

Meşterul Manole

Legende populare au turnat sensuri ale vieţii, cu o uimitoare putere de generalizare, în simboluri şi imagini poetice. Ele au prilejuit dese acţiuni de legitimă valorificare, dar şi interpretări diformante, profund antipopulare. Baladele *Miorişa* şi *Meşterul Manole* au avut cu deosebire această soartă. Prima a servit în filozofie unei teorii fataliste a neantului către care ar tinde chipurile, „spaţial“, sufletul românesc. A doua, potrivit aceluiaşi concepţii idealiste, a fost trecută prin divagări obscurantiste şi siluiri mistice, în producţii dramatice cu aplomb gîndirist.

Într-o versiune dramatică după legendă de Lucian Blaga domneşte — spre exemplu — un hieratism exacerbat. Manole, unealtă oarbă în mîinile lui dumnezeu, este sortit împreună cu meşterii, unui destin aducător de moarte. Vedenii înfricoşătoare stăpînesc minţile în aşteptarea miracolului ceresc care să dezlege taina construcţiei. În piesa *Meşterul* de Adrian Maniu, bîntuie de asemenea stihii ale iadului. Fauni şi făpturi barbare răstoarnă zidurile ridicate de Manole, simbolizînd reacţia păgînismului (sic!) în faţa consolidării credinţei creştine. Figura meşterului a mai servit de pretext la o piesă uşoară cu triunghi adulterin de Octavian Goga şi la altele, pe care ne îngăduim să le ignorăm.

De reţinut este că acest „mit estetic“, cum l-a caracterizat G. Călinescu, s-a dovedit pentru genul dramatic un fecund izvor de inspiraţie. În primul rînd, datorită conţinutului bogat în idei, care afirmă actul de dăruire în creaţia artistică. Perfecţiunea nu poate fi atinsă decît prin suferinţă şi sacrificiu; împlinirea în artă atrage după sine o renunţare individuală. Şi, în al doilea rînd, fiindcă balada *Meşterul Manole* este prin excelenţă spectaculară, cu evenimente care se succed într-o strînsă încheiere dramatică: surparea zidurilor, ameninţarea cu moartea, jurămîntul meşterilor, zidirea soţiei, triumful construcţiei, prăbuşirea icarilor.

Am aşteptat cu interes şi speranţă premiera *Meşterului Manole*, în cea mai nouă viziune dramatică, datorată lui Laurenţiu Fulga. Dezvoltarea ideilor baladei, în piesa lui Fulga, este o încercare de a prezenta problemele artei sub aspectul legăturilor ei cu aspiraţiile poporului, ca principală condiţie a valorii şi integrităţii mesajului artistic. În această lumină, filonul legendei populare a servit ca bun punct de plecare unei dezbateri estetice, care ar fi putut avea implicaţii adînci în fondul de idei privind sarcinile militante, actuale, ale artei.

Fulga a atribuit eroului din balada populară o calitate nouă, conştiinţa muncită de gîndul necontenitei perfecţionări. Manole şi cei nouă tovarăşi înalţă o mănăstire în care Vodă vrea să-şi zidească nemurirea. Nepăsător la această ambiţie,

meșterul dorește să întruchipeze în silueta edificiului, idealul său de perfecțiune artistică. Zidurile se ridică cu trudă, dar nu iau forma visată. În șapte rinduri Manole calculează, măsoară și construiește, prăbușind apoi de fiecare dată marmora. Simbolul astfel prelucrat (în baladă, zidurile se prăbușesc de la sine) exprimă momentul de criză când „măsurile“, tiparele tehnice nu pot cuprinde încă visul înaripat, chinul creatorului de artă care caută neconținut o realizare ideală. Imaginea călăuzitoare de frumusețe, cu care tinde a înnobila marmora, este iubita sa. Ana, o fecioară „înfășurată într-un fel de nimb de mister“ sau, cum i se mai spune, „fiica pădurilor“. Pe rînd, ea apare senzuală sau o abstracțiune pură — idee de perfecțiune în reprezentările lui Manole. Plăsmuire de vis și „miraj neîntrerupt de lumină“, în închipuire sau aieva. Ana îi dăruiește iubirea, dar nu și puterea de a desăvîrși opera începută.

