând, în secret, că e posibil ca nevestele să le fi fost infidele în tinerețe, Take și Ianke încep să se îndoiască de adevărul pe care-l vedeau atât de limpede până atunci. Ca un mic regizor și farseur, Cadîr speculează, de fapt, aceste temeri făcându-i să înțeleagă, spre final, că averea cea mai importantă e faptul de a avea copii și de a ști să-i păstrezi alături, mai cu seamă când balanța înclină spre anii bătrâneții. V. I. Popa e ușor moralizator, însă o face cu atâta echilibru, că lecția se desprinde firesc, nicidecum ca fiind una tezigă.

Comicul este instrumentul principal pe care dramaturgul îl utilizează cu mare pricepere. Apare la toate nivelele: comic de limbaj, de caracter, de situație, de nume. Ironiile lui Ianke, naiva și scurta îmbufnare a lui Take, șiretenia lui Cadîr cel care, din puține vorbe, scoate maximum de efect sunt tot atâtea modalități prin care

dramaturgul portretizează tipologiile etnice. Topica anapoda, cuvinte rostite cu accent specific, dar și jocuri de limbaj stârnesc hazul. De multe ori, se dovedește că personajele spun ceva, dar simt chiar contrariul, însă e atât de greu să recunoști că te-ai înșelat... În logoreea lui, Ianke are doar intenții bune, fiind de altfel și sursa principală a unui umor mai stilat, intrând în contrapunct cu Take. Și el, ca și prietenul lui, are doar intenții bune și e, în primul rând, tată. Doar că-i place s-o facă pe-a pedagogul, măcar din când în când. În momentul în care supărarea copiilor începe să crească, Ianke inventează o istorioară cu tâlc pentru Ana și Ionel: „IANKE: Da, dar credeți că voi câștigați! Ei bine, nu câștigați nimic. Vedeți voi copiii, omul tânăr trebuie să creadă că poate orice și că tot ce face e așa de bun. că nimeni nu poate face ca el. Tinerețea are așa o frumusețe pe dinăuntru că mare păcat ar fi de n-ar putea s-o zvârle și pe dinafară... Ați auzit voi de ochelari de vacă? N-ați auzit! să va spun eu, că eu am auzit! Țsta e așa un obicei pe unde se face brânza de Olanda, nu știu ce țară o fi pe acolo. Nu râdeți, că eu îs prost, de unde vreți să știu eu? Și ascultă ce spun. Acolo, pe la august, când începe iarba de se îngălbenește, vacile nu mai au poftă de mâncare și dau lapte puțin. Și atunci cine are vaci, le pune așa un fel de ochelari verzi, că le arată așa o iarbă verde de tot, că juri că-i primavară. Și vacile manâncă cu poftă și dau brânză multă... Ei vezi, așa face și Dumnezeu cu oamenii tineri. Și fiindcă au așa niște ochelari de tinerețe li se pare că tot îi frumos și bun... Dar noi, că suntem mai bătrâni, mai tragem pe sfoară pe Dumnezeu, c-am învățat așa un vicleșug, că ne uitam peste ochelari... Of, of, of! ce se vede peste ochelari să nu mă întreb... Ce să te amărăsc de pomană. Ai să vezi tu la vremea ta... Lăsați-ne acum să avem noi grijă de voi, că nu va suntem dușmani. Iaca, Take nu spune nici o vorbă - stă cu gura căscată ca o ciubotă ruptă, dar și el gândește ca mine. Că dacă Ana zice că se mărită singură, lasă să zica ea, să dea Dumnezeu să fie așa, dar

eu știu că tot eu am s-o mărit... și m-am gândit, și-am socotit, și-am vorbit și cu unul și cu altul, și am întrebat și pe unul și pe altul...”¹³³

De fapt, întotdeauna conflictele se aplanează, supărările trec, de vreme ce comicul la V.I. Popa nu îngroașă caracterele, nu are accente virulente, cantonându-se în cheia echilibrului. Sunt micile furtuni din paharul cu apă. Ce-l interesează mai curând pe scriitor e mesajul: din povestea lui Ianke, tinerii trebuie să înțeleagă ceva, dar și din farsa lui Cadîr, tații vor trebui să tragă concluzii precise. La fel și publicul hrănit doar cu fine ironii, limbaj blând subversiv, lăsat mai curând să guste distracția, are totuși câteva idei de pătruns: că prietenia sinceră înseamnă acceptarea celui alt, cu calitățile și defectele lui, înseamnă și dorința de a face mai bine și că libertatea de exprimare a sinelui, de gândire contează mai mult decât orice limite sociale. Discutând despre alte două texte dramatice, *Ciuta* și *Mușcata din fereastră*, E. Lovinescu decela liniile principale din piesele autorului: „talentul scriitorului stă în crearea atmosferei provinciale [observa criticul], în lumea mijlocie a popei și a învățătorului satului, de o rusticitate neîntinată de mahalagism grupată în jurul unor dispute amicale și al unor concine predate interminabile”¹³⁴.

În privința publicului, V.I. Popa înțelesese cât de important e să-l poți modela, să-i deschizi porțile teatrului care sunt, de fapt, porțile cunoașterii. Iar grija aceasta trebuie să fie, pentru regizor sau pentru directorul de teatru, de prim rang. Iată-l cugetând: „Fiecare teatru își are publicul pe care-l merită. Căci fiecare teatru și-a educat un public și l-a făcut credincios, necredincios, bun ori aspru, serios ori ușuratec, după cum a înțeles să-l facă. Vorbesc, bineînțeles, de teatrele care au avut timpul material să educe un public și să-l îndrepte în vreo direcție

¹³³ V.I. Popa, *Take, Ianke și Cadîr*, în *Teatru*, București Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958, pp. 220-221

¹³⁴ E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, ed.cit., p. 298

anume. De altfel, problema este a întregului continent, nu numai a noastră”¹³⁵. Fără a căuta în public resorturile care să corespundă muncii de artist pe care o practicăm, creația poate fi sortită eșecului – acesta e, credem noi, viziunea de ansamblu și proiectul lui V. I. Popa în și pentru teatru.

¹³⁵ <https://yorick.ro/victor-ion-popa-fiecare-teatru-isi-are-publicul-pe-care-l-merita/>

VII.3. „Editorul operelor mele a fost viața. Dar i-am plătit eu drepturi de autor” – Tudor Mușatescu

(22 februarie 1903, Câmpulung-Muscel - 4 noiembrie 1970, București)

Tatăl său, Alexandru Mușatescu era profesor, iar mama sa avea înclinații artistice de care copilul, probabil, a fost atras. A compus, încă din copilărie, epigrame și a realizat, de mână, o revistă intitulată „Ghiocelul”, urmată apoi de altele două, „Zori de ziuă” și „Muguri”. În adolescență a scris o piesă de teatru intitulată *Ardealul*. Tudor Mușatescu a terminat Liceul „Sf. Sava” din București. A absolvit Facultățile de Filologie, Filosofie și Drept, cu titlul *magna cum laude*, profesând o perioadă și ca avocat sau ca profesor de franceză. Colaborează la revistele importante ale acelor ani, la „Rampa”, „Săptămâna muncii intelectuale și artistice”, „Cetatea literară”, „Adevărul literar” ș.a.

A fost, în afară de dramaturg, proprietar de teatru, în anii dificili ai celui de-al doilea război mondial. I-au aparținut pe rând Teatrul din Sarindar (1940, înființat împreună cu Maria Filotti), Teatrul „Tudor Mușatescu” (1941-1942), Teatrul din C. A. Rosetti, Teatrul Nostru, Teatrul Colorado (1943-1944). A îndeplinit și funcția de director de scenă. În perioada 1930-1940 a fost inspector general al teatrelor. Debutul scenic l-a avut la Paris, în 1923, în piesa *Focurile de pe comori*. Piese de teatru, cu deosebire comediile *Titanic-Vals*, *...Escu* și melodrama *Visul unei nopți de iarnă*, au avut succes și în

străinătate, fiind traduse în numeroase limbi. De timpuriu și-a încercat talentul și în poezie, mărturie rămânând volumele *Vitrinele toamnei* (1926) și cele cinci tomuri de *Scrieri* (1969), apărute și postum în 1978.

Cu toate acestea, venirea la putere a comuniștilor, după război, nu i-a fost prielnică. Noua politică dictatorială, deranjată și de tonul textelor lui Mușatescu, și de aforismele sale, a ajuns să-i interzică opera. Din păcate, chiar dacă prezentul i-a recuperat creștia dramatică, azi fiind destul de montat pe scena românească, Ministerul Culturii, cu toate insistențele din partea familiei, încă nu a finanțat deschiderea unei case memoriale a autorului în orașelul natal, la Câmpulung-Muscel.

Autorul romanului *Mica publicitate* (1935), al unor schițe umoristice precum *Nudul lui Gogu* (1928), *Ale vieții valuri* (1932), Tudor Mușatescu a căutat mereu, pe diferite căi, acordurile cele mai fine ale comicului. Cel care ne-a împărtășit din „mușatisme” sale, e cunoscut publicului mai cu seamă pentru piesele pe care le-a scris. Cronologic, dramaturgia sa cuprinde: *Focurile de pe comori* (1923), *Panțarola* (1928), *Sosesc diseară* (1931), *Titanic-Vals* (1932), *...Escu* (1933), *Visul unei nopți de iarnă* (1937), *Țara fericirii* (1946), *Madona* (1947), text dedicat soției sale, actrița Ecaterina (Kitty) Gheorghiu, *Profesorul de franceză* (1948), *Geamandura* (1950).

Regia contemporană a aflat surse de actualitate în textele autorului și l-a adus în atenția publicului, cu oarecare consecvență. *Sosesc diseară* (piesa pe care Mușatescu i-o dedica actorului Ion Iancovescu) a fost montată în regia lui Nae Cosmescu la Teatrul „Constantin Tănase” în 2014. Și mai cunoscuta *...Escu* a avut parte de regia lui Alexandru Dabija, în 2002, la Teatrul de Comedie, iar în 2018, aceeași piesă e pusă în scenă la Teatrul Mic din București, de Doru Ana. Dar, desigur, cea mai bună priză la public o are tot *Titanic Vals*, care, din anii 2000

încoace, însumează cel puțin trei montări importante: la Teatrul Nottara în regia lui Dinu Cernescu, în 2002; la Teatrul Odeon, în regia lui Alexandru Dabija, în 2013; și la Teatrul Metropolis, în regia Victor Ioan Frunză, în 2017.

Călcând pe urmele lui Caragiale, al cărui stil și a cărui personalitate nu ezită să le aprecieze, dar și distanțându-se de model, dramaturgul conturează în comedia interbelică un loc aparte, doar al său. Virulența e estompată, chiar absentă în *Titanic Vals*, iar starea absurdului e și ea redusă (nu e anulată complet, însă personajelor le lipsește amprenta mecanicității sau masca farsei tragice, depistabile în cazul lui nenea Anghelache sau Mișu Poltronu). Chiar și în *...Escu*, unde ironia mușcă cu mai multă forță, pot fi ghicite motivații, imoralitatea având și ea o explicație. Comicul nu e îngroșat, stârnind astfel un surâs în spatele căruia se ascunde puțină tristețe, dar care e departe de a se crispa. Iar dacă autorului *Scrisorii pierdute* i se poate reproșa că își critică neîncetat eroii, Mușatescu are o anumită înțelegere. Pe alocuri protectiv, însă echilibrându-se imediat prin scurte ironii sau prin răsturnări de situație defavorabile chiar celor ce și-au păstrat umanitatea, autorul realizează un portret verist al familiei și al societății. Și tocmai realismul fără exagerări, cu dozări precise, tocmai această viață cu micile ei bucurii și tristeți, despre care autorul spunea că i-a plătit drepturi de autor¹³⁶, viața pe care o privește cu ochi atent prin zăbranicul comicului, i-a construit trăsătura modernității.

Nota autorul în *Jurnalul de bord* pe care-l făcea pentru textul care i-a conferit celebritatea: „În copilăria mea la Câmpulung, odată cu bălciul cel mare de Sf. Ilie (...), am auzit pentru prima dată *Titanic Vals*, cântat, bineînțeles, la flașnetă. Era curând după catastrofa scufundării

¹³⁶ <http://epochtimes-romania.com/news/tudor-musatescu-si-nobletea-umorului-romanesc---257993>

transatlanticului de lux (...) La miezul nopții, în clipa când s-a produs ciocnirea, în saloanele fastuoase al vaporului, pasagerii – în fracuri și în rochii de seară – dansau în ritmul unui vals din opereta *Les quatre diables*, vals care – începând de atunci – și-a schimbat numele în *Titanic Vals*, în amintirea tragicului naufragiu. De atunci, de când l-am auzit pentru prima dată, valsul acesta m-a urmărit în mai toate momentele importante ale vieții mele. (...) În 1931, la Paris, mi-am pus în gând să scriu o piesă de teatru care să se numească *Titanic Vals* și a cărei acțiune să se petreacă în provincie și, mai exact, în Câmpulungul meu natal – fiindcă oriunde aș fi auzit *Titanic Vals* și în orice stare sufletească m-aș fi găsit – pentru mine melodia aceasta însemna Câmpulungul, provincia cu oamenii ei buni și răi, modești sau ridicoli, cu întâmplările ei vesele sau triste, cu dramele și comediile ei, publice sau familiale (...)”¹³⁷. Reiese din mărturisirile lui Mușatescu legătura afectivă cu subiectul textului, dar și liniile majore care-l definesc: comedia de moravuri, satira socială bine ponderată, ironia, tenta lirică. În „prefața” pe care o redactează pentru *Titanic Vals*, dincolo de reperele exegetice sau paratextuale, se creează deja o atmosferă, se dezvoltă parcă, în fața cititorului, fotografia în nuanțe ușor opaline a începutului de secol XX.

Căutător prin inepuizabilul catalog al tipologiilor umane, Mușatescu descoperă noi variații și le dă nume: Spirache, Chiriachița, Sarmisegetuza (Miza), Mitzi, Platon Stamatescu și mulți alții. Ca o altă ceată de gaițe, dar cu mult sub volumul sonor al surorilor Duduleanu, Chiriachița și Dacia se simt tare confortabil în casa unde și-au arogat drept de stăpânire, profitând de blazarea, pe de o parte, pe de altă parte, de calmul lui Spirache. Dar asemenea „bărbatei” Zoe sau asemenea Chiriței lui Alecsandri (cu al cărui nume are rezonanță cel al

¹³⁷ Tudor Mușatescu, *Din jurnalul de bord al Titanicului*, în *Titanic Vals*, București, Editura Eminescu, 1983, p. 6

soacrei), femeile vor mai mult: un statut social mai bun și, evident, mai mulți bani. Și dovedesc că ar face orice pentru asta. Moartea unchiului Tache (aflat pe vaporul Tracia, prins de o furtună cumplită) e privită de soție, soacră și copii ca o oportunitate de îmbogățire. Replicile lor din momentul anunțului decesului acestuia îi arată ca fiind ridicoli și lipsiți de sentimente. Moartea e un fapt divers care capătă importanță doar dacă servește vreunui interes personal. De pildă, prima reacție a Mizei e să-i șoptească Genei că acum au bani destui să plece de acasă pentru a ascunde sarcina (nedorită la acel moment) a primei. Mai indiferent, Traian își răsuțește o țigară, în vreme ce Dacia și Chiriachița debitează inutilități. Totuși, secvența în care Spirache primește vestea dintr-un articol de ziar e construită cu finețe. Pe lângă comicalul aproape aiuritor al replicilor, după ce a citit cu voce tare articolul și i-a găsit numele fratelui pe lista celor decedați, Spirache tace, se așază și-și ia capul în mâini, iar autorul notează în didascalie: „Un timp, tăcere. A trecut moartea prin apropiere”¹³⁸. Câteva clipe mai târziu, se aude melodia valsului cântată de flașnetarul ce se plimbă pe stradă, moment în care Mușatscu iese din cheia obișnuită, optând pentru un scurt interludiu de dramă:

„CHIRIACHIȚA: Traiane... închide fereastra, maică... să nu-l mai aud... Nu știu de ce, acum mi se pare că sună altfel decât adineauri...

SPIRACHE (*ridică capul*): Fiindcă acuma e un mort între noi... (*Se ridică și își ia pălăria*)”¹³⁹

Dar tristețea sau posibilitatea unei adâncimi sufletești dispar cu repeziciune, căci nu e loc pentru așa ceva în lumea ariviștilor, a celor care jonglează cu valorile morale după cum le vine la îndemână, în lumea celor pentru care bunul simț echivalează cu incapacitatea de a

¹³⁸ Idem, p. 54

¹³⁹ Idem, p. 55

întreprinde ceva „folositor”. E lumea atât de cunoscută în care „votează fiecare cu cine vrea și din urnă iese cine trebuie” (Chiriachița) și cea în care sfaturile perfide au sens axiomatic „Banii, băiete, sunt ca treptele scării... cu cât ai mai mulți, cu atât ești mai sus și te vezi mai bine” (Chiriachița). Lumea care desparte, de fapt, oamenii. Iar în acest sens, trei sunt momentele importante în text. Unul e cel în care Dacia își ia copiii de o parte și, într-un exercițiu de șantaj emoțional, își amenință soțul cu divorțul, în cazul în care refuză deciziile ei. Alt moment e cel în care, înainte de a afla rezultatele alegerilor, toată familia îl acuză pe Spirache pentru discursul atipic, distrugător de imagine în opinia lor. Ultimul moment e cel final, al pozei de familie, din care regizorul evenimentelor, cu voia, dar și fără voia lui, același Spirache, îl scoate din cadru pe Nercea. Vrea să rămână doar cu familia sa, care uneori parcă nu-i aparține, care are disfuncționalitățile ei și pe care se străduiește continuu s-o unească. Lecția pe care tatăl o dă nu pare însă a rezista prea bine, de vreme ce în ...*Escu* prăpastia dintre membrii familiei se adâncește, în principal, pe criterii de opțiune politică.

Dar până la satira acidă din ...*Escu*, *Titanic Vals* introduce cu subtilitate ideea minților lipsite de logică, cărora le e foarte simplu, plutind în vag, să uite de unde au plecat, să se dezică de cei apropiați, să calce reperele etice. De fapt, dacă ar fi să purtăm discuția și în alți termeni, putem afirma că, în familia Necșulescu, nu doar Gena are un handicap (în cazul ei doar de ordin fizic), ci și ceilalți – copiii, Dacia și soacra, din cauza lipsei lor de coerență sau a pretențiilor nefondate. Un scurt dialog dintre mamă, fiică și bunică le arată în sărăcia minții lor, de care, evident, nu sunt conștiente, fapt care le face atât de ridicole.

