

scenă) ar fi ca, măcar, structura simbolică suprapusă să aibă un mesaj ușor lizibil, înscris în mesajul general al textului și congruent cu întregul spectacol.

Desigur, există o celebră scenă (I, 4), în care respectivul jurnal deține rolul principal. În ea se dau citire articolului: „Republica și Reacțiunea sau Venitorea și Trecutul”. Pregătind, parcă, o altă mult gustată lectură și comentare a unui cotidian, aceea făcută de Moromete, Nae Ipănescu și cu Jupin Dumitrache „filozofează” asupra destinului patriei, nu în spiritul țăranilor lui Marin Preda, ci în spiritul îngăduit de nivelul cultural al degustătorilor de fascicule din ciclul **Dramele Parisului** (iată ideea unui studiu comparativ posibil; dealtfel, nu este incitantă curiozitatea scriitorului român pentru lecturile personajelor sale? să-i cităm, în treacăt, pe Camil Petrescu, G. Călinescu, Horia Lovinescu, Augustin Buzura). Nimic din restul piesei **O noapte furtunoasă** nu îngăduie concluzia că respectiva foaie ar fi cel puțin răsfoită de celelalte personaje, darmită să se lase total absorbite de lectura ei, înainte de căderea cortinei. (Alexa Visarion a trebuit să recurgă la imaginea scenică a unei case în plină zugrăvire, ca să poată umple pardoseala cu numere din **Vocea...**, să le aibă cititorii viitori la îndemână, când va fi nevoie...) Totuși, revelarea colaborării lui Venturiano în coloanele ei ar putea explica brusca afundare a cugetelor în lectura găngăvită cu glas tare. Dar vraja căreia îi sînt supuse personajele (vezi **Mario și vrăjitorul**, povestirea lui Thomas Mann), fascinația exercitată de omul politic, de demagogul profitind de buna-credință și de prostia acestor reprezentanți ai micii burghezii, are ea vreun suport? Socotind că Titircă este șeful familiei și că prestața preocupărilor sale politice s-ar putea răspîndi epidemic — cînd dă tonul —, aș încerca să răspund pozitiv. Însă cred că nu există nici o aluzie în piesă, că aceasta ar fi, în chip major, o satiră social-politică.

În concluzie, structurile stilistice construite de un regizor pot sluji în cel mai înalt grad textul, atunci cînd ele reprezintă rezultatul unei analize temeinice a lui (Spiridon), sau îi pot dăuna atunci cînd sînt niște construcții parazitare, forțate, impuse de o viziune neaderentă la puritatea mesajului dramaturgic.

CARTEA DE TEATRU

LIVIU REBREANU:

„Opere 11, teatru 1907 — 1926”

Se știe că marele nostru romancier Liviu Rebreanu a fost și un consecvent om de teatru, pasiunea sa fiind marcată de ipostaze distincte: dramaturg, cronicar teatral, director al Teatrului Național. Nicolae Gheran, ingrijitorul actualei ediții critice de **Opere**, a rezervat scrierilor dramatice un impunător tom, de 1 232 de pagini, în care sînt prezentate piese cunoscute și inedite, eboșe și simple proiecte. **Notele și comentariile** constituie un deosebit de util ghid în acest domeniu, mai puțin cunoscut, al creației lui Rebreanu.

Deși declarat anticalofil, Liviu Rebreanu s-a dovedit a fi un stilist care și-a gădit metodic fiecare operă, avînd predicție pentru structuri simetrice și ritmări dramatice. Similitudini cu tragedia antică au fost semnalate în proză; s-a făcut și afirmația că eposul coexistă cu drama. Dealtfel, „Pădurea spînzuraților” și „Răscoala” au și versiuni dramatice (vezi volumul 5 și, respectiv, 6). Rebreanu avea obiceiul de a-și relua subiectele și de a le trata în mai multe registre, de unde circulația temelor și motivelor în nuvelistică, roman sau teatru. A declarat chiar că a scris „un ciclu de piese care fac un paralelism și sînt imaginea aceleiași lumi pe care am zugrăvit-o și în romanele mele, dar cu totul prin altă prismă privită”. Ceea ce justifică și verdictul — categoric — al lui E. Lovinescu: „Talentul romancierului constă din viziunea lui realistă și din meticulozitatea și gravitatea compoziției lui în laborioase construcții; din obiectivă, în teatru, ea devine caricaturală, schematică și oarecum frivolă”. E drept, Liviu Rebreanu incrimina „melodramele distrugătoare de nervi și batiste”, și s-a grăbit să ofere piese originale ca „să nu mai pătrundă actualitățile fără valoare ale teatrelor de bulevard din străinătate”. Dacă în acest compartiment al opereii sale decalajul dintre vocație și aspirație se face simțit, dacă ironia nu funcționează totdeauna și

comical este provocat uneori de procedeele facile, iar parodia, sesizată ca intenție, nu capătă totdeauna consistență, există totuși pagini de un real interes, nu numai filologic.