În raporturile cu Manole se definesc, detașându-se inegal, cei nouă meșteri. Extremele — Cercel și Serafim — angajează poziții pro și contra artistului. Cercel este un caracter blind și meditativ. El pare să privească cu ochii lui Manole frumusețea pură a Anei. Această comună înțelegere a unui ideal de perfecțiune îi apropie. Cercel manifestă apoi încredere în opera maestrului, intuind sinceritatea căutărilor sale. Pînă la un punct, acolo unde căutările devin sterile și tînărul meșter, surprins de compromisurile lui Manole, îl părăsește dezamăgit. („Te-ai supus lui Negru-Vodă. Ai primit să ridici mănăstirea pe care o dorește el“). În Serafim, dramaturgul a concentrat atributele unui înrăit de invidie, detractor, intrigant și retrograd, fără nuanțe intermediare. Cu astfel de însușiri „meșterul fără Dumnezeu“, descins din familia lui Iago, își vinde sufletul „conștiințelor negre“ care apar sub înfățișarea lui Vodă și a Marelui Sfetnic, dorind pierzania lui Manole. Tenta de „negru“ este dusă pînă la mefistofelic („geniul rău al lui Manole“, cum singur se caracterizează).

Ceilalți șapte meșteri au trăsături care îi apropie, dictîndu-le reacții colective. În general, ei cred în Manole, dar supuși mai ușor influențelor și lași în fața amenințării cu moartea, se fac complicii uneltirilor lui Serafim.

Un personaj care în economia dramei îndeplinește rolul de rezoner, Orbul, dă răspuns întrebărilor insolubile și frământărilor lui Manole, încercînd cu harul blindeței să-i îndrume pașii pe calea adevăratei realizări în artă, prin alăturarea organică a creației sale la suferințele și lupta maselor asuprite. El poartă un simbol transparent: înțelepciunea și experiența de veacuri a poporului.

În deznodămînt, Manole este supus unei încercări decisive. Serafim, „meșterul fără Dumnezeu“, reușește să impună zidirea Anei, invocînd o lege a „timpurilor arhaice“. În ultima clipă, Manole își salvează iubirea, refuzînd sacrificiul. În tensiunea acestui moment, în biruința setei de viață și iubire, a văzut dramaturgul „structura spirituală de om al Renașterii“¹ la meșterul său.

Astfel Laurențiu Fulga a vrut să contureze, cum singur mărturisește, „un conflict realist în cadrul căruia se dezbate cu pasiune problema caracterului popular al artei“². Urmărind acest gînd, dramaturgul a încercat să elimine ceea ce în baladă apare miraculos și fantastic, motivînd rațional întîmplările puțin obișnuite din fabulație.

Evoluția croului de la pozițiile de cețoasă căutare a artei pure, pînă la înțelegerea rosturilor unei opere care să reflecte aspirațiile largi ale poporului, este însă precară.

¹ Cuvîntul autorului în programul de sală (Teatrul Armatei).

² Idem.

La început Manole se izolează în căutări individuale, străin de năzuințele maselor. Ideea este dezvoltată în confruntările cu Orbul :

„Manole : ...Pământul mă disprețuiește.

Orbul : Dar ți-ai lipit tu oare urechea de pământ, ca să-i auzi pământului jalea șiurgia ?

Manole : N-am suflet și n-am gânduri decât pentru opera mea. Sufăr și eu destul ca să mă mai doară și suferințele țării“.

Așadar, Meșterul se arată neînțelegător la suferințele țării, răspunzând cu infatuare apelului de a sluji poporul. Dar cum prezintă dramaturgul drumul lui Manole de la acest impas ideologic și estetic, pînă la finalul în care cad „pecețile tuturor tainelor“ și iradiază lumină ? În tot acest timp, meșterul își poartă irezolvabil întrebările de la un act la altul, pe „trepte de marmoră albă sugerind urcușul spre nesfîrșit“, rostind cuvinte mari și săvîrșind gesturi patetice, într-un abur rarefiat de abstracțiuni. Din turnul de fildes, Manole contemplă pe Ana fără a-i putea reproduce desăvîrșirea în operă, arată dispreț pentru vanitatea domnitorului și, în același timp, indiferență la frămîntările ce par a se petrece în țară, se îndoiește faustian de sine („în zadar perfecțiunii m-am silit să-i fur măsura“) și domină filozof între meșterii săi.