„DACIA: Valsul ăsta e de pe vremea când s-a ciocnit Titanicul cu ghețarii și s-a scufundat în ocean. Ță zic și eu naufragiu!

MIZA: Splendidă catastrofă!

CHIRIACHIȚA: (...) Ascultă, maică, pe Marea Neagră sunt ghețari?"¹⁴⁰

În lumea „splendidei catastrofe”, a truismelor, a barbarismelor, a limbajului ce nu face altceva decât să demaște adevăratele sentimente, mici, ale unora, alții încearcă să se lupte pentru câteva idei pe cât de simple, pe atât de importante: înțelegere, unitatea familiei, principiile de viață. Gena și Spirache sunt singuri în fața „furtunii”, reprezentând un fel de veche gardă în fața celor aflați în pas cu vremurile. Ei fac eforturi, fiecare în felul lui, să păstreze încă valabilitatea bunului simț, a inteligenței și toleranței, puse de ceilalți, din păcate, la grea încercare.

Având o privire atât de pătrunzătoare și o modalitate subtilă de redare a observațiilor desprinse din realitate, dovedind un ales spirit analitic, Mușatescu era adesea întreat despre cum vede el peisajul literaturii românești. Și de tot atâtea ori își exprima dezamăgirea, sub care citim poate și deziluziile lui Spirache, că familia scriitorilor e doar o variantă mai vastă a tabloului Necșuleștilor. În ultimul interviu acordat, publicat în revista „Teatrul” și realizat de Marica Beligan, dramaturgul își arăta fățiș descumpănirea în privința peisajului cultural (în speță a grupului de poeți, căci la ei se face referire). Întreat dacă nu cumva timpul îi va contrazice decepția în legătură cu talentele noii generații, scriitorul punctează: „În așteptarea lui Godot trăim cu toții, dar nu e nevoie pentru asta de 450 de volume tipărite deodată. Decât să-mi pierd vremea ca să descopăr un vers bun într-o tonă de hârtie, mai bine-mi scriu memoriile. Evident, din când în când, apariția unui poet (ca Sorescu) sare în ochi. Mai ales lângă atâtea delicate și cartonate comprimate de tăcere. Eu nu scriu cronică literară fiindcă mi-e milă de

¹⁴⁰ Idem, pp. 29-30

acești poeți de rând, dar în memoriile mele, care sunt cea mai sinceră cronică (alături de elogiile către Marin Sorescu sau Nichita Stănescu sau Ana Blandiana), mă ridic contra tuturor făcătorilor și agramăților care țin afișul zilei”¹⁴¹. Există în aceste rânduri o franchețe admirabilă pe care nu știu cât o mai regăsim azi în critica literară sau în cea teatrală. Are Mușatescu această capacitate remarcabilă de a spune lucrurilor pe nume, cu riscul de a deranja poate mai cu seamă pe aceia care s-au obișnuit să dea girul oricui, la tot pasul. Iar textele sale de teatru sunt mărturia vie a atitudinii lui juste, neiertătoare, impetuoase.

¹⁴¹ <https://www.ziarulmetropolis.ro/tudor-musatescu-ultimul-interviu-batranetea-pur-si-simplu-o-magarie/>

VII.4. Alexandru Kirițescu – de pe urmele lui Caragiale, până la porțile micului Infern gălăgios

(28 martie 1888, Pitești – 9 aprilie 1961, București)

Născut într-o familie modestă, în care tatăl era funcționar la CFR, copilul a urmat cursurile la Liceul „Gheorge Lazăr” din București și a terminat Facultatea de Drept (pe care le absolvă în 1915). În 1910 debutează cu piesa *Învinșii* (despre care criticul Eugen Lovinescu aprecia că are un titlu nefiresc pentru succesul înregistrat din partea publicului la acea vreme). În 1929 are loc premiera cu *Anișoara și ispita*, iar în stagiunea 1929-1930, la Teatrul Național din București, e prezentat spectacolul *Cuibul de viespi* (primul titlu al textului *Gaițele*). În paralel, e interesat să scrie și la ziarele și revistele importante la acea vreme, cum ar fi în „Rampa”, „Adevărul”, „Cuvântul”. De asemenea, Kirițescu a fost preocupat și de traduceri, interpretând în limba română texte de Molière, Gogol sau de Lev Tolstoi. Între 1938 și 1940 a fost atașat cultural al ambasadei României de la Roma.

În 1956 primește premiul „I. L. Caragiale” din partea Academiei Române pentru primul volum ce strângea mai multe texte ale autorului. După 1945 a făcut parte din Comitetul de lectură al Teatrului Național din București.

De obicei, numele lui Kirițescu este asociat cu piesa *Gaițele*, celelalte titluri din opera sa fiind mai puțin cunoscute. Textul e inclus în *Trilogia burgheză*, care mai cuprinde și *Marcel și Marcel* (*Anișoara și ispita*, 1929) și *Florentina* (1931). Opera sa dramatică include și

Lăcustele (1936), *Intermezzo* (1943), *Dictatorul* (1945), drama *Marseilleza* (1948), libretul *Tar sita și Roșiorul* (1949), poemul dramatic *Ruxanda și Timotei* (1957), prelucrarea dramatică *Moș Teacă* (1960), precum și piese într-un act pentru teatrul de amatori.

Una dintre cele mai montate piese ale literaturii dramatice românești, *Gaițele*, probabil că are toate elementele spre a rămâne un text viu pentru publicul nostru. A fost pusă în scenă la Teatrul „Toma Caragiu” din Ploiești (regia Lucian Sabados), la Teatrul Odeon, în regia lui Alexandru Dabija, la Teatrul de Nord din Satu Mare (regia Andrei Mihalache), la Teatrul Metropolis (în regia lui Dan Tudor) și la Teatrului Clasic „Ioan Slavici” din Arad (regia Laurian Oniga).

Fiind o satiră socială, *Gaițele* scoate la suprafață caractere hiperbolizat viciate, casa Dudulenilor fiind mai curând un iad în miniatură, o mică apocalipsă veselă unde se râde cu răutate și unde nu prea e timp să plângi, căci mai bine se vorbește despre nimicuri, decât să se conștientizeze gravitatea realității. Atât *Cuibul de viespi*, cât și *Gaițele* sunt titluri relevante. Dacă în prima variantă se mizează pe imaginea agitației, pe zgomotul continuu, supărător până la iritant și pe senzația sufocantă, neplăcută, nocivă în cele din urmă, nici a doua variantă nu ocolește această arie semantică, aducând și câteva sensuri în plus. *Gaițele* nu sunt doar păsările cu un ciripit asurzitor, cu sunete ascuțite, atunci când se află împreună, ci se poate spune despre ele și că au un comportament întrucâtva bizar. Gaița mănâncă aproape orice (e considerată o pasăre omnivoră), e foarte rapace, fiind întreaga zi în căutarea hranei, devastând și cuiburile altor păsări, având obișnuința de a-și ascunde proviziile, însă are și o memorie a locului foarte bună. Mai mult, întâlnește adesea în cimitire, plimbându-se printre morminte, e atrasă de aceste zone. Iată că plăcerea morbidă a surorilor Duduleanu de a se repezi la fereastră când trece vreun cortegiu funerar, are o explicație și în sensurile conotative ale titlului.

Și-apoi, pluralul – gaițele – face referire la un grup, astfel că, deși fiecare personaj se individualizează în text, în fapt interesul autorului e de a arăta un personaj colectiv. Vocile sunt distincte (Aneta Duduleanu, Wanda, Colette și ceilalți), dar Kirîțescu prezintă un clan, demonstrând, în final, că până și cei care nu aparțin familiei sunt aglutinați de spiritul avid al țesutului necrozat de invidie, glume proaste și lipsa de rațiune.

Acțiunea e un fapt divers: într-o familie disfuncțională, o tânără fată se sinucide, nemaiputând rezista situației în care se află, victimă a răutății mamei și fraților ei, dar și a geloziei stârnite de infidelitatea soțului. Însă faptul divers devine, sub condeiul autorului, un moment în care drama se ascunde pe sub ridicol și ipocrizie, în care zbaterile interioare, sporadice, par a fi îngropate într-o inconștiență colectivă. Râsul se crispează, satira sfredelește adânc în comportamentul personajelor cărora, pare-se, nu le-a mai rămas nici un strop de umanitate. În aparență opusă spiritului familiei sale, Margareta, în realitate, este un vampir energetic. Dar toată lumea aici, în casa bine păzită de servitoarea Fraila, acționează în aceeași direcție, constituind un monolit. Cotidianul înseamnă jocul de cărți, condimentate cu mici bârfe și observații sarcastice adresate celorlalți, înseamnă secrete care de fapt ajung să aparțină tuturor, înseamnă o realitate ucigătoare, în care se vorbește fără întrerupere, iar orice lucru mărunț, neînsemnat devine un subiect febril de discuție. Cu toate că Margareta urăște din adâncul sufletului lânzeala familiei, cu toate că s-a retras în camera ei, reușește să trezească ce e mai urât în soțul ei. Dacă Mircea – inițial tratat ca un *outsider* – are să-i reproșeze ceva tinerei lui soții este faptul că l-a transformat într-un sclav, că l-a însingurat, că-l ține prizonier în iatacul ce miroase a doctorii. Discuția pe care o poartă în actul al II-lea, e cât se poate de sinceră și o deziluzionează cu totul pe Margareta, care totuși e departe de a înțelege că faptele ei au condus

spre paradoxala situație că, fugind de felul în care arată cei din jur, până la urmă ajunge să se comporte ca ei. Sub masca femeii sensibile, suferinde, e tănuțită – fără ca ea însăși să înțeleagă – monstruoșitatea. Își acaparează soțul, îl domină subversiv, creează o dependență de care Mircea se prinde prea târziu – răul a fost făcut. Relația lor ajunge la isterie, iar posesivitatea se dovedește a fi singura legătură dintre tinerii soți. Victime și călăi deopotrivă, ajung să-și sacrifice fricilor și neajunsurilor sufletești copilul care încă nu se născuse și care îi sperie deja pe amândoi: „MARGARETA (*il întrerupe cu brațul întins spre el*): Copilul tău!... Pe care îl dorești, după care tremuri, cum n-ai tremurat după mine niciodată!... Care a devenit soarele și soarta ta!... Viața ta, agățată de viața lui! (...) Plutești într-o sărbătoare nesfârșită a bărbăției tale, din care eu sunt dată afară de pe acum! (*Deznădăjduită, într-un fel de vaier neîntrerupt*) Ce primejdie port în mine? O hrănesc cu sângele meu? O simt cum crește, cum zi de zi devine tot mai amenințătoare? Peste câteva luni, iată-l, visul tău aievea! Neîndurarea ta de mine, osânda mea, vie, surâzătoare... Copilul pe pieptul tău... Pe inima ta, copilul! (*Sălbatică*) Și eu unde sunt? (*Într-un rânjet cumplit de dureros*): Copilul!”¹⁴² Prin suicidul de la sfârșitul actului al II-lea, Margareta e dublul Anetei. În cazul în care ea e cu adevărat însărcinată (și nu avem de-a face cu o sarcină isterică), curmându-și viața, tânăra își omoară copilul așa cum și Aneta, fără să-și dea seama, indirect, își omoară fata prin cruzimea și prin incapacitatea ei de a comunica cu fiica mai mică. Cum apreciam și anterior, la Kirițescu personajele își schimbă pozițiile pe rând. Sunt când victime, când călăi. Margareta e terorizată de răutatea familiei, așa că la rândul ei își terorizează familia prin răspunsul izolaționist și prin gestul suicidal cu care-i condamnă pe ceilalți.

¹⁴² Alexandru Kirițescu, *Gaițele*, studiu introductiv și note de Valeriu Răpeanu, București, Editura Eminescu, 1989, p. 234

Grotescul e arma principală a scriitorului, folosită cu efect de fiecare dată când se ivește ocazia. Așa se face că realismul alunecă pe nevănuite în „suprarealism”. Astfel de scene la limita verosimilului sunt cea a morții Margaretei sau aparițiile Frailei. Plutește un aer nefiresc printre personajele preocupate doar de egoul lor și atât, pe de o parte din plăcerea lor continuă de a-și face rău, pe de altă parte din prezența latentă a morții. Margareta este bolnavă și în camera ei, în care s-a izolat de toată familia, ea primește vizita Anetei, Zoiei și a Lenei. Mătușa începe să-i povestească fetei care zace în pat cu febră:

„LENA (*Margaretei*): Stai să vezi: Se făcea ca o apă mare și neagră... neagră... Tu erai pe mal cu Angelica.

ANETA: Care Angelica?

LENA: Angelica Păpușoaii, care a murit acum un an din naștere.

ANETA: Aha...

LENA: Și apa se umfla și venea... și venea și urla... (*Celor două*) Parcă era Jiu când veni mare ăst an, de rupse podul de la Jitianu. (*Margaretei*) Tu parcă ai fi vrut să sări în apă, parcă te codeai. Când te apucă odată de umeri...

ANETA: Cine, soro?

LENA: Angelica, soro...

ZOIA: Taci, soro...

LENA (*Margaretei*): Și-ți dete brânci unde era puhoiul mai mare.

(*Pauză grea.*)”¹⁴³

Blestemele, cuvintele grele, înțepăturile, critica neîntreruptă sunt arsenalul sinistru de care se folosesc mai cu seamă cele trei surori, însă nici ceilalți nu se lasă mai prejos, încercând să parazeze după paravanul ipocriziei „bogata” moștenire de acasă. Răul e virusul ce se împărtășește imediat, se pulverizează în țesutul metastaziat, făcând ca linia dintre real și ireal să se steargă.

¹⁴³ Idem, pp. 226-227

Dialogurilor cu o anumită însemnătate în ceea ce privește acțiunea sau caracterizarea personajelor, li se opun dialogurile despre nimic, sau vorbirea inutilă. Trăncăneala începe și termină textul, ca într-o piesă din teatrul absurdului unde, ciclic, prima scenă e reluată la final. În *Gaițele* nu se întâmplă propriu-zis așa, dar modalitatea în care e prezentată scena formează un soi de îngemănare între început și final. Înainte de căderea cortinei, familia e din nou adunată în jurul mesei, nu la jocul de cărți, ci la parastasul Margaretei. Se mănâncă, se bea, se vorbește în zadar. Răul a fost comis, timpul nu poate fi întors, viața de zi cu zi pare că și-a reluat curgerea (ne)firească:

„LENA (*zbiară și ea*): Ghițică al Moruzanchii!... Avea niște mustăți și un barbișon... Tocmai ieșise cântecul ăla, după căderea Vidinului... (*Cântă*)

Ferentarul mândru și frumos ca crinul

Când pe mal s-arată, tremură Vidinul...

(*Cântecul este reluat în cor. Beția se întetește.. Zoia începe să joace polca.*

Lena umple un pahar și vine la Fraulein.)

Fraia, ia, bea și tu un pahar! Unge pe beregată...

FRAULEIN (*Bea*): Unjii pe beregaț!...

(*Dar din fund s-a ivit Mircea... Tăcere subită... Înaintează, fără să privească în jur, urcă scara în tăcerea încordată a tuturor...*)

GEORGES (*cu un pahar în mână*): Mircea, vino și tu de bea o tescovină cu noi!"¹⁴⁴

Ca un veritabil continuator al lui Caragiale, Kirițescu a configurat o lume și mai întunecată, la fel, pe muchia ce face trecerea realului în absurd, scufundată în pălăvrăgeală și într-un continuu consum de sine. Toată lumea devorează pe toată lumea cu o plăcere insațiabilă. Doar că în *Gaițele*, moartea e posibilă, treaptă pe care teatrul lui Caragiale nu o atingea. E posibilă și e vizibilă din diferite unghiuri: de la fereastră, din vis, din propriul coșmar, strigă parcă dintr-o sticlură

¹⁴⁴ Idem, p. 230

cu Laudanum și-apoi îi învăluie pe toți în doliu. Prezent și la Caragiale, la Kirițescu diavolul pare că pândește de la fiecare colț. Cuibul de viespi e și veșnica aneantizare a limbajului, dar e și coborârea în Infern, este și jocul de-a urâtul care s-a banalizat, până la ștergerea oricărui sens, dar și oboseala, epuizarea, eșecul și tăcerea absolută prin moarte.

CAPITOLUL VIII

Comedia la jumătatea secolului XX

VIII. Mihail Sebastian – dramaturgul din orașul cu salcâmi

(18 octombrie 1907, Brăila – 29 mai 1945, București)

Iosef Hechter – așa cum era numele său de botez – s-a născut într-o familie de evrei, la Brăila. Tatăl său, Mendel Hechter era angajat comercial, iar pe mama lui o chema Clara. Ar fi interesant de știut că Sebastian primește cetățenia română abia în 1918, din partea Comisiei de Naturalizare a Străinilor, iar asta s-a datorat participării tatălui său la campania de război între anii 1916 și 1918. Are un frate mai mic, Benjamin (alintat cu numele de Benu/Beno) și un frate mai mare, Penchas Hechter (Poldi), care era și el pasionat de scris. În anii de școală îi descoperă pe clasici: Stendhal, André Gide, Victor Hugo, Henrick Ibsen, Feodor Dostoievski, Friedrich Nietzsche și mulți alții. Debutează cu poezii în 1926 în revista „Lumea”, de la Iași, folosind un pseudonim literar, Eraclie Pralea. Va mai semna, de-a lungul timpului, cu pseudonimul Victor Mincu.