Cadrilul a pornit inițial de la o simplă „caricatură” numită **Rendez-vous**: greșind numărul camerelor de hotel, două respectabile doamne și doi onorabili domni, aflați în delict de adulter, își refac în cele din urmă cuplurile oficiale, dar și onoarea matrimonială, permițându-și rocade doar între ei și nu neapărat după „afinități electivă”. Pe un principiu similiar, „e mai plăcut s-o ia el și s-o iubești tu, decât s-o iei tu și s-o iubească el”, se țese intriga farsei numită și **Revolverul**, care constă din repetarea situațiilor, cu permutarea personajelor în schema dată a două triumphiuri, beneficiind și de un persiflant raisonneur, care va fi înlăturat, în final, tocmai pentru a nu strica simetria. Caracterele, recrutate din boema artistică (protagoniștii masculini sînt pictori), departe de a fi identice, conturează temperamente variate, dar care converg spre închiderea în jocul monden, sugerat de titlu. Interesant, mai puțin ca text, cit ca pretext generos pentru spectacol.

Picul — comedie în bună tradiție caragialeană — are o construcție destul de rezistentă, pe gustul epocii și nu numai. Actul întâi, care se deschide cu un element anticipator (scrisorică de amor din partea șefului de gară, becher, către șarmanta soție a primarului), continuă cu discuții edificatoare asupra afacerilor primarului; conflictul se profilează ferm, avînd ca mobil un banal vagon de lemne. Actul doi, plecînd de la replica: „Ceea ce vă doare nu e că ia șeful, ci că trebuie să dați voi! Gîndiți-vă, deci, să plătiți, dar cu banii altuia!...” demonstrează că toate personajele sînt legate printr-o rețea nevăzută de interese, de la primar la aprod (excelentă, scena ședinței comisiei interimare). Cînd lucrurile par a decurge mulțumitor pentru ambele părți, intervine „lovitura de teatru”: adevărul evident, considerat fals, începe a fi socotit real (iubirea dintre doamna primar și junele șef de gară). Cursul acțiunii se schimbă cu 180°, se bate urgent „depeșă la minister cu infamia mișelului”, care pretinde mită din fondul mîlei. Actul trei se petrece în cel de-al treilea spațiu al universului personajelor, gara. Prin perorații demagogice, în care acuzații devin acuzați și invers, se reia demonstrația pentru a convinge de perfecta funcționare a mecanismului corupției. Existînd hiper-

bola satirei, care amplifică gesturile, trebuie evitat pericolul șarjării în interpretare. Comical se naște din firescul comportamentului eroilor, care au o dezinvoltură deosebită în a-și disimula esența necinstei în aparența onestității. În același ton e scrisă și schița dramatică **Într-un compartiment**.

Apostolii — comedie a „politicianismului de afaceri” — este mai lipsită de sflu dramatic. Interesele politice și cele amoroase se confundă și se incurcă reciproc într-o sarabandă nu tocmai comică. Eroul principal — Mitică — nu reușește să cucerească nici prin ipocrizie, nici prin grandomanie.

Unui personaj care apare mereu în piesele sale îi dedică Rebreanu „o glumă de vacanță”, **Ziaristica română** — pe ideea profitului. Același scop, asociat cu impostura, constituie ținta satirei din piesa **Jidanul** — originală și amuzantă în măsura în care discriminarea se relevă ca fiind o diversiune a claselor asupritoare. Acțiunea avansează, în ciuda paradoxului situațiilor, prin replici-cîrlig. Cînd deznodămîntul pare previzibil și se anunță o alternativă fericită, totul se năruie din cauza unui amănunt reconsiderat din altă perspectivă.

Obsedantul motiv al blestemului iubirii și averii — în chiar termenii conflictului și cu lumea dramei lui Ion — este fixat într-o substanțială baladă dramatică, **Osinda**, în care dialogul urmărește psihologia țărănească, cu toate sinuozitățile ei, prin fraze eliptice, agățîndu-se de cuvinte, repetîndu-le cu obstinație, într-o psalmodiere de obscure vrăji și farmece, închipuind o atmosferă de expresionism.

Complexul nobiliar, dorința de a-și depăși condiția, modestia și bunăvoința mascînd tendințe acaparatoare — teme frecvente în proză — sînt tot atîtea trăsături individualizatoare pentru un personaj care se autocaracterizează perfect prin replică doar, căci nu există decît un act dintr-o proiectată piesă, **Ghigli**.

Absența banilor, care zădărnicește iubirile sincere, este un subiect ideal pentru o intrigă romantică cu amoruri, vendete și comploturi, în drama **Villoarea**, bazată pe opoziții (dragoste — datorie) și contraste (fericire — nenorocire).

Lipsurile bănești și ingratitudea amicilor — ecouri ale propriei biografii — capătă expresie dramatică în piesa neîncheiată **Locotenentul Valkó**.

