

cepției regizorale, a înfățișat cu firească atitudine, chipul locotenentului de securitate. Nu însă și pe cel al lui Pavel Balaban, care se cerea mai puțin enigmatic și mai natural. Dar aici se resimte aceeași ostentație cu care regizorul a căutat să-și transmită mesajul.

Decorurile Elenei Simirad-Munteanu nu sugerează șantierul (fie chiar din interior). N-am înțeles ce semnificație poate să capete apariția unei coroane veștede, care se apleacă dintr-o latură a scenei, obligînd perso-

najele să coboare pînă la ultima dimensiune a rampei, spre a-și debita acolo replicile.

Există, așadar, în spectacol, o inegalitate stilistică, la care contribuie atît componența eterogenă a distribuției, cît și viziunea un-or schematică a regizorului. Dar există și o teamă nejustificată de a aborda în toată plenitudinea specificul genului, în sfera și proporțiile posibile, și de aceea am aplaudat la premieră claritatea filcului propriu-zis, dar n-am ris, cum am fi dorit, de savoarea fabulei.

C. Paraschivescu

GENEZA IDEII DE LIBERTATE

Teatrul Municipal: Esop de Guilherme Figueiredo

Am face o eroare dacă am privi piesa lui Guilherme Figueiredo pusă în scenă la Teatrul Municipal drept o transpunere dramatică a dezbaterilor filozofice din „polis“-ul grecesc. E adevărat că în piesă este vorba de cinici, de stoici, de Crisipos, de agnostici, de megarici și de semnificația filozofică a fabulelor lui Esop etc. Inșă adevăratul conflict de idei nu are nimic de-a face cu istoria filozofiei grecești. Xantos este un relativist pragmatic, apologet al ordinii existente, sceptic în ceea ce privește valorile, un negustor care a ajuns la concluzia că se poate trăi foarte bine de pe urma flectării filozofice. Asemenea farsori au apărut mereu în cetățile grecești. Pe cine reprezintă însă Esop? Istoricește un sclav frigan liberat, Esop a devenit un fel de bard popular, intrat în legendă, care a introdus în Grecia înțelepciunea gnomică a răsăritului. Sint însă fabulele sale o expresie a ideologiei sclavilor? Ne îndoim. Folosiți din plin pentru producerea bunurilor materiale și spirituale, sclavii nu au produs în Grecia o cultură specifică de clasă. Civilizația ca și cultura greacă este esențialmente sclavagistă. Aceasta încadrează în linii generale — limitele ideilor de democrație și libertate în Grecia antică. E posibil ca în fabulele legendarului Esop să existe ecouri din presupusa biografie personală a lui Esop. Inșă, ca și la Epictet, ideologia sa nu este ideologia clasei oprimate, ideologia sclavilor, ci reprezintă o anumită categorie a oamenilor liberi și anume a celei mai înaintate, democratice pătri din rîndurile oamenilor liberi. Ecouri ale situației sclavilor, un protest împotriva eupatrizilor și aristo-

crăției funciare există, însă nu o expresie a năzuințelor de libertate a sclavilor, așa cum reiese din piesă. Ca și G. B. Shaw, în unele din dramele sale, scriitorul brazilian a făcut de fapt o piesă istorică, simbolică (nu simbolistă), am spune alegorică, și în acest sens, scriitorul folosește ca intenție anacronisme grotești și ironice. Raționînd ca o cetățeană din secolul al XX-lea, Cleia afirmă despre soțul său că este un „filozof al prosperității“, Xantos vorbește despre „un nas fin grecesc“ și amestecul acesta de planuri — e drept, mai puțin sudat și mai puțin subtil decît la Shaw — constituie totuși un farmec al piesei. Interesul fundamental al piesei stă însă de fapt în altceva. Există în *Vulpea și strugurii* o excepțională alegorie a genezei ideii de libertate, o controversă asupra dreptului de autodeterminare, aluzii extrem de precise la contemporaneitate. Figueiredo trăiește într-o țară care a cunoscut și mai cunoaște încă destul de intens colonialismul, în forme directe și indirecte. Cînd Xantos îi explică în repetate rînduri lui Esop că „nu este copt încă pentru libertate“, avem în față caricatura unui discurs tipic al delegatului francez, portughez, sau englez, în comisia de tutelă a O.N.U.-lui. Cînd același Xantos demonstrează cît de bine se trăiește sub administrația și protecția sa, ne găsim parcă în fața unui bilanț anual al ministrului coloniilor din Londra. Filozofia business-ului sprijinînd colonialismul și sclavagismul, aceasta este adevărata esență a piesei...! (Și chiar în Brazilia, pentru milioane de indieni din interiorul țării, problema nu este depășită). Intransigența în aspirațiile și în lupta pentru libertate

