

Piesele din volumul

„Îngerul bătrîn”

de
ALEXANDRU SEVER

(Editura „Cartea Românească”, 1982)

Participă:

- Constantin Măciucă
- Artur Silvestri
- Traian Șelmaru
- Paul Tutungiu

PAUL TUTUNGIU: Redacția noastră a considerat necesară o dezbatere în jurul volumului *Îngerul bătrîn* de Alexandru Sever, carte de dramaturgie publicată la Editura „Cartea Românească”. Această carte înglobează trei piese scrise în diferite etape. Piesa care se ocupă de personajul Hitler a fost scrisă, dacă nu mă înșel, în aproape treizeci de ani.

V-aș propune să discutăm despre relația între istoric și ficțiune în dramaturgia lui Alexandru Sever, despre tentația de a descoperi adevăruri așa-zis documentare, despre acel fantastic literar menit să ridice „mai la suprafață” realitatea (realitatea larg contemporană). Și v-aș propune să privim această personalitate a literaturii noastre în contextul întregii dramaturgii românești.

În ultimele stagioni a crescut apreciabil numărul premierelor absolute și — ceea ce este și mai relevant — al pieselor de bună calitate; în plus, teatrele au la dispoziția lor un apreciabil portofoliu de piese importante. Din păcate, cu tot devotamentul editurilor „Eminescu” (în principal) și „Cartea Românească”, pentru dramaturgia contemporană, se tipăresc totuși puține volume de teatru. Iată de ce salutăm cu căldură această carte a unui scriitor a cărui creație se gravează pozitiv pe dezvoltarea de ansamblu a dramaturgiei noastre. Prin structură, volumul în discuție atestă și o altă benefică tendință editorială, ce se cere încurajată energic, anume aceea de a tipări nu numai piese reprezentate, ci și texte valoroase încă ne jucate. Se știe că, nu de puține ori, piesele sînt montate la mult timp după „încheierea” lor — unele din motive obiective — aducîndu-se prejudicii nu numai scriitorului, ci și culturii. Unele piese au văzut lumina rampei după decenii de la crearea lor. Să ne imaginăm că *Danton* de Camil Petrescu nu s-ar fi tipărit și ar fi intrat în conștiința literară numai prin spectacolul referențial realizat de Naționalul bucureștean. Din tabela de valori a dramaturgiei interbelice ar fi lipsit, timp de o jumătate de secol, una dintre cele mai de seamă opere! Pledez deci — și cartea lui Al. Sever ne oferă un argument suplimentar — pentru o mai mare libertate de acțiune a editurilor, în afara coerențelor impuse de excesive prudențe de cabinet. Singurul criteriu care mi se pare că trebuie să prezideze opțiunea editorială este cel al valorii politice și artistice. Inserția în cea mai vie actualitate și ocrotirea priorităților artistice se pot înfăptui prin comprehensiunea și operativitatea actului editorial. Este o serioasă



CONSTANTIN MĂCIUCĂ:

„O necruțătoare
filipică
la adresa
nazismului”

CONSTANTIN MĂCIUCĂ: Dramaturgia noastră străbate, așa cum s-a remarcat, o perioadă de puternică eflorescență.

problemă de politică literar-artistică. Iată o temă de reflecție.

Revenind la volumul lui Al. Sever, constat faptul că remarcabila piesă politică *Noaptea e parohia mea* — o necruțătoare filipică la adresa nazismului — a intrat în circuitul public într-un moment în care omenirea și-a amintit cu ororă de ascensiunea la putere, cu cinci decenii în urmă, a uneia dintre cele mai odioase figuri ale istoriei. L-am numit pe Hitler. Menținându-se, prin semnificațiile ei, într-o neistovită actualitate, piesa somează lumea să-și asume răspunderile ei planetare, să apere valorile libertății și demnității, să cultive vocația umanismului.