Mihail Sebastian face studii universitare de Drept și Filosofie la București, părăsind orașul natal în 1927. În anii studiilor universitare se întreține din scris, angajându-se la revista „Cuvântul”, condusă de Nae Ionescu. Este și perioada când începe să semneze cu numele

Mihail Sebastian, iar din 1935 numele acesta este și oficializat. Vom remarca și că în 1934 fusese publicat romanul *De două mii de ani*, episod mai puțin fericit pentru Sebastian, când maestrul său Nae Ionescu scrie o prefață antisemită, pe care autorul o va publica în volum, fără a face vreo intervenție în textul filosofului. Curaj, respect sau lașitate? Subiectul va face să mai curgă cerneală (fie și virtuală) în rândurile criticilor și cercetătorilor. În redacția de la „Cuvântul” îi întâlnește pe Camil Petrescu, Mircea Eliade, Perpessicius și Ion Vinea cu care se va împrieteni. Ei vor deveni o parte dintre „personajele” din *Jurnalul* său (ținut între tulburii ani 1935 și 1944), rămas nepublicat vreme îndelungată și a cărui apariție pe piața cărții, în 1996, a împărțit societatea românească între cei scandalizați și cei care aprobau felul în care autorul descria intelectualitatea interbelică precum și situația evreilor în perioada celui de-al doilea Război Mondial. Jurnalul atestă, de pildă, progromul evreilor, negat pentru multă vreme de istoria noastră, timp în care și-au pierdut viața în jur de 100.000 de evrei cetățeni ai României. Deopotrivă vorbește despre dualismul intelectualilor români din acea perioadă, când unii dintre prietenii săi l-au abandonat, încercând să se plieze pe noile regimuri politice și în fața vieții în derivă ai acelor ani nefaști.

După studiile universitare, Sebastian a încercat să-și dea doctoratul în Drept la Paris, dar nu reușește să continue. În paralel cu activitatea publicistică, va lucra ca secretar la o casă de avocatură și ca avocat pledant. Dar până în anii '40, când prin legile noi antisemite i se retrage și lui Sebastian, ca tuturor celorlalți evrei, dreptul de a pleda sau de a publica. Deja din 1937, Sebastian prevedea ceea ce urmează să se întâmple odată cu ascensiunea antisemitismului și a puterii legionarilor. Scrie în *Jurnal*: „Pentru prima oară s-a putut înregistra într-un discurs oficial vocabularul *Poruncii Vremii*: jidan, jidătime, dominația lui Iuda etc. etc. Se așteaptă pentru mâine, poimîine primele

măsurii antisemite de stat: revizuirea cetățenilor, probabil eliminarea din barouri, în orice caz eliminarea din presă”¹⁴⁵. Cu ajutorul lui Camil Petrescu se angajează la Revista Fundațiilor Regale, apoi își găsește cu greu un post de profesor de limba română la un liceu evreiesc, însă grija pentru ziua de mâine devine presantă. În 1941, în urma unui bombardament, rămâne fără casă (locuise o vreme cu familia pe strada Antim), sentimentul terorii e din ce în ce mai pregnant. În anii războiului, piesele sale sunt interzise, iar pentru ca *Steaua fără nume* să poată fi jucată, scriitorul semnează cu pseudonimul Victor Mincu. Lucrează o vreme ca traducător, iar în 1944 situația pare că i se mai îmbunătățește, piesele revenind în atenția teatrelor. Sebastian încearcă să termine piesa *Insula* (rămasă însă la stadiul de două acte). Este și anul în care colaborează cu gruparea comunistă (ilegală) condusă de Lucrețiu Pătrășcanu. Pe 29 mai 1945, este victima unui accident, fiind călcat de un camion. O serie de explicații au contrazis cazul ca fiind un accident, punându-l pe seama unui asasinat al comuniștilor care se instalau la putere¹⁴⁶.

Controversele au continuat și în anii mai apropiați. Scriitoarea Marta Petreu a publicat cartea *Diavolul și ucenicul său: Nae Ionescu - Mihail Sebastian* (aleasă chiar „Cartea anului 2009”), studiu cu care criticii literari, istoricii, jurnaliștii sau oameni din zona academică au pornit o nouă polemică, de data aceasta pe fondul creditării afirmațiilor din carte. Directoarea revistei „Apostrof” specula faptul că, la începutul carierei, Sebastian ar fi fost de fapt atras de extema dreaptă, susținându-și ipoteza cu exemple din paragrafele *Jurnalului* și a altor texte ale autorului. Greu de decis, căci același autor nota în

¹⁴⁵ Mihail Sebastian, *Jurnal 1935-1944*, text îngrijit de Gabriela Omăt, Prefață și note de Leon Volovici, București, Editura Humanitas, 1996, p.137

¹⁴⁶ În acest sens și pentru mai multe detalii, poate fi consultat articolul lui Stelian Tănase: <http://www.stelian-tanase.ro/enigma-mortii-lui-sebastian/>

volumul *Cum am devenit huligan*¹⁴⁷ idei de care ar trebui să ținem seama și în contextul actual. Gândea Sebastian:

„Comuniștii și fasciștii își fac din «spiritul de cazarmă» axa acțiunilor lor politice. Mai mult decât atât: justificarea lor morală. «Omul în uniformă» este tipul de grandoare umană, pe care experiențele extremiste de dreapta și de stânga încearcă să-l impună timpului nostru. Cămășile negre, brune, albastre și verzi simplifică violent ideile, atitudinile și sentimentele reducându-le la o culoare, la un semn, la un strigăt”¹⁴⁸.

Sau:

„Corurile, marșul în cadență și simbolurile vagi, aceste beții psihologice, sunt materia primă a oricărei dictaturi. Că sunt dezonorante sau nu, puțin interesează. Ele sunt eficace, și asta e de ajuns. Există un singur dușman care le poate sta împotrivă: spiritul critic. De aceea, orice dictatură, fascistă sau comunistă, debutează prin suprimarea lui.... Noaptea de chef va trece însă, și în zori va veni dezgustul. Noptile de chef țin uneori foarte mult în istorie: ani și decenii, dacă nu veacuri. La sfârșitul lor, dezgustul însă vine fără greș. ... Marxismul și fascismul pot cuprinde o sută de adevăruri politice și economice decisive, dar amândouă pornesc de la o groaznică ignorare a omului. Este și în marxism, și în fascism o lipsă de viață și un abuz de scheme care le face din capul locului artificiale. Acest lucru se va răzbuna astăzi sau peste o sută de ani, dar se va răzbuna. ... Se circulă greu astăzi prin lumea ideilor, fără uniformă. **Spiritul critic n-a avut niciodată uniformă. E un civil [s.n.]**”¹⁴⁹.

Universul operei lui Sebastian e străbătut de teme care-l pot pune în vizorul mai larg al literaturii românești, însă care rezonează și cu dramaturgii de talie europeană. Singurătatea, fragilitatea, nerostirile, dar și scindarea limitelor dintre real și fantastic (uneori înțeleș și în

¹⁴⁷ Eseul pamflet *Cum am devenit huligan* este publicat în 1935, ca replică la Prefața lui Nae Ionescu de la *De două mii de ani*.

¹⁴⁸ https://ro.wikisource.org/wiki/Cum_am_devenit_huligan

¹⁴⁹ Idem

vecinătatea ficțiunii literare) și imploziile din legătura feminin-masculin (în care ar putea fi depistat și un vag misoginism) sunt doar câteva dintre subiectele care traversează nu doar piesele sale de teatru, dar pot fi recunoscute, într-o anumită măsură, și în proza sa: *Femei* (1932) un volum de nuvele și romanele *Orașul cu salcâmi* (1935) și *Accidentul* (1940). Plăcerea pentru ludicitate cu formele literare, care-l apropie de stilul lui André Gide o face și în texte precum *Fragmente dintr-un carnet găsit* (1932) sau în, deja evocatul text, *Cum am devenit huligan*.

Considerat de criticul Ion Vartic un „Cehov liric”¹⁵⁰, Sebastian conturează personaje care trăiesc mult în interiorul lor, așa cum se întâmplă și cu prezențele cehoviene, care visează, încearcă să facă ceva pentru visele lor, însă pare că fie le scapă printre degete, fie le subminează cu bună știință. Pe undeva, Civita Vecchia pentru Corina e un fel de Moscova pentru cele trei surori; e locul care te atrage, unde ai vrea să ajungi, însă pentru care te tot oprești să-ți iei bilet a doua zi. Visarea e marea plăcere și pentru personajul lui Sebastian și pentru cel al dramaturgului rus, însă Corina, Mona, Miroiu încearcă să întreprindă ceva pentru visele lor, le păstrează pentru o clipă între palme, și tot ei le destramă. Ștefan Valeriu însă cu plictiseala lui, iar mai târziu răsturnat în șezlong, privind-o pe Corina cum numără frunzele, e și el desprins dintr-un peisaj ascuns printre crengile copacilor din grădina mare a vilei de vacanță, departe de oraș.

Vis și realitate, diada care și la Mihail Sebastian ocupă un rol central, așa cum am întâlnit această relație exploatată și la Camil Petrescu, firește, dintr-un alt unghi. Totuși Marin Miroiu trăiește și el un onirism al absolutului, nu cu aceeași intensitate cum e la Gelu

¹⁵⁰ Ion Vartic, *Mihail Sebastian sau „lenea de piatră” a ființei*, în *Modelul și oglinda*, București, Editura Cartea Românească, 1982, p. 260

Ruscanu, dar steaua lui fără nume e o dragoste ideală la care profesorul de matematică speră neîncetat, în tăcere. Ruscanu o întâlnește pe Maria Sinești, profesorul de provincie pe Mona, necunoscuta care e dată jos din tren, într-o gară mică, seara. Fiecare în felul ei, Maria și Mona aleg să iasă din visul frumos ce se înfiripă pentru o clipă. Iar dacă iubita lui Grig alege pentru o noapte să oprească timpul alături de profesorul din orașelul de provincie, unde acceleratul de Sinaia nu oprește niciodată, Corina, mult mai dominantă, creează ea regulile jocului și jocul în sine, cel care oprește timpul și face ca visul să devină realitate. Corina face posibilă dragostea lui Ștefan și tot ea va fi prima care abandonează. Pentru ea însă scriitorul alege o plecare poetizată unde, din nou, se topesc realul și fantasticul. Protagonista seduce cu simplitate, căldură, până la capăt: „Nu veni cu mine la autobuz. Rămâi aici. Vreau să mă despart de tine aici. Uite-ți cartea. Uite-ți ochelarii de soare (*S-a apropiat de șezlongul lui, îl mângâie ca pe un om, cu gestul obișnuit al lui Ștefan.*) Șezi! Ca atunci. Ca în prima dimineață. Și citește (*Îi deschide cartea, el o privește și întoarce capul după ea.*) Uită-te în carte, nu la mine. Te rog, Ștefan, promite-mi că n-ai să ridici capul. Rămâi așa. Poate că nici eu n-am fost altceva decât o fată dintr-o carte, din cartea pe care o citești... Poate că într-adevăr, totul n-a fost decât o părere, o glumă, un joc. (*Se depărtează ușor de el, privindu-l mereu, până ce iese din scenă, în timp ce, foarte încet, se lasă cortina*)”¹⁵¹.

În stânsa legătură dintre vis și realitate, autorul nu are nevoie precum colegul lui de redacție, Camil Petrescu, de nenumărate pagini de dialog filosofic. Ci, mai curând asemănător lui Cehov, pune accent pe teatralitate. Ca niște subțiri membrane fotosensibile, personajele își schimbă cu delicatețe stările atunci când pășesc din realitate în joc

¹⁵¹ Mihail Sebastian, *Jocul de-a vacanța*, Prefață de Mircea Tomuș, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 115

(echivalentul misterului sau al minunii la Blaga). Surâd mai mult, glumesc mai mult, chiar și odăița lui Miroiu devine un univers mult mai prietenos, mai călduros. Orașelul – până la apariția lui Grig și ceva mai târziu a domnișoarei Cucu – se transformă peste noapte într-un loc binevoitor. A sta departe de cotidian, de rutina care te face să te vezi ca o păpușă, sau ca un simplu funcționar obedient, este ca și cum ai consuma din panaceu. Visul e posibil numai la interior – în cămăruța profesorului, plină de cărți și caiete cu calcule astronomice, în enclava pensiunii de la munte și în sufletul personajelor, acolo unde libertatea de a visa e nemărginită. Când le e atacat visul, cei prinși în sfera fericirii posibile devin agresivi. E și atitudinea Monei în primele intervenții cu Grig, a doua zi; însă și mai evidentă e lupta pe care o duc locatarii pensiunii (Maiorul, Bogoiu, madame Vintilă, Jef, Ștefan și Corina) cu cei doi turiști care vin să se cazeze și ei în vacanță și pe care reușesc, în final, să-i alunge.

Spațiul devine, așadar, la Sebastian, un element extrem de important. Și din nou se formează o pereche semantică: exterior (spațiul fizic) și interior (spațiul intim, sufletesc). Cele două dimensiuni comunică între ele o întregă rețea de corespondențe, reciprocități, replici nerostite. Acțiunea se petrece departe de agitația din marile orașe, în gara de provincie unde oamenii așteaptă ceva (imprevizibilul, fericirea poate) cum e în *Steaua fără nume*, la pensiunea montană pe terasă în mirosul cetinei (*Jocul de-a vacanța*), într-o mansardă (*Insula*). Acestea sunt primele semne ale utopiei, primele încadrări ce iau o distanță considerabilă față de viața cotidiană, cu neîmplinirile ei, cu micile frici zilnice. Doar în *Ultima oră*, fiindcă și subiectul o cere, se face excepție: redacția unui ziar, camera de lucru a profesorului Andronic. Iar în perimetrele bine delimitate, în spatele ferestrelor mici sau noaptea pe terasă, personajele revendică un singur lucru: intimitatea. Un fel de confort, care poate duce la banalizare, căci

utopia se disipează la cea mai ușoară atingere. Intrușii aduc nefericirea și deschid breșele din nou către realitate. Domnul de la Civita Vecchia, necunoscutul de la celălalt capăt al firului de telefon, sau domnișoara Cucu prin a cărei voce se conturează viitorul unei existențe searbede reprezintă, unul cu replici absente, altul prin cuvinte cât se poate de oneste, intervențiile realului pe tărâmul creat artificial. Realitatea e ca un zid de care se lovesc eroii comediilor lui Sebastian, așa cum se petrecea și în cazul celor ai lui Camil Petrescu sau ai lui Cehov. Însă hiperlucizii camilpetrescieni sunt drastici, aristocrații cehovieni aflați în declinul financiar sau în uzura carierei refuză uneori să privească direct ceea ce li se întâmplă, pe câtă vreme Sebastian le lasă o ambiguă speranță protagoniștilor. Corina reface la final jocul, restrângând timpul, - cine știe, poate că nici nu s-a întâmplat nimic. Iar Miroiu se retrage în paginile cărții, alunecând în cealaltă iubire a lui, mult mai puțin înșelătoare: cercetarea.

„PROFESORUL: Am de lucru. Am mult de lucru... Udrea, nu te supăra... dar... te rog, lasă-mă singur.

UDREA: Bine. *(Se îndepărtează spre ușă.)*

PROFESORUL *(mergând spre masa lui de lucru)*: De aseară am vrut să citesc cartea asta și n-am avut timp.

(Udrea a ieșit. Profesorul se așază la masă, deschide atlasul, începe să citească cu oarecare absență, parcă, dar pe urmă din ce în ce mai atent, mai interesat. Notează ceva cu febrilitate pe hârtie, se uită cu lupa, notează din nou, e absorbit de lucru, în timp ce foarte încet se lasă cortina)¹⁵².

Sonia încheia suspinând și surâzând la picioarele unchiului Vanea – „O să muncim, unchiule, și o să fim fericiți”. Însă cuvintele ei patetice sunt iluzorii. Miroiu intră efectiv în noul joc, ca Ștefan – și poate că ce

¹⁵² Idem, p. 228

s-a petrecut nici n-a fost. În fond, nici steaua pe care o descoperise prin calcule nu era încă observabilă.

„Uităm, cu prea mare ușurință că teatru este, înaintea de orice, spectacol, adică miraj, adică artificiu, adică joc. Obsesia realistă face numai prostii în teatru ca și în roman. Să nu ducem prea departe exigențele «adevărului teatral». Teatrul e iluzie și de asta e teatru”¹⁵³. Este una dintre observațiile lui Sebastian care nouă ne pare că definește viziunea sa asupra scenei și, implicit, asupra felului în care sunt scrise textele. Comediile sale ascund o lacrimă ce se surge în tăcere pe obraz, realitatea are nevoie de idealuri, de retrageri în umbra visului, iar faptul divers din subiectul piesei, de ceva inefabil, care să-l individualizeze pentru câteva minute. Încearcă Sebastian să mențină un echilibru între acești poli, conștient că nu excesele regizorale sau dramaturgice sunt cele care conving publicul. Piesele lui Sebastian s-au bucurat de succes în teatru, dovedind rezistență în fața probei timpului. *Steaua fără nume* a fost montată, în ultimii ani, la teatrul de Comedie, de George Mihăiță, în 2015, la Teatrul Național din Cluj, în 2012, în regia lui Alexa Visarion, la C.C.U.N.B., în 2014, în regia lui Victor Ioan Frunză sau de către Erwin Șimșensohn, în 2015. Și *Jocul de-a vacanța* a fost montat la Teatrul Național din București, în 2015 de același Erwin Șimșensohn, la Teatrul Evreiesc de Stat în regia lui Mihai Manolescu sau la Teatrul Odeon, în 2018, în regia lui Andrei și a Andreei Grosu. Piesele au fost transformate și în scenarii de film (*Ultima oră* e ecranizată în 1956, *Steaua fără nume* în 1966).