are o rezonanță deosebit de gravă în acele țări și colonii unde reformismul și paternalismul sînt puternice. Într-o altă ipostază, Esop reprezintă intelectualul insingurat, care pierde automat în fața business-ului, atunci cînd încearcă să se plaseze în raporturile cu acesta, pe un punct de vedere „etic”.

Din cele de mai sus reiese în mod clar de ce și în ce scop autorul folosește în mod liber materialul istoric, legendele create în jurul lui Esop, cărțile de colportaj, biografia dubioasă a călugărului grec Palmudius din veacul al IV-lea al e.n., împlăcit, Figueiredo ne îndeamnă să trecem peste detalii, să nu urmărim consecvența istorică și să privim piesa așa cum este: o comedie eroică, o comedie gravă, cu sfîrșit tragic.

O comedie eroică nu este numai grațioasă și aeriană, o comedie atică într-un cuvînt însă care dezbate tragic problema gravă: disputa dintre libertate și sclavie și a ispitelor de care este amenințată cucerirea libertății. Aceasta, în ciuda tentației titlului care ne orientează spre un alt aspect al piesei: tragicul contratimp în dragoste, în relațiile dintre Cleia și Esop. De acest contratimp este legată în piesă, semnificația fabulei „Vulpea și strugurii”. În mod just însă a procedat regia cînd a deplasat centrul de greutate pe disputa dintre libertate și sclavie, că a conceput-o ca o piesă despre Esop și nu ca o alegorie erotică pe marginea fabulei amintite în titlu.

Regizorul Mircea Avram a scos în evidență patosul fundamental al acestei piese eroice, care este un patos cetățenesc, și a pus surdina pe drept cuvînt motivului erotic. Meritul punerii în scenă constă în primul rînd în faptul că a pus pe primul plan această dialectică a stăpînului și a sclavului în cîteva din variațiile și laturile ei contradictorii, așa cum apar din schimbările inopinate în relațiile reciproce ale personajelor din piesă.

Această dialectică a stăpînului și sclavului apare în primul rînd în contrastul Xantos-Esop. Xantos (Vili Ronea) stăpînul lui Esop, care se bucură de cea mai deplină bunăstare, este de pildă un „om liber”. Neputincios însă spiritualmente, naiv pînă la prostie, neclintit în credința sa că banii și puterea înseamnă totul pe lume, acest stăpîn de robi este la rîndul său un rob. Robul condiției sale, al mizeriei sale spirituale, al dorințelor nesatisfăcute. El este sclavul „muncii de negru” al lui Esop și oricît încearcă el să-și însușească aforismele sau fabulele acestuia, oricît de convins s-ar arăta el că acestea sînt „producție” proprie, Xantos este conștient că depinde intelectualmente de