Pare banal, dar nimic nu se naște din nimic. Era de așteptat ca transformările în gîndirea și poziția eroului lui Fulga să rezulte dintr-un proces pregătitor. Greu de precizat însă, ce fapte, evenimente sau împrejurări determinante au creat o punte între aceste două profesii de credință exprimate de Manole în situații diferite :

Prima, la care ne-am mai referit : „Manole (Orbului) : N-am suflet și n-am gânduri decât pentru opera mea. Sufăr și eu destul ca să mă mai doară și suferințele țării.

A doua : Manole (lui Vodă) : Dacă opera ce voi lăsa-o nu va cuprinde în ea tot geniul poporului acestuia, numele meu va fi supus rușinii“.

Cum pot fi conciliate aceste contradictorii credințe ale eroului, cînd nimic hotărîtor nu a intervenit pe planul apropierei artistului de popor ? Aflăm, dimpotrivă, că izolarea sa e hotărîită. („Ana : Și eu însămi ce farmec să desfășor pentru a-l întoarce cu tot sufletul către patimile țării“³).

Spuneam că rolul Orbului este de a răspunde gîndurilor neclare ale lui Manole, ca un alter-ego, amintindu-i înaltele rosturi ce le are în față. Într-un fel, acest personaj se vrea mai semnificativ decât pare. Pentru cine cunoaște piesa lui Lucian Blaga, citată mai sus, este limpede că Orbul dă replica unuia din personajele caracteristice concepției idealiste a scriitorului, călugărul Bogumil. Acesta proclamă în numele sfintelor taine jertfirea unei ființe vii la temeliiile mănăstirii, pentru ca cerul să deslege meșterii din neputință și se face megafonul dogmei bisericesti („crede și nu cerceta“). Concluzia promovată de autor: creația trece prin moarte. La polul opus, Orbul din drama lui Fulga invită pe artist să-și alăture opera mișcării de eliberare a poporului, militînd pentru triumful vieții. Deviza piesei lui Fulga ar fi în această perspectivă : creație „în numele vieții și al iubirii!“

Ceea ce e cu totul altceva.

Atît numai că, pentru a face convingător procesul de apropiere a artistului de adevărurile astfel proclamate, se simțea nevoia unei comunicări între ființe omenești și nu o confruntare abstractă de antinomii. Un comentator din afară, cum este Orbul, nu poate avea o existență angajantă și funcțională în conflictul dramatic.

³ Act. II, scena 1.

În cadrul de abstracțiune și simbol al piesei, aluziile la „patimile țării“, „jalea și urgia pământului“, „tiranii de pretutindeni“ etc., exprimă vag și frust evenimente care ar fi fost de natură să provoace un reviriment în conștiința lui Manole. Prin ele însele, aceste ecouri nu înseamnă nimic.

Adeseori în relațiile artistului cu Ana — hibridă înfățișare de vis și real — el devine de neînțeles. Cui adresează Manole aceste cuvinte: „Mi-am descoperit alt dumnezeu ...Tu ești totul. Restul e minciună“? Fecioarei care e „cea mai doritoare de păcat“ dintre toate semenele, sau unei obsesii pe planul artei?

Lucrurile se întâmplă astfel: dramaturgul a urmărit să întregască portretul creatorului de artă, prin date, calități și trăsături particulare. În desfășurarea eroului, anumite forțe — Orbul și Ana — sînt menite să-i influențeze drumul. Aceste personaje nu au însă o rațiune de existență pe coordonate reale. Simbolul purtat de fiecare prezintă pete de întuneric, iar ceea ce pare a fi lumină, se degajă enigmatic, nepămîntean. Prezența și intervențiile lor se integrează în evenimentele dramei, doar ca ecouri nebuloase și stranii. Este surprinzător, dar tocmai acolo unde Laurențiu Fulga a dorit o rezolvare realistă a conflictului, au rezultat abateri serioase de la această cale.

Stabilind premisele unor tipuri psihologice — Cercel și Serafim —, adăugînd apoi la conturul lor date noi prin care aceștia se explică și îl explică pe Manole, dramaturgul nu a făcut loc, din păcate, în finalul piesei, concluziilor ultime care se puteau desprinde. Ei se pierd aici într-un plan secund, fără ca existența fiecăruia să se clarifice.