¹⁵³ Mihail Sebastian, *Ceva despre teatrul lui Giraudoux*, în *Opere alese*, vol. I, ediție îngrijită și prefață de V. Mîndra, București, Editura pentru Literatură, 1962

CAPITOLUL IX

Pionieri ai regiei românești

IX.1. Soare Z. Soare

(1894, București – 1944, București)

Considerat un regizor avangardist, Soare Z. Soare a studiat regia în Germania, la Berlin sub mentoratul lui Karl Heinz Martin și apoi al lui Max Reinhardt, al cărui asistent e la câteva spectacole. În privința stilului, a fost influențat de Expresionism, însă se desprinde de estetica germană, optând și pentru elemente din alte zone: Romantism, Simbolism, Realism. Remarcabil a fost faptul că, având deja experiența școlii străine, Soare a arătat pe scena românească care e rostul regizorului: acela de a găsi subtexte, de a privi și de a ști să scoată la suprafață detalii pe care lectura obișnuită le revelează mai greu. Fie grandioase, fie de o simplitate desăvârșită, montările sale au stârnit adesea polemici, prin noutatea lor. În România debutează în 1924 cu *Hamlet*, la Compania „Bulandra”, spectacol în care actorii erau așezați în unele secvențe cu spatele la public. La acest text s-a întors și spre sfârșitul carierei, montându-l într-un registru experimental în stagiunea 1941-1942 la Teatrul Național din București. Dintre textele lui Shakespeare a mai regizat *Othello* și *Neguțătorul din Veneția*. Conștient de importanța scenografiei, la Teatrul Național din București a avut un colaborator constant, scenograful Traian Cornescu. Remarcabile, în privința pionieratului

regiei românești, au fost spectacole precum *Sfânta Ioana* de G. B. Shaw (1926) în care decorul, format doar din câteva coloane, și actorii erau puși în valoare și remodelați de lumina reflectoarelor; în dramatizarea după romanul lui Tolstoi, *Anna Karenina* (1931), Soare a folosit scena turnantă, dinamizând spațiul și făcând astfel posibil funcționalitatea unui personaj colectiv amplu; *Prințesa Turandot* de Carlo Gozzi, sub semnătura lui, s-a transformat într-un tablou actual, căci personajele erau îmbrăcate în haine moderne. Un spectacol grandios, ce reconstitua atmosfera ciroului, a fost *Acela care primește palme* de Leonid Andreev, de la Compania „Bulandra”, în 1930. Dramaturgia clasică și cea românească au fost zonele preferate de Soare. Dintre acestea pot fi amintite: *Meșterul Manole*, de Lucian Blaga (1925); *Isus*, de Nicolae Iorga (1925); *Rosmersholm*, de H. Ibsen (1925); *Judecătorul din Zalamea*, de Calderon de la Barca (1932); *Dridri*, de I. Cantacuzino, (1935); *Trolius și Cressida*, de William Shakespeare, (1936); *Prințesa îndepărtată*, de Edmond Rostand (1943). Dramatizările au și ele un loc însemnat în creația artistului: *Don Quijote*, după Cervantes (1925), *Crimă și pedeapsă*, după Dostoievski.

În 1923 a înființat revista „Teatrul”, în paginile căreia își dorea să promoveze atât spectacolele autohtone și mișcarea teatrală din țară, cât și direcțiile artistice europene. În același timp, a fost preocupat de susținerea și stimularea tinerelor talente ale scenei românești: spre exemplu i-a încurajat și îndrumat pe Marioara Voiculescu, pe Tony Bulandra aflați la începuturile carierei lor. Și-a încercat creativitatea și în domeniul textelor de teatru, fiind autor al unei piese intitulată *Tragedia inimii*.

S-a stins din viață, prea repede, în apropierea podului Băneasa, fiind victima unui glonț rătăcit lansat de o patrulă, doar la câteva luni

distanță după premiera piesei *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, de la Teatrul Alhambra (mai târziu Teatrul de Comedie).

IX.2. Ion Sava

(10 decembrie 1900, Focșani – 1947, București)

În primii ani familia sa se mută la Iași, unde Ion Sava își va face și studiile, el fiind cel mai mare dintre cei unsprezece frați ai lui. Tatăl devine administratorul Școlii normale „Vasile Lupu” și mama lui este profesoară (la Școala de aplicații). Între 1920 și 1925 urmează cursurile Facultății de Drept din Iași, dar pentru a se întreține trebuie ca în acest timp să întreprindă munci mărunte. În 1924 deschide o expoziție de caricaturi, prima dintr-o suită largă de astfel de manifestări care i-au dezvoltat cariera și în domeniul artelor plastice. În 1927 se mută la București unde începe să lucreze în calitate de cronicar plastic și desenator la „Universul literar” (fusesse ajutat de Camil Petrescu), dar în 1929 se întoarce la Iași. În perioada aceea, directorul Teatrului Național din Iași era profesorul Iorgu Iordan (care l-a angajat pe Aurel Ion Maican ca regizor profesionist aici, după ce fusese refuzat de Victor Ion Popa ce dorea să se afirme în capitală). În 1930 Ion Sava e numit regizor la TNI de către noul director din acea perioadă, Ionel Teodoreanu. De la Ion Maican și mai târziu de la G. M. Zamfirescu, Ion Sava învață foarte multe lucruri în meseria de regizor.

În 1934 I. Sava și scenograful Kiriacoff au avut intenția de a monta în strandul din spatele Palatului Culturii spectacolul *Neguțătorul din Veneția* – proiectul curajos a fost din nefericire abandonat. Un alt proiect temerar este înființarea pe timpul verii a unui „Teatru de vedenii” (după modelul francez Grand Guignol), unde ar fi jucat actorii șomeri și personalul auxiliar de la TNI. Proiectul e finalizat de data aceasta și susținut de nume importante din zona culturală ieșeană de atunci, iar în program intrau piese precum *Pecetea bestiei* (dramatizare după Kipling), *O mireasă la loterie* (dramatizare după Hoffmann) și *Sistemul doctorului Goudron și al profesorului Plume* (dramatizare după E. A. Poe). Cât timp este regizor la TNI, Ion Sava montează spectacole diverse: *Androcle și leul* (G.B.Shaw), *Canțonete comice* (V. Alecsandri), *Otravă* (dramatizare E. Zola), *Madame Sans-Gêne* (Victorien Sardou și Émile Moreau), *Hamlet* (W. Shakespeare), *Voievodul țiganilor* (operetă de Johann Strauss) ș. a.

În 1938 obține avizul de detașare la Teatrul Național din capitală, unde e încadrat ca regizor și unde debutează cu *Șase personaje în căutarea unui autor*. Alte piese montate aici: *Îngerul a vestit pe Maria* (P. Claudel), *Toți avem interese* (Jean Cocteau).

În 1940 i se propune, iar el acceptă, conducerea naționalului ieșean. În memoriul său își propunea să ridice nivelul estetic al publicului prin calitatea superioară a spectacolelor prezentate, să asigure o îndrumare regizorală competentă, sesiza necesitatea unei selecții riguroase a personalului actoricesc pe baza unor criterii strict artistice; preconiza și organizarea unor matinee speciale pentru copii în zilele de sâmbătă și duminică. În 1941 este demis din postul de director și se întoarce la TNB. Stabilește legături cu Teatrul de Artă din Italia aflat sub patronatul lui Anton Giulio Braglia – schimburi reciproce de spectacole, regie cinematografică. Turneele propuse nu primesc însă finanțări din partea Ministerului român. După cel de-al doilea război

mondial, de vreme ce scena naționalului din București era grav afectată de bombardamente, Sava montează mai mult spectacole în aer liber, iar ideea de *revizuire* a teatrului (dramaturgie, relație public-scenă, regie) se impune din ce în ce mai mult în mintea artistului. Face schițe și întocmește scrisori către Minister privind reconstrucția teatrului – visa un teatru rotund și un bloc al artelor.

Din 1945 încep repetițiile la *Macbeth* (premiera are loc în 1946) și tot atunci înființează o Academie de Spectacologie (aici au învățat Liviu Ciulei, Crin Teodorescu, Dan Nasta ș.a.). Din pricina sistemului, în anii următori I. Sava montează mult teatru sovietic, iar dintre toți pionierii regizoratului rus îl admiră cel mai mult pe Tairov.

Intră în conflict cu cenzura din pricina textului propriu pe care dorea să-l pună în scenă – *Președintele*. Textele sale, oricum, au fost date uitării de teatrele românești (cu toate că un scriitor precum Tudor Arghezi le aprecia și vedea finețea scriiturii în ele). Amprenta avangardistă e lizibilă în montarea *Vreau să număr stelele*. Moare după o îndelungată suferință în 1947 (nu împlinise încă 47 de ani).

CAPITOLUL X

Câteva repere în dramaturgia din perioada comunistă

Odată cu venirea la putere a comuniștilor în 1945, teatrul și întreaga viață artistică din România era văzută de către autorități drept o mulțime de „breslași ai condeiului, făuritori ai opiniei publice, ingineri ai sufletului, după minunata definiție a lui Stalin”¹⁵⁴. Dacă la început puterea politică s-a impus eradicând, tratând drept indezirabili și cenzurând intelectualii de formații diferite, mecanismul de control al artei în comunism a cunoscut mai multe perioade. În 1947 se dădea Legea Teatrelor (nr. 265) care prevedea, printre altele, înființarea unui Consiliu Superior al Literaturii Dramatice și al Creației Muzicale care, pe de o parte, se ocupa cu propaganda, cu atragerea artiștilor și scriitorilor către ideologia comunistă și, pe de altă parte, avea în vedere cenzura textelor și a producțiilor care nu corespundeau viziunii puterii totalitare. Ca o consecință a legii amintite, în fiecare teatru trebuiau să se constituie comitete de lectură ce aveau rolul de a organiza repertoriul instituțiilor și, deopotrivă, de a urmări parcursul unui spectacol, înainte și după premieră, spre a nu se abate de la mesajul textului. În cazul în care se semnalau periclitări, montarea era anulată. Instituția cenzurii se înființează oficial în 1949, prin Direcția generală a Presei și Tipăriturilor, condusă de Comitetul Central și de Consiliul Miniștrilor. Din 1945 până în 1949 s-au adunat 8000 de

¹⁵⁴ Cuvinte adresate în congresul Uniunii Sindicatelor de Artiști, Scriitori, Ziariști de către Ministrul Informațiilor Petre Constantinescu-Iași, apud Marian Petcu, *Puterea și cultura – o istorie a cenzurii*, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 158

titluri ale unor scriitori români considerați incozi, dar și străini. Printre aceștia, erau prezenți Ioan Agârbiceanu, Gabriele D'Annunzio, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Emil Cioran, A.J. Cronin, Mircea Eliade, André Gide, Ernest Hemingway, Nicolae Iorga, Panait Istrati, André Malraux, Cezar Petrescu, Liviu Rebreanu, Ionel Teodoreanu, Vasile Voiculescu și alții¹⁵⁵.

Anii '50 sunt cei ai sovietizării culturii, căci „omul nou” cu toate extensiile sale, precum literatura nouă, teatrul socialist și altele trebuiau create repede și eficient. În acești ani, în urma consfăturilor, a consiliilor și congreselor, profilul dramaturgului și al textelor sale s-a conturat cu claritate: „Temele obligatorii, ancorarea dramaturgilor în problemele actualității, cosmetizarea ideologică a realității au fost jaloane în procesul de dresaj ideologic. Inspirația nu putea fi, în perspectiva partidului comunist, «spontană și întâmplătoare», ci neapărat controlată, indusă de implicarea forțată în mecanismele socialului”¹⁵⁶. În 1949, mai vechile grupări Societatea Autorilor Dramatici și Societatea Scriitorilor din România se unesc formând Uniunea Scriitorilor prezidată de Zaharia Stancu și al cărei prim secretar era Mihai Beniuc, la acea vreme un cunoscut membru al PC. Transformat în instrument de propagandă politică, teatrul accepta dramaturgia ce răspunde cerințelor proletcultiste. Printre autorii care au văzut cu rezeziune luminile rampei se numără nume care azi nu ne mai spun mare lucru: Vintilă Rusu-Șirianu, Aurel Baranga cu textul *Bal în Făgădău* (1946), Mihail Davidoglu (1948), Ionel Lazaroneanu (1948), Simion Magda, Mihai Beniuc. Până și titlurile (amuzante poate pentru un cititor de azi), erau relevante pentru direcțiile trasate de consilierii sovietici: *Omul din Ceatal*, *Minerii*, *Cetatea de foc*, *Baba*

¹⁵⁵ Oltița Cîntec, *Teatrul românesc postbelic, sub controlul ideologiei comuniste*, în „Colloquium pollicum”, An. I, nr. 1, ianuarie-iunie 2010, pp. 63-64

¹⁵⁶ Idem, p. 66

Dochia și brigadierul (toate cele patru texte aparțin lui Mihail Davidoglu), *Trei generații, Vlaicu și feciorii lui* (de Lucia Demetrius).

Până în 1965, an ce marchează moartea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, aparatul cenzurii, dogmatismul, direcția proletcultistă au fost neîndurătoare. Anii '60 au reprezentat și un proces de destalinizare, ideologia preferând termenii de naționalism, patriotism comunist în vreme ce curentul cultural acceptat era realismul socialist. Din nou, ceea ce nu se încadra în tiparele dictate de la partidul unic, era înlăturat. Nicolae Ceușescu e ales după moartea lui Dej, în 1965, iar după primii ani în care, din privința vieții artistice, pare că are loc un dezgheț cultural, din anii '70, legile se înăspresc iar, conducătorul preferând modelele socialismului din China și Coreea de Nord. În 1977 se desființează oficial cenzura, însă până la căderea comunismului au existat alte forme prin care ideologia să „cearnă” informația adusă publicului. S-au ocupat, pe rând, cu cenzura, Consiliul pentru Cultură și Educație Socialistă și comisiile de la Propagandă și Cultură. Au existat în continuare liste cu autori interziși, renumitele vizionări în care se decidea soarta spectacolelor înainte de premieră¹⁵⁷. Victimele comitetelor de vizionare au fost spectacole, în spatele cărora, firesc, se aflau echipe întregi. Cel mai cunoscut caz este acela al montării lui Lucian Pintilie cu *Revizorul* de N. Gogol, ce a avut ca urmare demiterea conducerii Teatrului Bulandra (Liviu Ciulei și Maxim Crișan), sancționarea lui Toma Caragiu, în vreme ce regizorul (care se afla la puțin timp de la episodul *Reconstituiri*) a fost nevoit să părăsească țara, interzicându-i-se aici să mai lucreze până când nu-și

¹⁵⁷ Menționează criticul Oltița Cîntec în articolul mai sus citat: „Efectele acestei reorganizări a cenzurii nu au întârziat să apară. În iulie 1971, la Teatrul Național Cluj au fost interzise spectacolele Caligula, Un vis din miezul unei nopți de vară, Pisica din noaptea Anului Nou și repetițiile cu Hamlet. Toate fuseseră realizate sub conducerea regizorală a lui Vlad Mugur” (Idem, p. 71)

va fi revizuit atitudinea despre om și univers¹⁵⁸. Anii '70 și '80 au însemnat pentru cultura românească, plecarea unor oameni de teatru remarcabili precum Andrei Șerban, David Esrig, Lucian Pintilie, Liviu Ciulei, Vlad Mugur, Radu Penciulescu, criticul George Banu și încă mulți alții. În același timp, o dramaturgie mediocră, dar tributară urca pe scenă, bucurându-se și de publicarea în volume. Paul Everac a fost unul dinre cei mai prolifici autori, semnând texte ce respectau tonul dictat (de exemplu *Costache și viața interioară*, *Camera de alături*, *Un pahar cu sifon*, *Drumuri și răscruci*, *Subsolul și multe altele*). I se alătură scriitori precum Nicolae Tăutu, Virgil Stoenescu, Al. Mirodan, Sidonia Drăgușanu, Dan Tărchilă, Titus Popovici, preferați de sistemul comunist, uitați pe bună dreptate în prezent. Este și perioada în care drama istorică revine în atenția autorilor (*Io, Mircea Voievod de Dan Tărchilă*, *Săptămâna patimilor de Paul Anghel*, *Zodia taurului și Capul de Mihnea Gheorghiu*) pentru motivul că acest gen răspundea naționalismului și patriotismului obtuz ce figurau printre punctele impuse de consiliile de propagandă. Istoria reinterpretată, cu accente pozitive pe situația clasei muncitoare și negative la adresa burghezo-moșierimii erau teme ce continuau să spele creierul omului nou. Iar drama istorică se dovedea a fi un bun instrument manipulator.

În peisajul sumbru, câteva formule de rezistență, de supraviețuire au existat. E adevărat că după anii '90, una dintre deziluziile intelectualilor a fost aceea că literatura de sertar românească din decadele comunismului nu s-a dovedit a fi pe atât de voluminoasă pe cât se aștepta. Însă în jocul măștilor făcut de scriitori și artiști, printre o reverență și o ironie, s-au tot inventat mișcări abile care să asigure rezistența în fața propagandei de partid. Forme care să-l convingă pe un Bérenger autohton că „rinocerita roșie” nu i-a afecat încă chipul.

¹⁵⁸ Întregul episod e redat de Pintilie în *Bricabrac*, București, Editura Humanitas, 2003. Vezi și Ioana Petcu, „Omul nou” pe imaginea filmului est-european din anii '70 și '80, în *Dialoguri imaginare cu filmul*, Iași, Editura Artes, 2015

Așa se face că, o parte dintre scriitori se foloseau de suprarealism, avangardă și experiment pentru ca textele să poată fi publicate sau montate. Farsa tragică a reprezentat pentru unii breșa prin care creațiile lor să ajungă la public. Parabola, alegoria, limbajul încifrat, esopic, de asemenea. Însă chiar și așa, sunt texte care au rămas „prin sertar”, unele apărând abia după 1990, cum i s-a întâmplat, de exemplu, lui Iosif Naghiu sau lui Matei Vișniec.

Teodor Mazilu (1930, București – 1980, Statele Unite ale Americii) este dramaturg și prozator. Debutează în 1949, după cum am văzut, ani dificili pentru creația artistică. Totuși, profitând de zona absurdului, în 1963 Lucian Pintilie monta *Proștii sub clar de lună*, piesă care și-a păstrat valoarea și în prezent. Din opera sa mai amintim: *Acești nebuni fățarnici*, *Mobilă și durere*, *Don Juan moare ca toți ceilalți*, *Somnoroasa aventură*, *O sărbătoare princiară*, *Frumos e în septembrie la Veneția*.