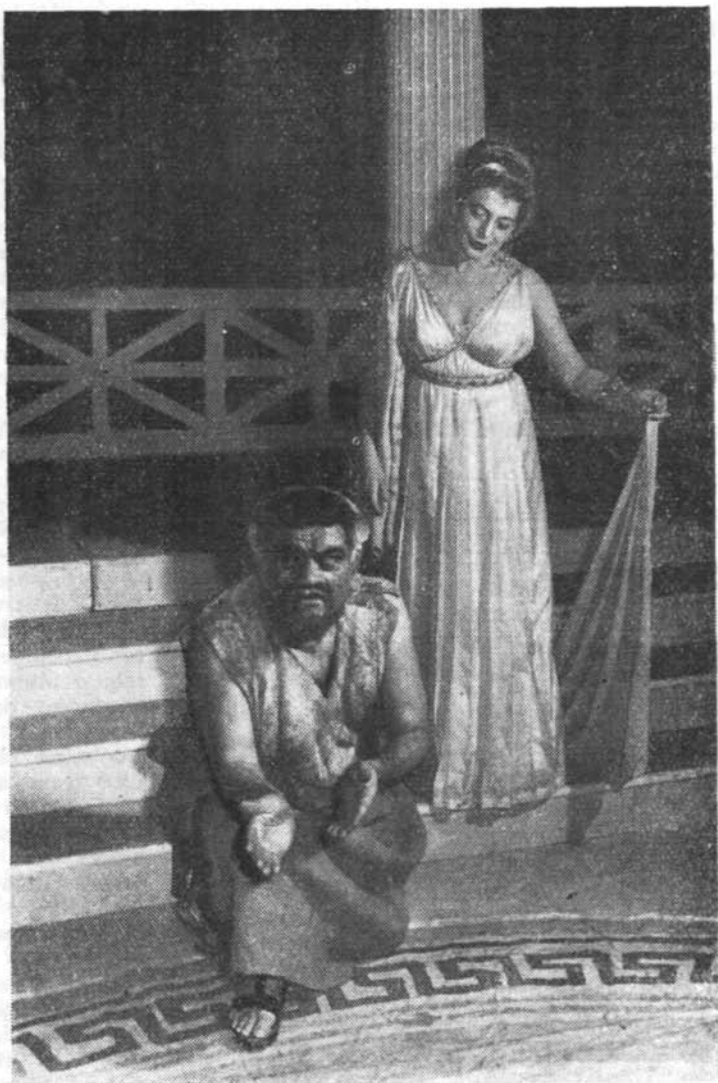
robul său. Oricare ar fi obiectiile, care s-ar putea aduce unor amănunte de interpretare lui V. Ronea, actorul a înțeles această linie fundamentală a rolului. În fața noastră, devine evidentă inferioritatea morală și intelectuală a filozofului cu suflet de rob, față de robul cu suflet de filozof.

Fiindcă Xantos nu este un filozof grec, ci o caricatură de filozof, șarja continuă și fățișă a lui V. Ronea este întemeiată (și actorul găsește cu multă dezinvoltură variații, evită monotonia). Însă tot ce face Xantos nu este produsul naivității. N-ar fi stricat deci și scoaterea în relief a vicleniei lui Xantos, căci este evident că uneori naivitatea și stereotipul „ei și” constituie un mijloc de disimulare, o manevră pentru a cîntări folosul uneia sau alteia din atitudini. Adesea Xantos nu „pricepe” fabulele fiindcă nu-i convine. Compunîndu-și o mină de iremediabil prostănac, V. Ronea a pierdut prilejul reînfărmii și acestui aspect.

Intreaga piesă se învîrte însă în jurul lui Esop. Pe dinafară, Esop în interpretarea lui Ștefan Ciubotărașu are toate aparențele unui rob, inclusiv legendara lui urîțenie fizică. Nu aș crede însă că masca lui Ciubotărașu este cea mai potrivită scopului. Sculptura aflată la muzeul din Albani, clasică, ne arată un om urît, însă departe de a fi monstruos. Comentatorii au arătat că Esop nu este numai pur și simplu urît. Un farmec subtil, o spiritualitate ascunsă se strevăd sub trăsăturile hidoase. Aceasta ar explica în parte și interesul imediat pe care-l stîrnește Esop unei femei cum este Cleia. Nu pledăm pentru transpunerea problemei frumuseții și a urîteniei lui Esop pe un plan pur simbolic. Însă masca lui Ciubotărașu este oarecum grotescă.