Procesul de transformare al meșterului Manole se încheie, după cum am văzut, cu refuzul său de a jertfi o ființă apropiată. Această regăsire a eroului poate să apară interesantă, fără a răspunde însă problemei estetice propuse. Chestiunea caracterului popular al artei și a angajării artistului în problemele vremii sale, capătă o rezolvare derivată și neconcludentă în evoluția eroului. Din complicatele dificultăți întîmpinate în procesul lui de creație, Manole se desprinde infirmînd o barbară „lege strămoșească“. Dramaturgul a bătut la o poartă și i s-a deschis alta, accidental, în final.

*

Am înțeles stăruința cu care Laurențiu Fulga a simțit necesar să dea o justă interpretare unor valori compromise de predecesorii săi. Este evident de asemenea că dramaturgul și-a apropiat conținutul baladei cu sinceritate și pasiune. Cu toate acestea, rezultatul elaborării sale îmi deșteaptă o nedumerire: pentru ce s-a exclus din legendă... legenda?

În ce măsură marile mase de cititori sînt dispuse să accepte o formulă răsturnătoare a legendei, cînd ea circula de multă vreme cu vechile-i înțelesuri? Nu este nimic incriminatoriu într-o astfel de atitudine. E dreptul tuturor să cultive cu atenție și devotament comorile de artă populară care fac mîndria literaturii folclorice. Dar este și dreptul scriitorului de a prelucra cu îndrăzneală aceste producții.

Laurențiu Fulga a avut o atitudine radicală față de legendă, animat de bune intenții. Ar fi fost revelatoare cu adevărat reconsiderarea baladei, dacă premisele dramei, inedite prin viziunea ce o aduc asupra figurii meșterului Manole, ar fi cunoscut o dezvoltare egală; dacă virtualitățile neobositei căutări a desăvîrșirii în artă — cu care și-a înzestrat eroul — ar fi avut o structurare și o creștere dramatică, realistă pe toată întinderea și dacă marea, actuala problemă a caracterului popular în artă ar fi găsit o rezolvare satisfăcătoare în destinul și acțiunile eroului.

Despre reprezentarea *Meșterului Manole* la Teatrul Armatei se poate vorbi extrem de mult și foarte puțin. Rareori o mai înțelegibilă transpunere a unui text pe scenă, cu o lipsă atât de accentuată a omogenității stilistice. Regizorul Gh. Jora, sedus excesiv de cadrul simbolic al dramei, a dirijat o mișcare înceată a ansamblului pentru a puncta, probabil, gravitatea celor ce se exprimă; un joc verist al principalilor interpreți într-o ambianță plastică care se vrea stilizată, aplicînd unui decor deschis o atmosferă apăsătoare și fără orizont, de parcă deasupra s-a așezat un clopot de sticlă și de sub el a fost eliminat tot aerul.

Decorul conceput de Marga Ene-Bogdan a vrut — așa cum programul de sală atestă — „să rezolve indestructibila relație dintre lumea năzuințelor artistului și substanța sursei populare“. Stranie înțelegere a ideii textului, în care „relația“ artistului cu „substanța sursei populare“ este *soluția* conflictului și nu *datul* său. De altfel, din fericire, ideea expusă în program nu a fost din cale afară de vizibilă pe scenă. Aici treptele „sugerînd urcușul spre înălțimi“ au fost destul de cuviincioase, fără să spiraleze privirea, și capitonate în mov (are piesa ceva comun cu doliul cardinal?). Ostentația geometrică a blocurilor de marmoră (din butaforie) prilejuiește, parcă, un joc „de-a cuburile“ în scena zidirii Anei.

Se mai rețin, de asemenea, faldurile veșmîntului lui Manole, curată cămașă de forță în scenele de dragoste, și nojițele din panglicuțe sclipitoare care înnoadă opincile „stilizate“ purtate de bărbați.

Nu pot fi uitate nici privirile căzute în transă ale meșterilor, semnificînd vraja exercitată asupra lor de Ana, nici grupurile de femei declamînd în cor, cu cele mai școlărești inflexiuni posibile, versurile minunatei balade.

Au fost servite cu zel, în schimb, acele elemente ale piesei care explică haotic și confuz drumul meșterului Manole spre o mai înaltă menire a artei sale. Pe scenă au fost multiplicat reminiscențele mistice, prin accentuarea prezenței serafice, vrăjitorești sau diabolice a simbolurilor personificate — Ana, Orbul și, într-o măsură apreciabilă, Serafim.