Ion Băieșu (1933, Aldeni – 1992, București) este de fapt pseudonimul literar pentru numele adevărat al lui Ion Mihalache. Scriitorul optase pentru pseudonim dat fiindcă și pe secretarul general al PC îl chema tot Ion Mihalache, și astfel n-ar fi putut să fie publicat. Și-a dublat cariera de dramaturg cu cea de scenarist pentru emisiuni televizate (fiind autorul sketch-urilor *Tanța și Costel*, momente care-i aveau ca interpreți pe Octavian Cotescu și pe Coca Andronescu, foarte populare în aii '60). Este și autorul romanului *Balanța*, pe care-l publică în 1985 în variantă cenzurată. Îl va republica în întregime abia după revoluție, iar Lucian Pintilie îl eranizează, la revenirea în țară, în 1991, film care a fost distins cu un premiu pentru interpretare feminină la Academia Europeană de Film și la Festivalul de la Geneva, tot pentru interpretarea Maiei Morgenstern. Terminând în 1961 Facultatea de Filologie și pe cea de Filosofie, se angajează ca redactor, întâi la revista „Albina”, apoi la „Scânteia tineretului”, pentru ca, mai

târziu, să înființeze revista „Amfiteatru”. *Preșul, Dresoaara de fantome, În căutarea sensului pierdut, Chițimia* sunt doar câteva dintre titlurile bogatului corpus de texte ale lui Băieșu. Comicul, cu variațiile sale – anecdotical și burlescul –, sunt resursele care au făcut ca scrierile autorului să treacă de aparatul cenzurii, chiar dacă nu toate normele erau respectate. Faptul că tematic sunt urmărite viețile oamenilor simpli, având acțiuni aparent anodine, a determinat ca piesele să ajungă destul de repede pe piața cărții și-n lumina reflectoarelor. Cu toate acestea, Băieșu a știut să ascundă sub glumă, sub zâmbet, sub istorioare, dar și în substraturile ascunse, elemente care mai curând detonau criteriile impuse, doritele mesaje ale sistemului. Parabola, tonul meditativ sunt de asemenea elemente în conotația cărora autorul presăra idei anti-sistem.

Gellu Naum (1915, București – 2001, București) începe să scrie versuri în timpul liceului și publică poezii în „Cuvântul liber”. În timpul anului al III-lea de la Facultatea de Filosofie din capitală e arestat și percheziționat, fiind acuzat că scrisese versuri cu caracter subversiv pe zidurile caselor a trei străzi din București. A fost urmărit de Siguranța națională (organism de securitate organizat de legionari), cu atât mai mult cu cât în acei ani era simpatizant stângist. Se și înscriesese, în 1933, la Uniunea Tineretului Comunist. Pleacă la Paris în 1938, spre a-și continua studiile la Sorbona, și intră în grupul suprarealiștilor condus de André Breton. Revenind în România în 1941, înființează un grup de scriitori suprarealiști din care făceau parte Gherasim Luca, Dolfi Trost, Virgil Teodorescu și Paul Păun. După venirea comunismului, grupul se destramă în 1947, iar, în anii ce au urmat, Naum publică literatură pentru copii și două volume cu tentă proletcultistă, păstrând însă în sertar poeme suprarealiste sau altele cu tentă ezoterică. În anii comunismului, se detașează de sistem, trăind din traduceri (a tradus peste treizeci de titluri de la autori precum

Samuel Beckett, René Char, Diderot, Kafka, Gérard de Nerval, Prévert, Jules Verne, Stendhal). În 1979, Editura Cartea Românească, al cărei director era Marin Preda, îi publică în volum trei piese de teatru (*Poate Eleonora...*, *Insula*, *Ceasornicăria Taus*), găsind un subterfugiu pentru a obține avizul favorabil – și anume catalogarea lor drept dialoguri lirice. Chiar și așa, piesa *Exact în același timp* nu a putut apărea în aceeași ediție. Trebuie știut că aceste texte, anterior, stătuseră șaisprezece ani la Cenzură. Soarta piesei *Florența sunt eu* (scrisă în colaborare cu Jules Perahim) a fost și mai tristă, aceasta rămânând la sertar până în 2004, când apare în *Ahanor. Caietele Fundației „Gellu Naum”*. Scriitorul a semnat și dramatizarea la *Nepotul lui Rameau*, după Denis Diderot, care e pusă în scenă în spectacolul memorabil al lui David Esrig, din 1968, cu Gheorghe Dinică și Marin Moraru în rolurile principale, la Teatrul „Bulandra”.

Un teatru anti-teatral, asociat adesea cu dramaturgia lui Ionesco, dar și cu scriitura lui Tristan Tzara, Apollinaire, Jarry sau Urmuz, textul lui Naum e locul în care imposibilul devine posibil. Lumea e privită cu susul în jos, intruziunile imaginarului în fantastic nu uimesc, personaje străine de acțiune intră și ies interacționând tangențial, dar cu însemnătate (cum sunt, de exemplu, cei trei Hamali din *Exact în același timp*, o prezență secvențială, dar deconcertantă prin faptul că se autodefinesc ca fiind TRINITATEA – scris în text cu majuscule). Aici îl întâlnim și pe Homer care e tatăl orb al Luizei, un om bun, și pe Cécile îmbrăcată în haine bărbătești și care-și spune Raphael Sanzio. În *Florența sunt eu* apar Cezar Bolliac și Dante. Robinson Crusoe și-a construit nu doar un habitat în *Insula*, ci și o biografie: „M-am născut în anul 1632. Tatăl meu, născut la Bremen, s-a căsătorit mai apoi la Edinburgh, unde a ajuns, datorită negoțului și a căsătoriei, în stăpânirea unei frumoase proprietăți... Mă numesc de fapt Robinson Kreutznaer (...) Am avut doi frați mai mari. Cel dintâi, locotenent de

infanterie, a fost ucis în Flandra, sub comanda faimosului colonel Lockhart, în bătălia de lângă Dunkerque...”¹⁵⁹. Trimiterile, intertextualitățile, liniile multiple în care se formulează subtextul în dramaturgia lui Naum sunt inepuizabile. Folosindu-se de suprarealism ca de o plajă a libertății, scriitorul urmărește teme ale literaturii secolului XX: singurătatea, timpul scăpat de sub logică, moartea, supunerea, ambiguitatea, teatralitatea, obiectualizarea individului. Inconștiența e semnul dezumanizării, iar singurătatea printre ceilalți e un sentiment covârșitor. În acest sens, Robinson devine la finalul Insulei, un personaj tragic:

„(se aude vocea lui Robinson pe când forfota continuă):

ROBINSON: Ce singur sunt, Doamne! Și câtă lume! Ce singur sunt aici pe insula deznădejdiei, unde m-a aruncat soarta, în timpul unei furtuni îngrozitoare!... Îngrozitor de singur!...

SIRENA (*tandră, din hamac*): Uu!... Roby!...

ROBINSON: Tu să taci, ființă amăgitoare!... Sunt singur, singur...”¹⁶⁰

Comicul la Naum e posibilitatea de a naște, cu ușurință și neprevăzut, insolitul, macabrul, grotescul. Totodată, pasaje întregi sunt poetice, amintind pe alocuri de stilul lui Nichita Stănescu, așa cum e scena în care Robinson îl învață pe Vineri cuvântul „apă”.

Dumitru Solomon (1932, Galați – 2003, București), de formație filolog, și-a îndreptat atenția pe planuri conexe. A fost cronicar dramatic, director a revistei „Teatrul” și al revistei „Scena” și a fost profesor la Academia de Teatru și Film. Începe să scrie puternic influențat de stilul lui Camil Petrescu (cărui îi dedicase o teză de

¹⁵⁹ Gellu Naum, *Insula, în Opere (Teatru)*, vol. III, volum îngrijit de Simona Popescu și Ion Cocora, Iași, Editura Polirom, 2014, p. 181

¹⁶⁰ Idem, p. 136

doctorat) și de cel al lui Henrik Ibsen, iar după anii '90 direcția pieselor sale virează spre absurd și avangardă. Debutul pe baricadele dramaturgiei îl face în 1953. Înainte de Revoluție a fost premiat de Uniunea Scriitorilor (1973) și de Academia Română (1978), iar după răsturnarea regimului, a luat premiul pentru dramaturgie din partea Uniter (pentru textul *Repetabila scenă a balconului*). Dintre cele mai cunoscute titluri amintim *Socrate*, *Platon*, *Diogene câinele*, *Țara lui Alibiu*, *Arma secretă a lui Arhimede*, *Zăpezile de altădată*, *Transfer de personalitate*, *Iluzia optică*. Scrieri meditative, cu o structură a dialogului ce dezbate idei, scrieri în care monologul e întrerupt de schimburi de replici sacadate, piesele lui Solomon sunt un joc între reperate aparente și conferite de elementele dramatice sau de concepte și relativitatea noțiunilor. Descoperim această relație ambivalentă dintre stabilitate și fluiditate, dintre principii și realitate încă din textele sale șaptezeciste. Pe acest fond sunt strecurate mesajele anti-sistem. Replica lui Diogene e relevantă: „Pesemne că, undeva, m-am înșelat amarnic. Credeam că se poate trăi înafara societății oamenilor, liber de ea și de legile ei, dar, iată, am dat un prost exemplu (...) Se vor vrea forme de sclavie din ce în ce mai complicate și mai ascunse. Nu lanțurile îi vor lega pe oameni de societate, ca acum, ci fire subțiri, trainice, aproape nevăzute, de mătase”¹⁶¹. Se remodelează tema ce privește jocul abstract al ideilor și în creația din anii '90, însă discursul nu mai are de ce să submineze puterea totalitară, ci se îndreaptă către straturile adânci ale limbajului, ale *poiein*-ului, ale teatralității. Didascalia de la începutul *Repetabilei scene a balconului* susține precizările noastre, arătând modalitatea prin care scriitorul jonglează cu noțiunile, menținând-se în echilibru pe firul abstracțiunii: „Un balcon ca toate balcoanele, dacă n-ar fi altfel decât toate balcoanele, întrucât pare autonom și fără o personalitate anume împrumutată de

¹⁶¹ Dumitru Solomon, *Diogene câinele*, în *Socrate, Platon, Diogene câinele*, București, Editura Eminescu, 1974, pp. 245-246

la clădirea care ar trebui să-l susțină și a cărei avanscenă ar trebui să fie”¹⁶².

Romulus Guga (1939, Oradea – 1983, Târgu-Mureș), un autor aproape uitat în prezent, are inflexiuni soresciene, poate și datorită unei cariere ce începe pe drumul poeziei. Admirator al creației lui Lucian Blaga (după textele căruia regizase și un spectacol în 1968 la Teatrul din Târgu Mureș, unde lucra ca secretar literar), a dus mai departe inserțiile poetice în dramaturgie, intercalând parabola, drama de idei, traversând în registrul absurdului sau al suprealismului teme majore: coprezența vieții și a morții, însingurarea, angoasa, dimensiunile fricii într-un sistem opresiv. Mici bijuterii în care acțiunea e segmentată uneori de momente poetice independente, piesele lui Guga au tonalități grave ce deviază pe alocuri în grotesc, lichefiază limita dintre realitate și fantastic, apelându-se adesea la jocuri de limbaj în care referențialitatea e într-o continuă transformare, de la o replică la alta. Poetul, dramaturgul, idealistul, străinul, omul din ospiciu sunt tot atâtea fațete pe care scriitorul și le atribuie într-o continuă descoperire a sinelui. În *Noaptea cabotinelor*, Coriolan Lambi e ipostaza omului revoltat, visător, sincer și altruist, evident un inadaptat. În limbaj metaforic, Guga lovește în imaginea generală a unei societăți anesteziate, înfricoșate de minciuna în care trăiește: „CORIOLAN: Într-o zi, muntele m-a întrebat: «Cum te simți, Coriolan?» «Stărnesc patimi» i-am răspuns... «Înseamnă că trăiești, dar nu te mulțumești cu atâta». «Așa e – am zis, schimbare sau piere...» «Dar cum te simți – a zi el, singurătatea te liniștește?»... «Nu, nu pot trăi fără oameni»... «De partea cui ești tu, Coriolan?» – a zis. «A celor împătimiti până la moarte», «Nu ți-e teamă de moarte, poate, poate veni oricând», «Numai de lăncezeală, de demagogi, de

¹⁶² Dumitru Solomon, *Repetabila scenă a balconului*, în *Teatru*, București, Editura Unitext, 1997, p. 286

parveniți și fățarnici mi-e teamă faptele mele sunt curate», «Dar cele ale celorlalți?» – a zis... Tu ce zici, Anton, ce ar fi trebuit să-i răspund?»¹⁶³ Tot așa, într-o lumină la prima vedere lirică, continuă arta poetică a idealiştilor. Din această galerie face parte Străinul care vorbește unei flori în *Evul mediu întâmplător*. Textul are și două subtitluri, dintre care unul funcțional și unul cu semnificație. Îl cităm pe al doilea: *Utopie dramatică suficient de reală pentru a fi tragică*. În lumea poeziei, libertatea de exprimare e regăsită, și e dificil să ne imaginăm acum cu ce preț vor fi trecut mesajele lansate la premiera de la Teatrul Mic, în 1980, în regia lui Cristian Hagi Culea. Iată un scurt fragment din parabolă, desprins dintr-un cântec de menestrel: „STRĂINUL: Calul meu mi-a spus într-o zi să mă feresc de vorbe mari, de stăpâni. (Își ia chitara și începe să cânte. Cântec) Lumea n-a fost întotdeauna așa. Egali erau cu toții, indiferent de culoarea pielii sau de epoleți. Aveau casă, în care creșteau laolaltă turme, copaci și bărbați. Nu exista bici, ci libertate. Inima era a tuturor. Iubeau democrația și egalitatea. Și nu se fereau unul de altul. Și uneori, din când în când, mureau. Soarele era bun și era pace. Nu mi-e teamă, sper și-s răbdător, că va fi din nou odată a noastră. Mi-a spus un cal, odată, mai de mult”¹⁶⁴.

Ca romancier a scris *Nebunul și floarea* (1970), *Adio, Arizona - Spovedania unui naiv făcută în fața unui autor din provincie* (1974), *Paradisul pentru o mie de ani* (1974), cărora li se alătură încă trei romane neterminate – *Autopsie sentimentală*, *Străbunicul din cămară* și *Prințul incinerat*. Dintre volumele de versuri amintim *Bărți părăsite* (1968), *Totem* (1970) sau *Sărbători fericite* (1973).

¹⁶³ Romulus Guga, *Noaptea cabotinilor*, în *Evul mediu întâmplător*, București, Editura Eminescu, 1984, p. 155

¹⁶⁴ Idem, p. 240

Aflându-ne la o distanță de aproape cinci decade, unele texte și autori ar merita azi să fie aduși din nou în atenția publicului. După cum am văzut, unele pasaje par raze de soare printre norii greoi prin care dramaturgii trebuiau să se miște atunci. Valoroase încă, în registre și stiluri foarte diferite, metaforice, filosofice, dar și cu caracter politic, unele piese din perioada anilor '60-'80 au toate calitățile spre a interesa auditoriul actual. Și poate cu atât mai mult cu cât vorbim destul despre perioada respectivă, fără a cunoaște (unii dintre noi) prea bine textele și scriitorii, modulațiile condeiilor, subtefugiile subterfugiile și formele de supraviețuire ale literaturii.

X.1. Teatrul absurdului. Nuclee ale postmodernismului

Marin Sorescu – un Iona printre poeți

(1936, Bulzești, județul Dolj - 1996, București)

Fiul lui Ștefan și al Nicolitei Sorescu, al cincilea copil al lor, Marin, se naște la țară și va purta mereu în suflet imaginea satului cu oamenii și poveștile lui fantastice, va simți gustul umorului simplu, alături de tente absurde, va păstra ironia și „hazul de necaz” al țaranului nostru. Le va prefira în piesele sale de teatru, dar, mai cu seamă, cele patru volume de versuri *La liliaci* vor descrie această lume, în care se poate trece foarte ușor de linia realului spre a aluneca cu totul în fantastic: „E răcoare la umbra bisericii bătrâne, care a rămas aici de când / Era satul în pădure și veneau haiducii de mâncau pe furiș. / Pe Săliște cântă cucul, cimitirul are un aer important, / Împăcat cu sine. / (...) Cântă păsările și e un miros de liliaci înfloriți, / Cum trebuie să fi mirosit raiul din dreapta, de la intrare, / Pe vremea când era culoarea nouă și nu crăpase” (Marin Sorescu, *La liliaci*).

Tatăl scrisese poezie, fiind numit de camarazii de arme „poetul din tranșee”. A lăsat plăcerea versului mai departe moștenire copiilor lui. Dar Ștefan Sorescu moare de timpuriu, răpus de o peritonită, iar greul cade pe băieții familiei. Cu toate acestea, frații își amintesc cum Marin se cufunda adesea în gânduri și era atras mai degrabă de învățătură. Primele clase le face la Bulzești, apoi face gimnaziul la Craiova și se înscrie la Liceul Militar din apropierea localității Predeal. Însă „furnicăturile” condeiului și sfaturile fratelui său mai mare, George, îi

îndreaptă mai târziu pașii către studiile umaniste, astfel că îl regăsim în perioada 1955-1960 student la Facultatea de Filologie-Istorie-Pedagogie a Universității „Al.I.Cuza” din Iași. Aceștia sunt anii în care George și Marin au o corespondență consistentă, visând să ia cu asalt poezia, fiecare din orașul în care studia. Când se mută la București, după terminarea studiilor, Marin Sorescu va ocupa postul de redactor-șef la revista „Luceafărul”.

La douăzeci și opt de ani debutează ca poet cu volumul de parodii *Singur printre poeți*, însă și în timpul studenției publicase versuri satirice în „Iașul literar” și în „Flacăra Iașului”. În 1966 primește premiul Uniunii Scriitorilor pentru volumul *Poeme*. Ca dramaturg debutează cu *Iona*, piesa apărând în paginile „Luceafărului”, în 1968. Primește pentru *Iona* premiul Uniunii Scriitorilor și Premiul Academiei Române. În tot acest timp este și angajat al Studiourilor cinematografice Animafilm.

Între 1970 și 1971 participă la International Writing Program, eveniment organizat la Universitatea din Iowa din Statele Unite ale Americii. Între 1973 și 1974 face o călătorie în Berlinul de Vest. Trilogia *Setea muntelui de sare* e definitivată în 1974, iar ediția din acest an în care sunt cuprinse și piesele *Există nervi* și *Pluta meduzei*, apărută la Editura Cartea Românească, este și ea recompensată cu un premiu al Uniunii Scriitorilor pentru dramaturgie.

După Revoluție, este numit directorul Editurii Scrisul Românesc, apoi membru corespondent al Academiei Române (în 1991), al cărei membru titular devine peste doar un an. În 1991 Universitatea din Viena îi acordă premiul Herder pentru întreaga activitate; și nu e singurul premiu internațional, Marin Sorescu mai primise distincții importante și premii pentru poezie în Italia și Spania. Iar în perioada 1993-1995 a fost Ministru al Culturii.

Dincolo de cariera sa literară, Sorescu a fost și un talentat pictor, organizând în această direcție mai multe expoziții atât în țară (Brașov, Cluj), cât și în străinătate. Casa lui „din livadă”, din Bulzești, avea în pod un spațiu amenajat ca studio unde scriitorul putea să se dedice artei „care-l odihnea”.