Regia a preconizat în interpretarea lui Esop o linie consecvent realistă. Esopul lui Ciubotărașu este un Esop autentic: un om talentat și profund cîstît, supus la tot felul de umilințe, un talent împilat de sclavie. Ciubotărașu s-a ferit de o eroizare artificială a personajului, însă jocul său nu a fost lipsit de cea sumbră demnitate sau gravitate lucidă care convine personajului. El este însă uneori de o solemnitate prea uscată în raport cu tonul și factura generală a piesei. Cyrano de Bergerac nu ar fi fost o reminiscență deplasată aici.

În piesa lui Figueiredo, sclava Melita pune în evidență un alt aspect al problemei. Pînă la venirea lui Esop, Melita nici nu visează să-și schimbe locul ei de sclavă domestică. Nu degeaba Figueiredo arată că în casa lui Xantos, sclavii o duc relativ bine, nu au munci grele etc. Melita se împacă destul de bine cu soarta ei.



★

Venirea lui Esop îi suscită și Melitei o vagă dorință de libertate. Inșă pentru Melita, în scopul eliberării din sclavie, toate căile sînt bune. De fapt, ea consideră setea de libertate deplină a lui Esop ca o mare absurditate. Ea aspiră doar la un trai mai bun. Tocmai de aceea, odată plecat, ea se resemnează. Prin Melita, autorul vrea să sublinieze ravagiile pe care le face în conștiință, obișnuința sclaviei. Toate aceste nuanțe și de fapt dialectica personajului scapă în bună măsură actriței Eveline Gruia.

O altă alternativă la calea esopică este cea aleasă de Agnostos (Petre Gheorghiu) „omul care nu vrea nimic”. Autorul a

dăsat intenționat să plutească o aură de mister în jurul personajului. Indiferența sublimă a lui Agnostos față de cele pămîntești este însă o mască. Agnostos privește cu cea mai mare atenție în jur: *evaluează*. Și la momentul oportun, încearcă să pună mina pe casa lui Xantos. Agnostos vrea totuși ceva: bogăție. Agnosticismul lui ascunde o filozofie practică. Interpretarea lui Gheorghiu ar fi trebuit să fie mai nuanțată.

Cleia este un personaj-cheie în piesa lui Figueiredo chiar dacă, așa cum am mai spus, nu ea reprezintă linia fundamentală a piesei. În primul rînd, ca unul din personajele cele mai complexe, ea își de-

pășește cu mult mediul (prin aceasta înțelegem pe purtătorii mentalității sclavagiste) și năzuiește într-un anumit fel spre libertate, spre evadare. Nu este însă consecventă: căci trufia și voința de a domina, ca și capriciile izvorite dintr-o existență proteguită de soartă o determină la dese discontinuități și la periculoase reversuri. Sufletul ei ne apare ca un fel de panopticum, un fel de magazin universal, cuprinzând de toate, însă cite puțin. În același timp, ea reprezintă o tentație, una din marile încercări la care Esop este supus în cursul acțiunii și din care acesta iese învingător. Beate Fredanov a reușit să redea ceva din complexitatea personajului. Apariție fizicește foarte spectaculoasă, Mihaela Juvvara rămâne însă mai prejos de rol.

Aici ajungem la nodul gordian al piesei: toți acești Agnostos, Melita, Cleia sînt de fapt posibile alternative, ieșiri, tentații, „încercări”, pentru Esop. Esop ar putea să-și negustorească talentul și să scape de robie. Dar refuză. Esop ar putea fi disimulat ca Agnostos și să-l prindă pe Xantos la cotitură. Refuză. Ar putea fi indiferent și cinic. Nu vrea. Ar putea să se elibereze și să fugă cu Cleia (evazionism). Ar putea s-o ajute pe Melita să pună mina pe Xantos și cu ajutorul ei să scape. Ar putea să flateze pe locuitorii din Delfi. Ar putea deveni coasociatul lui Xantos. Ar putea... Esop preferă însă intransigența, el are o idee absolută despre libertate. Dar ce este pentru el libertatea?