Obișnuința de a-și concepe scrierile puternic articulate conflictual și într-o acută notă de vizualitate (cadrul e mereu fixat prin elemente sugestive) avea să determine înîntîlnirea scriitorului cu cinematografia, și ca astfel Liviu Rebreanu ni se relevă și ca scenarist. **Vis năprasnic** este o minidramă cinematografică (de rețetă melo),

și în spiritul unui subiect la modă („milionar pentru o zi“), dar ilustrând și o temă personală. Fiind concepută static, pe tablouri, tratarea lasă de dorit. **Ghinion** — o modestă comedie cinematografică nutrită de gagurile filmului mut — are însă ritmul alert cerut de acțiunea simplă (din salvatorul familiei, ghinionistul Rică devine jefuitorul familiei) și vădește un simț deosebit pentru tăcuturile de montaj.

„Nu există creator mare numai cu un volum sau două (...) Sterpi care se căznesc o viață întreagă ca să mizgălească câteva pagini, chiar cînd au mare talent, rămîn simpli diletanți“. Sînt cuvinte prin care Liviu Rebreanu pledează indirect pentru reconsiderarea integrală a operei sale. Preocupat, în proză, să-și cenzureze lirismul, el a găsit în teatru o posibilitate aparte de a-și filtra subiectivitatea prin intermediul personajelor. Prezența constantă a tensiunii dramatice, obsesia construcției de efect atestă interesul egal manifestat de Rebreanu atît pentru genul epic, cît și pentru cel dramatic. Marea temă, care se descoperă comună tuturor scrierilor sale — iubirea —, a fost considerată deopotrivă în manieră comică (dragostea este mobilul declanșării mecanismului scenic în comediile sale) și în factură tragică. Din chintesența poemului dramatic **Osinda** se nutresc două suprateme: iubirea de patrie (**Pădurea Spinzurașilor** — romanul și drama) și iubirea pentru glie (**Răscoala** și versiunea scenică, **Tărani**).

Flatat, dar și minimalizat, prin asocierea cu nume din dramaturgia românească și străină (Caragiale, Gogol, Courteline sau Bataille), dramaturgul Liviu Rebreanu poate — și trebuie — să se impună în contemporaneitate prin spectacole de valoare.

Irina COROIU

MARIA VODĂ CĂPUȘAN :

„Dramatis personae“

Iată o lucrare excelentă despre teatru ! Cartea debutează prin imaginea unei grădini japoneze, microunivers artificial și totuși fascinant, lume codificată, dar și inefabilă, generînd semne și, totodată, miracole. E un posibil termen de comparație — ce-i drept, inert, fără puțință de transcendere dinspre **înăuntrul** facto-

rilor componenți — pentru spectacolul teatral.

Demersul Mariei Vodă-Căpușan vizează teatrul înțeles ca artă prin excelență antropocentrică, modalitate specifică de a răspunde întrebărilor acute puse omului și, în același timp, posibilitate de formulare a unei inedite serii de întrebări, minune iscată de puțința actorului: de „desprindere de sine nu pentru a fi cu adevărat altceva, ci pentru a putea fi luat drept ceea ce nu este de fapt, cînd devine **persona** — mască a ceea ce nu se arată, dobîndind, în coexistență cu o identitate ce nu-i poate fi negată, o alteritate ce-l va defini drept semn“. Acesta își depășește corporalitatea în efortul spre semn, mereu abolindu-și identitatea în perpetue avataruri, **alter ego** al lui însuși și, totodată, al spectatorilor înglobați în pactul comun al reprezentăției dramatice. Reprezentația e considerată o convenție armonioasă între realitate și ficțiune; ea nu reia, subordonată, viața, într-o copie iluzoriu fidelă, ci o transfigurează într-un sistem semantic coerent, dens în semnificații și bogat estetic.

Fără să fie subapreciat verbul, teatrul modern e dorit altceva decît o anexă a literaturii. Sînt analizate momentele de răscruce a istoriei dramaturgiei, nu într-un inventar didactic de opere, ci în succesiunea înnoirilor aduse de spirite furtive — Shakespeare, Caragiale, Cehov, Jarry, Pirandello, Camil Petrescu, G. Ciprian, Brecht, existențialității, promotorii teatrului absurdului, „furioșii“, pînă la contemporanii noștri cei mai recent afirmați. Autoarea urmărește efortul teatrului de a rămîne, în diferitele sale stadii de evoluție, o artă a comuniunii sociale; o tensiune a ideilor animă paginile dedicate tulburătorului concept de **theatrum mundi**, sau aceluși semn al semnelor teatrale, care e **masca**.

Lucrarea e densă în referințe culturale, nu numai în domeniul teatrului. Un neastîmpăr dialectic îi insufletește paginile. Puterea asociativă se dovedește amplă, construcția cărții imbină repere din dramaturgia clasică și contemporană, valorile românești cu cele universale, teatrul cu proza, cu pictura și cu muzica. Nimic ostentativ, epatant. Nu e o paradă de erudiție, elementele conotative nu rămîn dispartate, izolate — totul se imbină într-o structură. Cartea nu trădează travaliul, nu se opintește nicăieri, se citește fluent, datorită lexicului generos și adecvat. Trambulină spre cultura modernă, ea reușește să fie, la rîndul său, un exemplar fapt de cultură. O bine gîndită și expresivă „grădină japoneză“.

Mihai DIMIU