Opera poetică include volume precum *Singur printre poeți* (1964), *Poeme* (1966), *Tușiți* (1970), *Suflete, bun la toate* (1972), ciclul de 4 volume *La liliaci* (1975, 1977, 1980, 1988). Li se alătură și titlurile romanelor *Viziunea vizuinii* (1982), *Trei dinți din față* (1977), *Japița* (1999). Marin Sorescu a fost și o voce critică recunoscută în țara noastră, și pentru direcția aceasta a carierei lui i-au fost decernate premii importante. Critica literară și eseul sunt cuprinse în volume precum *Teoria sferelor de influență* (1969), *Insomnii* (1971), *Starea de destin* (1976), *Tratat de inspirație* (1985) *Ușor cu pianul pe scări* (1986).

Alex Ștefănescu îi caracteriza cu precizie de fin observator creația teatrală, sesizând jocul convenției pe care se mizează „Un teatru neteatral : Structura parabolică, specifică poemelor, se păstrează și în piese, însă amplificată stereofonic. Drept urmare, deși există și aici două planuri de referință - ceea ce vedem și ceea ce presupunem, stimulați de încrederea scriitorului în perspicacitatea noastră -, receptarea nu se mai reduce la o simplă descifrare, ci constă în aproximarea unui halo de semnificații, într-o trăire lirică a unor sugestii filosofice, într-o revelație”¹⁶⁵. Un ludic, Sorescu se joacă cu structura dramatică, limbajul fiind pentru el plămada atât de fecundă din care ies la iveală poezia, simplitatea, frumusețea, dar și ironia adâncă, grotescul, fascinația formelor. Cuvântul e materie vie – Sorescu fiind adesea pus alături de Nichita Stănescu din perspectiva

¹⁶⁵ Articol în revista „România literară”, nr. 35, 2005

remodelării continue a semnului lingvistic. Cuvântul e divinitatea mai mică a universului sorescian. Se întrupează astfel un teatru al cuvintelor, fie în monologul dialogat, fie prin neostenita călătorie prin semnificații, prin limbajul popular, prin stiluri lingvistice ce surprind prin reaşezarea lor în text. Dar asta nu face ca teatrul lui Sorescu să fie destinat lecturii în detrimentul scenei. Parcă veşnic curios, ca un copil mare, însă și cu o fină inteligență care-i permite să realizeze parodii, să pastişeze cu ușurință, să introducă autoironia, dramaturgul redescoperă limbajul teatrului, oferă actorilor partituri importante și provoacă regizoral.

În ordine cronologică, dramaturgia se constituie din trilogia *Setea muntelui de sare*, care, la rândul ei, cuprinde textele *Iona* (1968), *Paracliserul* (1970), *Matca* (1973). Îi urmează *Există nervi* (1968), *Răceala* (1977), *A treia țeapă* (1978), *Pluta meduzei* (1980), *Luptătorul pe două fronturi* (1981), *Vărul Shakespeare* (1988), *Desfacerea gunoaielor* (1995). În ceea ce privește reperele spectacologice, vom aminti că *Iona* a avut premiera la Teatru Mic din București (stagiunea 1968-1969), în regia lui Andrei Șerban, cu actorul George Constantin în rolul titular. În 2011, actorul Ilie Gheorghe a jucat și a regizat textul într-o coproducție a Teatrului din Deva cu Teatrul Național din Craiova. În 2011, monodrama e regizată de Mihaela Panaite în Salina Turda. În 2017 *Iona* a fost prezentat în cadrul ICR Londra, în montarea regizoarei americane Sharon Willems, avându-l ca interpret pe Alin Balașcan. Și celelalte texte s-au bucurat de puneri în scenă remarcabile: Valer Dellakeza și Anca Dinu, actori ai Teatrului Național „Marin Sorescu“, au pus în scenă *Matca*, în 2008; în regia lui Dinu Cernescu s-a realizat și un spectacol TV după textul *Matca*, avându-i în rolurile titulare pe Leopoldina Bălănuță și Mitică Popescu. *A treia țeapă* a fost regizată de Sanda Manu, la Teatrul Național din București, în 1979, același text

inspirând în 2015 un spectacol la Teatrul Òran Mór din Glasgow, în regia Fayniei Williams. În 2013, Teatrul Național din Craiova aduce în fața publicului spectacolul *Al de l-a văzut pe Dumnezeu*, adaptare după *La Liliaci*, regizat de Mirela Cioabă.

„Nu, nu văd în teatru un mijloc lesnicios de a face literatură. Teatrul – alături de poezie și proză – este însăși LITERATURĂ și merită aceeași atenție. Și fiind literatură, nu-ți aduce decât măcinare de creieri la morile când de apă, când de vânt – o măcinare din care, dacă nu se alege multă făină, oricum se alege praful de autor” –, surâdea Sorescu la o prelegere ținută cu ocazia lansării unei noi ediții din *Setea muntelui de sare*¹⁶⁶. Însă chiar dacă e literatură, stare pură a cuvântului, asta nu înseamnă că teatrul ar fi încremenit. Iona trăiește – tragic, în singurătate –, Paracliserul își urmează drumul, cu asiduitate, Irina naște și se zbate să țină copilul la suprafața apei care inundă tot. Tepeș apără un neam, luptă, se întreabă dacă face bine sau dacă greșește, iar Shakespeare e invadat de personaje în paginile unui text care îi permite lui Sorescu să-l întâlnească pe marele Bard.

Cu elemente ce țin de farsa tragică, dar și de postmodernism, creația soresciană, traversând patru decenii, în care pe plan european se perindaseră atât teatrul absurdului cât și literatura postmodernă, e o neîntreruptă revitalizare a cuvântului. De la Iona care vorbește ca să nu se mai simtă singur și ca să-și demonstreze că trăiește, până la plăcerea intersecțiilor dialogice dintre Shakespeare și Sorescu, dintre Hamlet și poetul român, *cuvânt* și *scenă* sunt două dimensiuni inseparabile. Se respiră prin ele, se împrăștie pentru a crea un întreg univers, se moare pentru a reînvia, se coboară prin ele până la celulele

¹⁶⁶ Marin Sorescu, *Extemporal despre mine în Setea muntelui de sare*, București, Editura Art, 2006, p. 14

din corpul uman, unde se poate vedea mișcarea microelementelor vitale, se atinge nivelul metafizic.

Personajul din *Setea muntelui de sare*, fie că descinde din parabola biblică, cum e Iona, fie din sfera religiosului, cum e Paracliserul, se impregnează de umanitate, dezvăluind fața omului în esența trăirilor sale. Un lung discurs filosofic și nu mai puțin teatral este trilogia în sine: despre viață și moarte, cercul din care omul nu se poate sustrage. Acțiunea se desfășoară pe axa orizontală, precum în *Iona* unde protagonistul despică burțile nenumărate ale chiților, în linie dreaptă, sau pe axă verticală, ca în *Paracliserul*, unde eroul se tot înalță pe schelă afumând pereții lăcașului sfânt. În final, *Matca* însumează cea mai simplă înțelegere a lumii, cu cele două direcții, albia râului și potopul, corpul întins al mortului și brațele ridicate ale mamei care vrea să-și salveze nou-născutul. Mundan și transcendental. Asemenea personajului beckettian, Iona, Paracliserul, Irina sau Moșul își petrec timpul vorbind, depănând amintiri, jucându-se cu polisemantismul și așteaptă ceva: eliberarea, iluminarea, salvarea, întotdeauna însă imposibile. Chiar dacă personajele își fac planuri, acționează, nu suferă de fixitatea celor din textele lui Beckett, totuși nici pentru ele Godot nu vine. În didascalie ce deschide partea a doua a trilogiei, autorul notează: *Paracliserul, undeva lângă ușă, se uită fix la ușă. Ca și când ar aștepta să vină cineva. Nu mai vine nimeni la catedrală, e limpede*¹⁶⁷. Răspunsul final în teatrul lui Sorescu e moartea, suicidul lui Iona, „accidentul” Paracliserului, înecul Irinei... Doar că Sorescu vrea să lase o speranță în tragedia fiecărui personaj sau măcar lasă să planeze ambiguitatea. Iona strigă: „Răzbitim noi cumva la lumină”, Irina și ea, cu ultimele puteri, „Respiră... Hai, respiră, mă. Respiră!” Nici Shakespeare nu moare: „Căci mi-a trecut și moartea într-o clipă /

¹⁶⁷ Idem, p. 43

Și ea degeabă, tot ca viața, curge... / M-am odihnit murind... Acum la lucru”¹⁶⁸.

Marea temă a trilogiei e singurătatea, însă și aici dramaturgul pulverizează de fapt conceptul. Personajele lui sunt singure printre ceilalți, situație nu doar paradoxală, cât ea în sine tragică (de altfel e o temă predilectă pentru teatrul absurdului). Iona vede trecând doi pescari cu bârne pe umeri, aceștia se și așază în scenă preț de câteva minute. Două intrări au (în tabloul III și spre finalul tabloului IV), și nu par că ar fi foarte atenți la replicile protagonistului, cu toate că, la un moment dat fac un semn că ar fi părtași totuși la acțiune: „(Către cei doi pescari care au stat tot timpul în scenă muți) Lăsați pe mine. O scot eu la capăt și cu asta, nici o grijă! (Pescarii dau din cap că sunt liniștiți și ies din scenă)”¹⁶⁹. În *Paracliserul*, paznicul e surd și nu are nici el intervenții vocale, dar intervine decisiv în acțiune. E cel care desface schelăria. În *Matca*, Irina nu e singură, chiar se naște o adevărată logoree a dialogului, între grotesc și straniețate, în scena când apar Momăile cu descântecul lor. Însă, spre final, în Actul al II-lea, scena 5, vocea Logodnicului cu care femeia vorbise fără să-l poată vedea, nu mai spune decât „Cu-cu!”... Iar această altfel de moarte, aduce cu sine disperarea. Irina e deznădăjduită, însă, pentru că e un personaj de farsă tragică, râde și plânge în același timp, conștientizând inevitabila apocalipsă: „Și ăsta vrea să mă sperie... (Tare) Mă, să știi că eu nu mă sperii cu una, cu două. Au mai încercat ei și alții... Vezi mai bine să nu cazi de pe cracă... Leagă-te bine cu cureaua... Și când vezi oamenii... că vin, fă-le cu mâna... dă din aripioară... Cu-cu-le. (Începe să plângă printre sughițuri) Cucule, pa-să-re su-ră...”¹⁷⁰ Muțenia sporește, iată, starea de angoasă, e certitudine a morții, amintind de

¹⁶⁸ Marin Sorescu, *Vărul Shakespeare*, în *Iona. A treia țeară. Vărul Shakespeare*, București, Editura Minerva, 1993, p. 265

¹⁶⁹ Marin Sorescu, *Iona*, în *Setea muntelui de sare*, ed. cit., pp. 30-31

¹⁷⁰ Idem, p. 93

Oratorul mut al lui Ionesco, de stăpânul fără cap sau de cântăreața cheală. Marchează prezența-absență ce se înfățișează sub forma unui Bătrân la fel, mut și surd, până la replica din finalul *Neînțelegerii camusiene*.

Ca și la Blaga anumite momente ale acțiunii sau care reprezintă curgerea continuă a gândului sunt întretăiate de poezie, din nou se formează o breșă de aer, un moment în care ne desprindem cu totul de lumesc, spre sferele eterate ale simțirii sensibile: „Începe să fie târziu la mine. Uite, s-a făcut întuneric în mâna dreaptă și-n salcâmul din fața casei. Trebuie să sting cu o pleopă toate lucrurile care au mai rămas aprinse, papucii de lângă pat, cuierul, tablourile”¹⁷¹ – spune Iona, refuzând realitatea, la începutul Tabloului II, după ce a fost înghițit de balenă. Ce mai rămâne de făcut în disperarea supremă sau în veșnicie, noțiuni aproape echivalente în textele dramaturgului? – îți petreci timpul povestind. Descriri fapte suprarealiste, dar pline de tâlc, în care se amestecă tristețea, ca de pildă Paracliserul, în vreme ce tot aprinde lumânări: „Ce înalți, pui în mormânt. Moară de apă cu cupe. A făcut dropia biserică și i-a dat drumul pe câmp. A alergat toată ziua după ea să se roage. – N-ai văzut cumva biserica mea? – întreba pe toată lumea. Într-o zi a zărit pe unul trecând cu ea, atârând la brâu, însângerață...”¹⁷². Cuvântul încărcat de poeticitate face posibil orice. E utopia ce nu se poate întoarce niciodată împotriva-și. Dimensiunile se restrâng, timpul se lichefiază în indeterminare, metafora face posibilă întâlnirea și sprapunerea dintre o dropie și o biserică... și un om, cu păcatul la brâu... Alteori, poezia strecurată printre replicile personajelor oferă imagini oribile, dar Sorescu salvează metafora de îngrozitor totuși prin resemantizare, prin faptul că înțelesul nu stă niciodată la primul nivel de interpretare: din camera în care urmează

¹⁷¹ Idem, p. 23

¹⁷² Idem, p. 51

să moară, tatăl Irinei vorbește cu fiica lui îmbărbătând-o să nască singură. Într-un dialog de-a râsu'-plânsu', în fața situației limită în care se află amândoi, Moșul se trezește povestind: „Râzi, că n-ai ce face. Am văzut unul pe front... Îl făcuse un obuz bucăți-bucățele și el tot cu zâmbetul pe buze... Numai că o buză era-ntr-o parte, și alta la vreo zece metri... Spunea ceva vesel al naibii... Dar nu se mai deslușea bine... începuse să răsară iarba prin râsul lui”¹⁷³.

Spațiul este claustrant în *Iona*, cu atât mai mult cu cât burțile chitului se înmulțesc, iar ferestrele pe care încearcă protagonistul să le taie fac imposibil exteriorul. Cum paradoxul nu poate fi surmontat, cu atât angoasa e mai puternică. Claustrant e spațiul și în *Matca*, pornind de la micimea, îngustimea unor obiecte (coșciugul în care se culcă Moșul, scorbura în care se ascunde la început femeia), până la camera care se umple cu apă. Nici în exterior senzația nu e mai liniștitoare: deluviul înghite tot și, așa cum lui Iona îi dispare ecoul, la fel Irina se neliniștește pentru faptul că urmele lăsate pe pământul îmbibat de apă se șterg imediat. Paracliserul e și el prins într-un interior, însă angoasa nu la fel de profundă, căci și minunea se împlinește la final. Și-apoi vastitatea frescelor, înălțimea catedralei sunt repere care conferă amplitudine.

Timpul, asemenea pendulei din casa domnului și doamnei Smith, încurcă orele, epocile, creează culoare pe unde circulă, în mod textualist¹⁷⁴, personajele care-și întâmpină autorii. E un timp mitic, al unei parabole biblice, o realitate a anilor '70, în care se inserează

¹⁷³ *Idem*, p. 74

¹⁷⁴ Textualismul este o metodă literară a anilor '80, practică adesea de postmoderni, în care textul se oglindește în sine, e autoreferențial, autosuficient. Bazat pe intertextualitate și pe productivitate (sensul e generat la infinit), textul, personajul se pot vedea pe ele însele, autorul se poate întâlni cu personajele, scindând convenția, literaritatea. Poeți textualiști sunt Bogdan Ghiu, Mircea Nedelciu, Gheorghe Iova, Gheorghe Crăciun.

elemente ce țin de precreștinism, este secolul al XV-lea în Țara Românească, nu mai puțin fantastic, căci morții vorbesc din țepele în care au fost trași. Alteori suntem și într-o tavernă londoneză cu Shakespeare, dar și cu Sorescu, e o străduță de piatră din timpul Renașterii engleze pe care s-a rătăcit Voicea – „personajul care nu mai încape în Shakespeare”.

Criticul George Pruteanu scria „Sorescu are ochii rotunzi, iscusii și jucăuși, o figură ascuțită ca o contradicție, sub un păr cât ciuperca unei bombe atomice. În scris, el e invers; zburdălnicia e deasupra, catastrofa dedesubt”¹⁷⁵. Cu această imagine-portret-în-cuvinte ne-am dori să încheiem sumarul capitol pe care i l-am dedicat dramaturgului.

¹⁷⁵ George Pruteanu, *Mitică, Don Quijote și Columb se joacă de-a vampirul*, în „Magazin”, nr. 804, 3 martie 1973

CAPITOLUL XI

XI. Direcții în dramaturgia românească contemporană

Motto: „Noul dă autorului individual posibilitatea de a-și afirma propria viață
ca pe
o valoare a timpului istoric...”

(Boris Groys, *Despre Nou*)

După revoluția din decembrie 1989, România avea impresia că respiră un aer proaspăt. Câtă fragilitate însă s-a dovedit a fi în aceste sentimente... Dictatura comunistă fusese înlăturată – din păcate cu prețul (nejustificat al) violențelor și al victimelor – „democrație” devenind cuvântul ce anima gândurile și discursurile majorității. S-au instalat însă cu repeziciune și alți termeni definatorii pentru cel puțin prima decadă post-decembristă: „tranziție”, „criză”, „pseudo-, neo-comunism”, dar și „libertate de expresie” sau „tehnocrație” – noțiuni care au avut nevoie de cristalizare. Spațiul cultural și domeniul teatral care ne interesează mai ales, aproape toți artiștii le considerau ca traversând ani de refacere identitară. Privind în retrospectivă, Oana Stoica nota: „După revoluția din 1989, s-a simțit că artele «au rămas mici», că ele nu mai funcționau estetic în raport cu noua realitate, socială și politică, nu rezonau cu libertatea recent câștigată, cu

idealizarea ei inițială sau viciile ei ulterioare”¹⁷⁶. Și totuși schimbările au necesitat destul de mult timp, entuziasmul și empatia nereușind să trezească imediat un plan durabil de dezvoltare. Procesul evolutiv s-a petrecut în paralel cu condițiile socio-politice, iar cum în politica țării proiectele culturale, de multe ori, au reprezentat ultimele preocupări, breasla teatrală a fost nevoită să parcurgă un drum cu pași mici. Punctual, teatrul încerca să-și acopere episoadele nefaste ale trecutului și, deopotrivă, să-și (între)deschidă porțile creatorilor fugiți din țară înainte de dizolvarea sistemului. Au revenit în România, importând totodată tendințe din teatrul occidental, regizori ca Andrei Șerban, Alexander Hausvater, Lucian Pintilie, Anca Ovanez sau Radu Penciulescu. Spectacole devenite eveniment cum ar fi *O trilogie antică* (1990) semnat de Andrei Șerban la Teatrul Național din București sau *Au pus cătușe florilor* în regia lui Alexander Hausvater de la Teatrul Odeon (1991) demonstrau că un nou suflu în teatru este posibil. Era însă nevoie ca energiile și dezideratele să se unească.