„Trebuie să fie pe lume un loc unde să existe o împărăție, în care să poți bea apa în cășul mîinilor, fără ca nimeni să vină să-ți spună dacă e timpul să bei apa sau mai trebuie să rabzi de sete. Un loc unde fructele să fie la îndemîna fiecăruia și unde privighetorile să nu fugă cînd se apropie omul”.

Desigur imaginea de mai sus are lipsurile ei. Ea este vagă, e lipsită de un caracter concret istoric, și mai ales nu spune nimic despre conținutul economic și social-politic al ideii de libertate. Nu trebuie să scăpăm din vedere acest element. După cum nu trebuie să omitem și limita pe care o implică în alegorie *soliditatea* lui Esop, însingurarea lui. În această ultimă problemă, lucrurile sînt mai complicate: nu locuitorii din Delfi (în fond o castă de preoți), care cer moartea lui Esop, reprezintă poporul, ci tocmai samienii care au obținut eliberarea sa.

Pornind de la încercările la care este supus Esop, regia a reușit într-o anumită măsură să orienteze interpretarea spre conflictul fundamental al piesei. În

fața noastră se află două lumi: trei sclavi și trei oameni „liberi”. Însă vorbind de acești oameni liberi trebuie menționat că libertatea nu se află acolo unde este puterea, unde este banul, vigoarea fizică sau frumusețea fizică. În felul acesta, figura lui Esop apare pe primul plan, supus la toate încercările, la toate tentațiile care-i solicită alternativ talentul, simțurile, caracterul, setea de viață. Rezistînd, Esop alege în cele din urmă moartea, care și aici apare sub forma unei dileme: viața i-ar putea fi salvată dacă el ar vrea să devină din nou rob, măcar de ochii lumii: dar Esop are conștiința absolută a libertății. Și în loc să facă concesii, preferă să moară. Aceasta este ultima și supremă încercare. Soluția nu este metafizică, dacă ne gîndim la *geneza* ideii de libertate în antichitate; pentru greci o asemenea noțiune nu putea avea un înțeles concret istoric, ci o valoare absolută, ca și ideea de virtute sau de bine. Însă semnificația alegorică a acestei alegeri apare și mai categorică dacă ne gîndim la condițiile contemporane ale luptei de eliberare din robie; intransigența, refuzul de a-și trăda idealurile, de a accepta fărîmiturile și „bunătatea” coloniștilor. Din cele de mai sus reiese clar că momentul morții lui Esop este apogeul piesei, apogeul tragic al destinului lui Esop. Omul care a iubit viața sub toate formele ei, care a înțeles mai bine ca alții deopotrivă împărăția necuvîntătoarelor și virulența excepțională a limbii, care a cîntat dragoste și a fost prietenul naturii, alege de bună voie, ca o necesitate inevitabilă, moartea. Toată desfășurarea piesei trebuie să concure spre acest moment, trebuie să-l facă inteligibil spectatorului. Acesta ar fi trebuit să simtă că alegerea lui Esop este singura soluție posibilă, că sacrificiul acestuia nu este inutil, că el nu face *martirologie*. Din păcate însă, regizorul a tratat nu destul de organic acest apogeu, lăsînd gestul final al lui Esop să pară gratuit. Tentațiile succesive și din ce în ce mai puternice la care este supus Esop în dramă, apar în spectacol într-o desfășurare liniară care răpește din forța semnificațiilor lor simbolice.

Insumînd însă toate aceste plusuri și minusuri, nu putem să nu ne exprimăm convingerea că este un merit al Teatrului Municipal de a fi montat o asemenea piesă alegorică, căci ea face în mod ferit o notă discordantă în raport cu pieșele pretins simbolice și de idei cu iz decadent care, din păcate, au ispitit și unorii mai continuu să ispitească unele din teatrele noastre.

H. Br.