În privința dramaturgiei, după răsturnarea sistemului, se păstrează un fel de echilibru, în sensul în care unele piese și unii autori sunt trecuți „la maculatură”, în vreme ce alții își continuă cariera. Dintre cei care au scris și înainte și după '90, îl amintim pe D. R. Popescu (cu piese ca *Dumnezeu în bucătărie*, 1994; *Truman Capote și Nicolae Țic*, 1995; *Mireasa cu gene false*, 1995) și pe Iosif Naghiu (*Revolta*, 1991; *Ghilotina*, 1991; *Hotel Corona*, 1992; *Spitalul special*, 1993). În continuare, se remarcă fie la concursurile de dramaturgie realizate de UNITER, fie pe piața cărții, autori noi sau care debutaseră înainte de '90 în alte genuri literare. Îi amintim, bunăoară, pe Răzvan Petrescu (*Farsa*, 1994; *Primăvara la bufet*, 1995), Olga Delia Mateescu (*Trilogia înșelării: Capricii, Fantoma de la Coventry și Casa*

¹⁷⁶ Oana Stoica, *Nașterea efemeridelor. Începuturile performance-ului în România*, în Oltița Cîntec (coord.), *Teatrul românesc de azi. Noi orizonturi estetice*, Iași, Editura Timpul, 2017, p. 35

înșelăciunii, 1996), Horia Gârbea (*Doamna Bovary sînt ceilalți*, 1993; *Mephisto*, 1993; *Decembrie, în direct*, 1999), Radu Macrinici (*Evangelia după Toma*, 1996; *T(Ț)ara mea*, 1996), Ion Mircea (*Noe care ne străbate memoria e ca o femeie*, 1997). Alții abia se lansează, plasându-se la granița cu anii 2000: Saviana Stănescu (*Apocalipsa gonflabilă*, 2000), Valentin Nicolau (volumul *Dacă aș fi un înger*, 2000).

Generația anilor 2000, prin temele și subiectele abordate, arată că s-a trecut demult de obsesiile literaturii de după revoluție. Teatrul documentar își creează o plajă proprie din ce în ce mai bine definită, poate și datorită faptului că era în creștere interesul pentru teatrul social sau pentru zona hiper-realității. Stilurile autorilor se individualizează, chiar dacă atracția pentru un anumit tip de scriitură sau pentru anumite subiecte îi apropie. Celei de-a doua decade post-decembriste îi aparțin: Ștefan Caraman (*Zapp...*, 1997; *Morți și vii*, 2002; *Colonia îngerilor*, 2005; *Chat*, 2008), Alina Nelega (*Nascendo*, 1996; *www.nonstop.ro*, 2001; *Amalia respiră adânc*, 2005, *Decalogul după Hess*, 2006; *În trafic*, 2013), Vlad Zografî (*Oedip la Delphi*, 1997; *Viitorul e maculatură*, 1999; *Petru sau Petele din soare*, 2007; *America și acustica*, 2007), Mihai Ignat (*Crize*, 2006; *Meserii și fundături*, 2007), Lia Bugnar (*Omul de zăpadă*, 2003; *Femeia din manuscris*, 2005).

Un element nou în peisajul dramaturgiei este cel al formării unor colective. Sunt grupuri (nu multe, e adevărat) în care se adună sub același program, pe principii comune, tineri care dezvoltă împreună sau individual proiecte. Așa se formează acum care îi aduce împreună pe Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Alexandru Berceanu, Ștefan Peca, Mihaela Michailov. Un alt nucleu solid se constituie în TangaProject din care fac parte Bogdan

Georgescu (inițiator), Vera Ion, Ioan Păun, David Schwartz, Miruna Dinu.

În 2008, Ștefan Peca publica articolul intitulat *Despre dramaturgul român contemporan*, text în care, dincolo de stabilirea unor trăsături ale dramaturgiei anilor 2000, făcea și o clasificare a autorilor de texte dramatice, de atfel simplă și cât se poate de corectă. Astfel, îi regăsim pe regizorii-dramaturgi (regizori care scriu piese și le și montează), actorii-dramaturgi, **dramaturgii** fără formație de teatru (adică de regizor sau actor) și pe criticii de teatru (sau teatrologii) care scriu teatru¹⁷⁷.

Aceste demersuri au fost posibile și datorită înființării și creșterii sectorului independent al teatrului. Concurent dar și complementar teatrelor de stat, companiile independente (pioniere fiind Teatrul Luni, Teatrul Act, sau Geen Hours, apoi Godot Cafe) creând un spațiu dinamic și conturându-și, uneori foarte pragmatic, aria specifică. Inițiată în capitală, mișcarea independentă s-a extins și în provincie, orașele importante având fiecare, în ultimii ani, locații diferite în care se petrece fluxul continuu de artiști, provocări și idei.

¹⁷⁷ Ștefan Peca, *Despre dramaturgul român contemporan*, articol consultat pe site-ul http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/rumtheat_pecarum_frm.htm

XI.1. Matei Vișniec și secvențiala istorie ca spectacol

(29 ianuarie 1956, Rădăuți)

Autor de versuri încă din perioada liceului, când publică în reviste precum „Lumina”, „Cutezătorii” și „Luceafărul”, meditativ și întrebător, fascinat de literatura universală și de cirul ce mai venea în turneu la Rădăuți, Matei Vișniec se va desprinde de peisajul bucovinean spre a urma cursurile superioare în cadrul Facultății de Istorie și Filosofie de la București. Mutat în capitală, frecventează Cenaclul de Luni, cenaclul Facultății de Litere condus de criticul Nicolae Manolescu. Aici își citește poeziile și textele dramatice. Din păcate în această perioadă, până la emigrarea sa, doar poeziile îi sunt publicate în volum, pe câtă vreme piesele și scenariile de film îi sunt respise sistematic de cenzură. Fragmente, însă, au apărut în revistele cu care colabora. Obține în 1987 o viză de călătorie în Franța unde primește o bursă din partea La Fondation pour une Entraide Intellectuelle Européenne și dreptul de ședere. În 1993 obține și cetățenia franceză. Până la plecarea din țară publică volumele *La noapte va ninge* (Editura Albatros, 1980), *Orașul cu un singur locuitor* (Editura Albatros, 1982), *Înțeleptul la ora de ceai* (Editura Cartea Românească, 1984). Primii ani departe de țară sunt destul de dificili, Vișniec locuind inițial într-un campus de imigranți, apoi mutându-se într-un cămin al organizației umanitare Secours Catholiques. Pentru un an lucrează ca jurnalist la Secția Română de la Radio BBC și îi cunoaște pe Monica Lovinescu, pe Virgil Ierunca și alți azilanți politici români din Franța. În 1989 își începe studiile doctorale, are parte și de o bursă pentru doi ani, apoi se angajează ca

jurnalist la Radio France International și începe să scrie texte de teatru direct în limba franceză.

După 1990, numele lui revine în atenția publicului din România, Matei Vișniec ajungând unul dintre cei mai jucați autori contemporani de la noi. De asemenea, textele sale se regăsesc pe scenele din Franța, Spania, Germania, Japonia și în peste alte patruzeci de țări. Din 1992 va fi prezent cu montări ale textelor sale la prestigiosul Festival de la Avignon, unde va fi și premiat (în 1996 și 2008). În Franța i-a fost decernat marele premiu al Societății Autorilor și Compozitorilor Dramatici, în 1994, pentru piesa *Frumoasa călătorie a urșilor panda povestită de un saxofonist care are o iubită la Frankfurt*, iar în 2009 aceeași Societate îi acordă și premiul European. În țară a fost premiat de Uniunea Scriitorilor, de Academia Română, precum și de numeroase publicații.

Cel care afirmă despre sine că e omul dintre două culturi, dintre două țări, având rădăcinile în România și aripile în Franța, se bucură și de o atenție deosebită din partea criticilor și a exegeților. Numeroaselor teze de licență, disertație, dar și lucrărilor de doctorat ce-i analizează opera, li se alătură studii importante: *Matei Vișniec, un optzecist atipic* de Bogdan Crețu, *Matei Vișniec – Mirajul cuvintelor calde* de Daniela Magiaru, *Personajul virtual, sau calea către al V-lea punct cardinal la Matei Vișniec* de Mihai Lungeanu, *Teatrul recompus. De la poezie la metafizic în teatrul lui Matei Vișniec* de Octavian Jighirgiu, *Consecințele bilingvismului în teatrul lui Matei Vișniec* de Emilia David.

Teatrul Municipal din Suceava, înființat în 2015, îi poartă numele, instituția promovând regizori, actori și dramaturgia tânără, punând deopotrivă accentul pe texte clasice revitalizate în peisajul cultural sucevean.

Cu vizibile influențe ale literaturii postmoderne, atât în poezie, proză, cât și în teatru, Matei Vișniec are plăcerea nesfârșită de a re-crea, de a re-așeza elementele definitorii ale textului, de a opera cu precizie, din ce în ce mai adânc, în materialul cuvântului. Așa se coagulează caracterul dinamic, fortuitul, permanenta metamorfoză, în care ideile stau ca într-un cuib din care, mai apoi, zboară spre spectator sau către cititor. Criticul George Banu sesiza faptul că textul vișniecian e întotdeauna un întreg perfect șlefuit, ale cărui asperități sunt estomplate tocmai pentru ca enigmaticul să țâșnească și ca neliniștea să apară treptat. Așteptarea, angoasa, catastrofa, singurătatea descriu linia ce trece de la Kafka, la Ionesco, la Beckett spre temele postmoderniștilor: nimicul, carnavalescul, apocalipticul, simulacrul. Tot de zona optzecist-nouăzecistă ține și textualismul, tehnica puzzle-ului, imixtiunea formelor, derivarea, ca într-un organism polimorf, de la vers, la replică, la structură didascalică și îmbinare romanescă (ca în, de pildă, *Teatru descompus* sau în *Negustorul începuturilor de romane*). Improvizatia e foarte bine drămuită, repetiția, reluarea, tema cu variațiuni construind, pe tot parcursul textului, un eșafodaj fluid, dar intens, ca un trunchi din care se înalță nenumărate ramuri libere și, în același timp, unite. Paradoxul este o temă recurentă, o structură care atinge niveluri diferite ale textului. Situații, acțiuni, construcții verbale, joncțiuni între planuri sau idei transmise sunt tot atâtea locuri unde poate apărea paradoxalul.

Însă dincolo de trăsăturile care-l apropie pe autor fie de teatrul absurdului, fie de postmodernism, ne propunem în acest capitol ce-i este dedicat să discutăm despre demersul dramaturgului de a se poziționa față în față cu istoria. Și începe prin a se îndoi asupra unor capitole, continuând prin documentare și prin atitudinea pe care o ia în consecință. Și în cea mai recentă apariție de carte, *Ultimele zile ale Occidentului*, Vișniec vorbește, prin parabole, povestiri sau în

rememorări despre chestiuni sensibile ce se profilează pe orizontul societății europene din prezent: alteritatea, minoritățile etnice, modalitatea în care o societate relaționează cu minoritățile, reflecțiile despre timp aparțin și ele acestor pagini. Aproape în fiecare piesă e adusă sub lupa prin care dramaturgul privește cu minuțiozitate relația dintre om și evenimentele din jur, istoria ca temporalitate, ca memorie, falsitatea, minciuna, mutilarea adevărului, dar și demascarea faptelor. Istoria e ca o amplă canava, cu porțiuni incerte, cu puținele ei zone luminoase, însă cu destule capitole nefericite, cu personaje, cu discursuri fabricate – istoria ca un imens teatru – aceasta e imaginea pe care ajunge să ne-o ofere textele în care e abordată această temă. Gândind la expresia shakespeariană, o remodelează: istoria e făcută de oameni, de histrioni ce rostesc texte, ca, bunăoară, un rege și un nebun pe o scenă. Istoria e oglinda vieții noastre, pe care o tratăm, uneori, cu ignoranță. Și asta e grav.

„REGELE – Umorul tău a fost singura oglindă credibilă a puterii mele. Nebunia ta a fost un elogiu suprem adus libertății. De altfel, nebunia ta a fost singura formă de libertate pe care am cunoscut-o vreodată...

BUFONUL – Oh, ce frumos... ce frumos... Vă implor, Majestate, tăceți... nu mă mai torturați! Îmi face rău să știu că **urechile istoriei nu vă vor reține cuvintele** [s.n.]... (*Către cei de „dincolo”*.) Regele se confesează, la naiba, unde sunteți? Domnule Gardian, răspundeți dacă sunteți acolo! (*Către REGE*.) Nimeni! **Istoria oricum nu prea are urechi** [s.n.]... **Și când are totuși, descoperi că urechile ei sunt mici, minuscule, ca urechile de porc** [s.n.] ... Dar unde s-or fi dus cu toții, pentru numele lui Dumnezeu? (*Către cei de „dincolo”*.) Unde sunteți, măăă?”¹⁷⁸

Sau, în *Ioana și focul*, Povestitorul i se adresează eroinei:

¹⁷⁸ Matei Vișniec, *Regele, bufonul și domnișoara șobolani sau Reverii pe eșafod*, în *Teatru*, București, Editura Tracus Arte, 2017, pp. 258-259

„Spectacolul nostru nu este precum spectacolele urâte ale istoriei, care durează uneori ani și ani de zile... (*Scoate o monedă.*) Ia să vedem, Ioana, cine va povesti scena următoare. Ce alegi, cap sau pajură?”¹⁷⁹

Ideea istoriei văzută ca un carnaval, o sărbătorare tumultoasă, cu o singură direcție, repetitivă, ca un *loop*, dinspre mărire spre decădere, iar și iar, e reiterată de personajul alegoric al Morții din textul mai sus amintit: „Veniți, veniți la bairamul istoriei... Veniți să vedeți cum arată o țară căzută în genunchi... Veniți, spectacolul e gratuit, veniți să vedeți cum agonizează grandoarea...”¹⁸⁰ sau, puțin mai târziu aceeași figură vociferează: „Veniți la bîlciul istoriei... La dreapta puteți admira cadavrele celor care au scăpat de hoardele englezilor, dar au fost omorîți de bandiți și de tîlhari”¹⁸¹.

De la *Despre sexul femeii-câmp de luptă în războiul din Bosnia, la Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal sau la Trilogia balcanică. Migraaaaanți sau Prea suntem mulți în aceeași barcă*, momente importante, dramatice, din istoria recentă sunt tratate. Însă și în textele care revin asupra unor portrete emblematice, tot fragmente controversate ori sensibile sunt aduse în discuție prin specificul scrierii dramatice: *Ioana și focul, Mansardă la Paris cu vedere spre moarte, Richard al III-lea se interzice sau Scene din viața lui Meyerhold, Cabaretul Dada*. Emil Cioran, în ultimele zile din viață, bolnav de Alzheimer, e imaginea intelectualului român despărțit de patrie, în anii grei ai celui de-al doilea război mondial, înstrăinat, refuzat apoi și condamnat tocmai de românii care ar fi trebuit să-i recupereze personalitatea, în prioadă următoare. E intelectualul față în față cu sinele. Vsevolad Meyerhold, regizorul experimental rus,

¹⁷⁹ Matei Veišniec, *Ioana și focul*, în *Teatru*, ed. cit., p. 20

¹⁸⁰ *Idem*, p. 62

¹⁸¹ *Idem*, p. 63

arestat, torturat și omorât sub regimul stalinist, devine personajul central al piesei *Richard al III-lea se interzice*. O descrie autorul drept „Adaptare liberă după ultimul coșmar avut de regizorul Vsevolod Emilievici Meyerhold înainte de a fi ucis în închisoare, în anul 1940, din ordinul Generalisimului Iosif Visarionovici Stalin”. E și acesta, un episod amar, timp de cincispeze ani ignorat – abia în 1955, în vremea primului proces de destalinizare, Meyerhold a fost absolvit de acuzațiile ce i-au adus moartea. Dar adevărul despre uciderea lui în detenție nu a fost cunoscut până în 1988. Însă și Cioran și Meyerhold, prin modalitatea în care ficțional li se conturează portretele, nu se reduc la două personalități, reprezentative pentru o anume perioadă istorică. Mai curând, se adună sub numele lor alte multe chipuri din diaspora intelectualilor refugiați în vestul european, alte multe chipuri ale artiștilor oprimați sub un regim abuziv. Iar Vișniec i-a cunoscut, trăind chiar el această dramă a îndepărtării, a interzicerii, a excluderii? Nu vrea să uite și nimeni n-ar trebui să șteargă din memorie greșelile comise în trecut. Este textul de teatru epiderma hiper-sensibilă prin care, dinspre scriitor spre spectator sau lector, traversează spațiul subțire, râsu’-plânsu’, comicul scufundat în derizoriu, tristețea meditativă, însă și fumusețea cuvântului ori prezența izolată, dar strălucitoare a speranței.

Și piesele care nu au un subiect desprins din realitatea istorică se constituie ca punți de legătură dintre parabolă și evenimente recente. În *De ce Hecuba* – un text de o poeticitate sfâșietoare – Vișniec folosește mitul, din care transpare parcă cu și mai multă claritate, datorită valorii acestuia de universalitate, panorama din care se compune istoria ultimilor ani. Scena se tot transformă, de la spațiul din fața unui templu în ruine, la lumea olimpică, la porțile cetății troiene asediate, de la malul mării. Iar în tot acest timp, cât se traversează porțiuni ficționale, celui din sală îi e din ce în ce mai

evidentă apropierea dintre mit și vremea noastră în care tot războaiele curmă viața nevinovaților și-n care tot niște zei (un fel de super-puteri) dictează (sau regizează) istoria. De altfel, scriitorul precizează într-o notă ce însoțește textul: „*Căderea Troiei, în zilele noastre, ar putea fi asediul orașului Sarajevo în anii războiului bosniac, sau orașul Groznîi în anii războiului din Cecenia, sau Beirutul în anii războiului civil din Libia, sau, mai recent, orașul Mogadiscio din Somalia sau Alep din Siria... (...) durerea Hecubei este, fără îndoială, durerea universală a tuturor mamelor care-și văd fiii, încă de la vârstă fragedă, aspirați de violența și cruzimea războaielor absurde din ziua de azi. Hecuba este mama tuturor copiilor-soldați care sunt învățați să ucidă încă de la vârsta de la șase-șapte ani, a tuturor tinerilor fanatizați, dar și fascinați de adrenalina războiului, a acelor tineri care la 19 ani sunt deja veterani de război și seniori ai războiului*”¹⁸².

Dar istoria nu e doar o înșiruire de episoade, un manual cu date, cu nume, cu relatări, nu e doar un cadru teatral în care cei mari privesc nepăsători, uneori ușor distrați, la dezastrele celor slabi. Istoria se transformă și în întrebări adânci și e și acel loc absurd, în care logica, morala, umanitatea sunt răsturnate și profund periclitare, până când nu mai pot fi identificate. Atunci nu mai e loc nici pentru ironie, nici pentru deriziune, ci singura valabilitate o are strigătul tragic. Monologul Hecubei, din scena 19, este răvășitor. Are un ritm de incantație, accente tragice în care suferința cu greu mai poate fi exprimată prin cuvinte, reducându-se la întrebarea fără răspuns „De ce”, un fel de strigăt mut expresionist, invocat de altfel și în text:

„HECUBA: (...) La originea lumii cosmice, de astre, de titani, de zei și de oameni se află deci Eros, forță creatoare și indestructibilă... Și totuși ceva nu funcționează în univers. Dacă tot ce există se naște din dragoste, datorită lui

¹⁸² Matei Vișniec, *De ce Hecuba*, în *Omul din care a fost extras răul*, București, Editura Cartea Românească, 2014, pp. 275-276

Eros, de ce or fi existând atâtea războaie și atâta tristețe? Aici se întâmplă ceva ce nu înțeleg. De ce atâta durere, dacă totul țâșnește din forța iubirii?

HECUBA lovește aerul cu pumnii. Zgomotul provocat de loviturile sale este asurzitor.

De ce?

Alte lovituri cu pumnii în aer. Ecouri asurzitoare.

De ce?"¹⁸³

Textul vișniecian nu e comod, chiar dacă surprinzător, chiar dacă apelează la ludic, la teatralitate, la poezie. E grav, absorbitor, trezește lacrima, care se prelinge încet pe obraz, demonstrându-ne nouă, celorlalți, privitorii, că mai păstrăm un strop de umanitate. E o pildă, o moralitate, o povestire, o secvență întotdeauna a neliniștii, ce poate vira în grotesc chiar în macabru. Dar realitatea e așa, și doar pentru faptul că eul nostru subiectiv ar vrea s-o schimbe într-un peisaj luminos, asta nu înseamnă că s-a stabilit și adevărul, iar ceea ce pare azi un rău infim, a doua zi se transformă, din pricina necunoașterii sau a indiferenței, în răul cel mare. Și-atunci nu ne mai rămâne decât să ne întrebăm „De ce?”

Nu întâmplător, preluând discursul sceptic, se spune despre Matei Vișniec că se așază alături de Ionesco și Cioran – o dată în plus și pentru faptul că au împărtășit cu toții anii exilului în Franța. Însă lumii fără de scăpare din *Rinocerii* sau *negativismului cioranian*, li se opune, la Vișniec, speranța, ca un fel de ultimă arătare, firavă și bizară, a ieșit din cutia teatrului, ca un fel de „continuă” pe paginile istoriei de a doua zi.

În timp, creația dramaturgică a căpătat ea însăși profilul unui – să-i spunem așa – op de istoria teatrului, căci scriitorul abordează, în cheia

¹⁸³ Idem, p. 264

parabolei, a farsei tragice, a metisării formelor, genuri diferite: tragedia antică (*De ce Hecuba*), moralitatea medievală și dansurile macabre (*Ioana și focul*), structura textului avangardist, dadaist sau supraréalist (*Cabaretul Dada*), stilul diaristic împletit cu documentarul (*Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*). Iată tot atâtea experimente fericite, căci se reușește păstrarea elementelor convenționale și, totodată, se creează legăturile invizibile, neașteptate cu scrierea textului contemporan. Căutarea continuă a lui Matei Vișniec, dincolo de ontologic, de metafizic, este cea a cuvântului. Vehicolul comunicării, semnul umanului, materia ne-materie prin care tot alergăm după timpul pierdut și prin care-l regăsim. Cuvântul pe care dorim să-l atribuim robotului. Cuvântul prin care poezia e posibilă. Cuvântul rostit în 55 de limbi, inserat pe discul de aur *Voyager*, lansat în univers, dincolo de orbita lui Pluto, spre a fi vreodată, poate, descoperit de o viață extraterestră.

Vom încheia, însă doar pentru a deschide drumul altor întrebări, cu o meditație despre cuvânt și poezie, din *Omul din care a fost extras răul*: „PREȘEDINTELE: (...) «Câinii traversează aerul într-un diamant». Nu știu de ce, dar mi se pare că acest vers călătorește prin univers, că a avut forța de a se desprinde și că este în mișcare, în deplasare... Într-un fel, este ca o invenție... În timp ce «câinii traversează aerul într-un diamant», versul ăsta traversează universul spre alte spirite capabile să vibreze în fața lui...”¹⁸⁴

¹⁸⁴ Matei Vișniec, *Omul din care a fost extras răul*, ed. cit., p. 132

BIBLIOGRAFIE

Bibliografie generală

Dicționare, Istorii ale teatrului

Primii noștri dramaturgi, ediție îngrijită și glosar de Al. Niculescu, antologie, studiu introductiv și note bibliografice de Florin Tornea, București, E.S.P.L.A., 1960

Istoria Teatrului în România, vol. I-III, București, Editura Academiei, 1965-1973

Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900, coordonatori Gabriela Drăgoi, Florin Faifer, Dan Mănuță, Alexandru Teodorescu, Leon Volovici, Remus Zăstroiu, București, Editura Academiei, 1979

Studii critice

Bălănescu, Sorina, *Peisaj ieșean cu oameni și spectacole*, Iași, Editura Princeps Edit, 2004

Berlogea, Ileana, *Teatru românesc. Teatru universal*, Iași, Editura Junimea, Iași, 1983

Bilic, Laura, *Dramaturgia românească post-decembristă*, Iași, Editura Artes, 2016

Brădățeanu, Virgil, *Istoria literaturii dramatice și a artei spectacolului*, vol. I, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1966

Brădățeanu, Virgil, *Drama istorică națională*, București, Editura pentru Literatură, 1966

Brădățeanu, Virgil, *Comedia în dramaturgia românească*, București, Editura Minerva, 1970

Burada, T.T., *Istoria teatrului în Moldova*, București, Editura Minerva, 1975

Buteanu, Aurel, *Teatrul românesc în Ardeal și Banat*, Timișoara, Tipografia Matheiu, 1944

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Editura Minerva, 1982

Cimpoi, Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, ediția a II-a, Galați, Editura Porto-Franco, 1977

Cîntec, Oltița (coord.), *Teatrul românesc de azi. Noi orizonturi estetice*, Iași, Editura Timpul, 2017

Cioculescu, Șerban; Streinu, Vladimir; Vianu, Tudor, *Istoria literaturii române moderne*, ediția a II-a, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1971

Faifer, Florin, *Dramaturgia între clipă și durată*, Iași, Editura Junimea, 1983

Faifer, Florin, *Incursiuni în istoria literaturii dramatice românești*, Iași, Editura Universitas XXI, 2008

Ghițulescu, Mircea, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, București, Editura Albatros, 2000

Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*, Postfață de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1989

Massoff, Ioan, *Teatrul românesc*, vol. I-II, București, Editura pentru Literatură, 1961

Mîndra, V., *Incursiuni în istoria dramaturgiei române. De la Gheroghe Asachi la Camil Petrescu*, București, Editura Minerva, 1971

Modola, Doina, *Dramaturgia românească între 1900-1918*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1983

Oprea, Ștefan, *Chipuri și măști. Jurnal de critic (1986-1996)*, Iași, Editura Cronica, 1996

Paiu, Constantin, *Dintele vremii (Publicistică teatrală)*, Iași, Editura Princeps Edit, 2003

Sasu, Aurel; Vartic, Mariana, *Dramaturgia românească în interviuri: o istorie autobiografică, vol. I-V*, București, Editura Minerva, 1993-1997

Zamfirescu, Ion, *Drama istorică universală și națională*, București, Editura Eminescu, 1976

Bibliografie (selectivă) pe autori

Vasile Alecsandri

Alecsandri, Vasile, *Drame*, București, Editura Minerva, 1975

Feroiu, Maria, *Modelul hugolian în drama Despot-Vodă*, Craiova, Editura Info, 2010

Pârvu, Daniela Marinela, *Vasile Alecsandri - exponent al esteticii clasiciste*, Brăila, Editura Sfântul Ierarh Nicolae, 2010

Piru, Al., *Introducere în opera lui Vasile Alecsandri*, București, Editura Minerva, 1978

Roman, Ion, *Vasile Alecsandri: orizonturi și repere*, București, Editura Albatros, 1973

Tomuș, Ion M., *Pitoresc realist și absurd în dramaturgia și spectacologia lui Vasile Alecsandri, Ion Luca Caragiale și Eugène Ionesco*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga”, 2013

Tomescu, Oana-Raluca, *Didascală și teatrul lui Alecsandri*, Brașov, Editura Etnous, 2014

Ulmu, Bogdan, *Basil & Nelu: (mozaic afectiv Alecsandri/Creangă)*, Iași, Editura Princeps Edit, 2007

Bogdan Petriceicu Hasdeu

Hasdeu, Bogdan Petriceicu, *Răzvan și Vidra*, Prefață de Constantin Măciucă, București, Editura Minerva, 1971

Hasdeu, Bogdan Petriceicu, *Ioan Vodă cel cumplit*, Postfață și bibliografie de Doina Curticăpeanu, București, Editura Minerva, 1978

Oprișan, I., *Romanul vieții lui Bogdan Petriceicu Hasdeu*, București, Editura Minerva, 1990

Oprișan, I., *Opera literară a lui Bogdan Petriceicu Hasdeu*, București, Editura Vestala, 2007

Barbu Ștefănescu Delavrancea

Delavrancea, Barbu Ștefănescu, *Teatru*, Prefață și note de Al. Săndulescu, București, Editura Tineretului, 1969

Goci, Aureliu, *Trilogia Moldovei și devenirile arhetipului*, București, Editura Glasul, 1996

Săndulescu, Al., *Delavrancea*, București, Editura Albatros, 1970

I.L. Caragiale

Caragiale, I. L., *Opere*, vol I-III, ediția a II-a, revăzută și adăugită de Stancu Ilin, Nicolae Bâtna, Constantin Hârlav, Prefață de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale a României, 2011

Caragiale, I. L., *Teatru*, vol I-II, Prefață de Eugen Simion, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000

Bălăiță, Aurelian, *Un univers virtual – figuri păpușărești în opera lui I.L. Caragiale*, Iași, Editura Artes, 2006

Bucur, Marin, *I. L. Caragiale. Lumea operei*, vol III, ediție îngrijită de Ștefan Ghilimescu, Pitești, Editura Paralela 45, 2001

Cazaban, Ion, *Caragiale și interpretării săi*, București, Editura Meridiane, 1985

Cazimir, Ștefan, *Caragiale. Universul comic*, București, Editura pentru Literatură, 1967

Cazimir, Ștefan, *Caragiale față cu kitschul*, București, Editura Cartea Românească, 1988

Constantinescu, I., *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, București, Editura Minerva, 1974

Călinescu, Al., *Caragiale sau Vârsta modernă a literaturii*, București, Editura Albatros, 1976

Elvin, B., *Modernitatea clasicului I.L. Caragiale*, București, Editura pentru Literatură, 1967
George, Alexandru, *Caragiale*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996
Iorgulescu, Mircea, *Marea trâncăneală*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1994
Mitchievici, Angelo, *Caragiale după Caragiale. Arcanele interpretării: exagerări, deformări, excese*, București, Editura Cartea Românească, 2014
Negrea, Gelu, *Anti-Caragiale*, București, Editura Cartea Românească, 2001
Papadima, Liviu, *Caragiale, fîrește!*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999
Silvestru, Valentin, *Elemente de caragialeologie*, București, Editura Eminescu, 1979
Tomuș, Mircea, *Opera lui I.L. Caragiale*, vol. I, București, Editura Minerva, 1977
Ulmu, Bogdan, *Mic dicționar Caragiale*, Iași, Editura Cronica, 2001
Vartic, Ion, *Clanul Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura „Biblioteca Apostrof”, 2002
Vodă Căpușan, Maria, *Despre Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982

Victor Eftimiu

Eftimiu, Victor, *Teatru*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956

Mohanu, Constantin, *Victor Eftimiu – monografie*, București, Editura Ararat, 1999

Mihail Sorbul

Sorbul, Mihail, *Letopiseși*, București, Editura Minerva, 1980

Eftenie, Nicolae, *Mihail Sorbul – destinul unui dramaturg*, Iași, Editura Tipo Moldova, 2016

Camil Petrescu

Petrescu, Camil, *Teatru*, ediție îngrijită de Florica Ichim, București, Editura Gramar, 2007

Petrescu, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru*, ediție, studiu introductiv, note de Florica Ichim, București, Editura Eminescu, 1983

Arhip, Cristian, *Camil Petrescu – perspective de interpretare*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2008

Arhip, Cristian, *Altfel despre Camil Petrescu*, Iași, Editura Junimea, 2009
Cicort, Constantin, *Camil Petrescu, dramaturgul – Camil Petrescu și arta actorului*, Craiova, Editura Universitaria, 2007
Melinte, Roxana, *Dramaturgia lui Camil Petrescu*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2008
Munteanu, Nicolae, *Disoluția personalității în dramaturgia lui Camil Petrescu*, București, Editura Tracus Arte, 2014
Popa, Marian, *Camil Petrescu*, București, Editura Albatros, 1972
Sirbu, I., *Camil Petrescu*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 1971

Lucian Blaga

Blaga, Lucian, *Teatru*, vol. I-II, Prefață de Geoge Gană, București, Editura Minerva, 1987

Braga, Corin, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, București, Editura Tracus Arte, 2015

Modola, Doina, *Lucian Blaga și teatrul*, vol. I-III, București, Editura Anima, 2003

Popescu, George, *Lucian Blaga și paradigma gândirii europene*, Craiova, Editura Aius, 2011

G. M. Zamfirescu

Zamfirescu, G. M., *Teatru*, ediție îngrijită și prefață de Valeriu Rîpeanu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956

Cucu, Silvia, *George Mihail Zamfirescu și teatrul*, București, Editura Meridiane, 1967

Victor Ion Popa

Popa, Victor Ion, *Teatru*, ediție îngrijită de Ștefan Cristea, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958

Cristea, Ștefan, *Victor Ion Popa – viața și descrierea operei*, București, Editura Minerva, 1973

Alexandru Kirîțescu

Kirîțescu, Al., *Gaițele și alte piese*, studiu introductiv și note de Valeriu Râpeanu, București, Editura Eminescu, 1989

Mihail Sebastian

Sebastian, Mihail, *Teatru*, Prefață de Mircea Tomuș, București, Editura pentru Literatură, 1963

Băicuș, Iulian, *Mihail Sebastian, proiecții pe ecranul culturii europene*, București, Editura Hasefer, 2007

Iovănel, Mihai, *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, București, Editura Cartea Românească, 2012

Petreu, Marta, *Diavolul și ucenicul său. Nae Ionescu – Mihail Sebastian*, ediția a III-a, revăzută și adăugită, Iași, Editura Polirom, 2016

Gellu Naum

Naum, Gellu, *Opere (Teatru)*, vol. III, volum îngrijit de Simona Popescu și Ion Cocora, Iași, Editura Polirom, 2014

Dumitru Solomon

Solomon, Dumitru, *Socrate, Platon, Diogene câinele*, București, Editura Eminescu, 1974

Marin Sorescu

Sorescu, Marin, *Teatru*, Prefață de Dumitru Micu, București, Editura Minerva, 1993

Gușman, Maria, *Elemente postmoderne în opera lui Marin Sorescu*, Craiova, Editura Else, 2011

Muntean, Ștefania, *Marin Sorescu – poezia teatrului și teatralitatea poeticului*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2006

Scorțanu, Tatiana, *Marin Sorescu, dramaturg*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2008

Matei Vișniec

Vișniec, Matei, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, București, Editura LiterNet, 2003

Vișniec, Matei, *Omul din care a fost extras răul*, București, Editura Cartea Românească, 2014
Vișniec, Matei, *Teatru*, București, Editura Tracus Arte, 2017
Vișniec, Matei, *Ultimele zile ale Occidentului*, Iași, Editura Polirom, 2018
Vișniec, Matei, *Mansarda la Paris cu vedere spre moarte*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005

Crețu, Bogdan, *Matei Vișniec – un optzecist atipic*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2005
Jighirgiu, Octavian, *Peregrin prin teatrul lui Matei Vișniec – considerații teoretice*, Iași, Editura Artes, 2012
Jighirgiu, Octavian, *Teatru recompus – de la poetic la metafizic în dramaturgia lui Matei Vișniec*, Iași, Editura Artes, 2012
Lungeanu, Mihai, *Personajul virtual sau Calea către al V-lea punct cardinal la Matei Vișniec*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2014
Magiaru, Daniela, *Matei Vișniec – mirajul cuvintelor calde*, București, Institutul Cultural Român, 2010

Webografie

http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/rumtheat_peca_rum_frm.htm

<http://www.contributors.ro/cultura/%e2%80%9emisoginismul%e2%80%9d-lui-caragiale/>

<http://dilemaveche.ro/sectiune/tilc-show/articol/tara-lui-caragiale-si-reabilitarea-lui-mitica>

http://www.romlit.ro/index.pl/caragiale_i_noi2

<https://yorick.ro/metamorfozele-teatrului-de-papusi-in-romania/>

https://ro.wikisource.org/wiki/Cum_am_devenit_huligan

©2018 Editura *Artes*
Str.Costache Negruzzi, nr. 7-9
Iași, România
Tel.: 0755101095
www.artesiasi.ro
artes@arteiasi.ro

Tipar digital realizat la tipografia Editurii *Artes*