TRAIAN ȘELMARU:

„Ne găsim
într-adevăr
în fața
unui eveniment”

TRAIAN ȘELMARU: Mai există deci cazuri când, în timp ce pe scene se reprezintă și lucrări foarte discutabile artistic, în volume apar piese de mare valoare. Mă refer nu numai la Alexandru Sever, ci și la Marin Sorescu, și la Dumitru Solomon, și la Iosif Naghiu, și la D. R. Popescu. Există încă lucrări deocamdată străine teatrelor din București, deși unele s-au jucat în provincie, în distribuții nu întotdeauna la nivelul textelor. Nu e vorba de un reproș: teatrele din țară fac acest lucru, pe măsura posibilităților lor! Teatrul Național din București are însă toate mijloacele să facă mari spectacole din aceste piese. Prima scenă a țării avea, de altfel, o nobilă tradiție: aceea de a reprezenta cu prioritate tot ceea ce era de valoare în literatura contemporană, alături de cea clasică. Și nu la întâmplare, ci alcătuiind, de-a lungul stagiunilor, un repertoriu permanent, în care mari actori au apărut pînă la retragere, uneori chiar pînă la moarte. Generații întregi și-au format astfel o cultură teatrală.

În trecutul nu prea îndepărtat puține piese de teatru se publicau înainte de a fi jucate. Instalarea obiceiului de a se publica teatru chiar fără ca textele să fi fost jucate reprezintă o mare contribuție a Editurii „Eminescu”. În ultimul timp apar din ce în ce mai multe lucrări

dramatice. Editurile noastre au descoperit valoarea dramaturgiei noi. Cu această ocazie, dramaturgia e mai la îndemina cititorilor, dar și a criticilor literari, mai puțin obișnuiți să vină la spectacole. În felul acesta, există speranța, posibilitatea ca să se lichideze, cu timpul, discrepanța dintre critica dramatică și critica literară. (Deși, această discrepanță nu trebuie, cred, dramatizată. Criticul dramatic e și critic literar.) Iată de ce mi se pare foarte important că piesele de teatru apar în volume. Poate că, unindu-ne forțele, vom convinge teatrele bucureștene, și în primul rînd Naționalul, să prezinte numai lucrări de reală importanță, de care dramaturgia noastră nu duce lipsă.

PAUL TUTUNGIU: Observ că această carte a lui Alexandru Sever redeschide problema editării teatrului. Desigur, dintr-o perspectivă mai optimistă...

ARTUR SILVESTRI: Mai este ceva. Cu Alexandru Sever avem a face cu un autor care nu este în primul rînd... dramaturg. El s-a remarcat, mai întîi, ca romancier și a dat, cu *Cercul* (1968), o probă de proză modernă, refăcînd legătura, întreruptă vreo cincisprezece ani, cu literatura europeană. *Impostorul*, apărut mai de curînd, se reține de asemenea. Este și un eseist interesant, inteligent, „Eseuri critice”, din 1982, fiind o dovadă care nu se discută. În fine — dramaturg prolific, nu de categoria altora care, se știe, produc cincisprezece piese pe an, însă un dramaturg care are deja operă: *Divorțul*, *Întoarcerea*, *Menajera*, *Descăpătînarea* și mai sînt și altele.

Eu am examinat acest volum de teatru pornind de la eseistica lui Alexandru Sever, care este interesantă, inteligentă, abilă și de o formulă mai rară la noi, cu obiect neobișnuit. El teoretizează despre exotism, într-un chip asemănător cu acela al lui Victor Ségalen, despre tragedie, despre utopii, fantastic, geneza romanului, geniu și sacru, „roman geometric”, numai curiozități, ca să spun așa. *Mitologia foamei*, de pildă, este o inteligentă aplicație călinesciană asupra filosofiei alimentației. Alimentație? Cine s-a mai ocupat, în afară de H. Sanielevici, la noi, de așa ceva? Obiectul paré futil, dar nu este, și din asemenea „jucărele” ies idei care se rețin în bibliografia problemei. Interesant e că eseistul nu întreprinde speculații curioase și ațita tot, el pare a urmări o problematică omogenă, vînd să rezolve incertitudini care sînt și ale creației, nu doar ale teoriei. *Tragedia abolită*. un eseu și acesta inteligent, fixează, drept prototip al așa-zisei „utopii negre”, *Mein Kampf* a lui Hitler. Va să zică, nu Orwell, nu Zamiatin sînt aceia care au exemplificat prioritar „utopia

neagră”, ci Hitler, așa cum, dealtfel, Alexandru Sever a demonstrat într-un chip izbitor și în dramaturgia lui, în *Noaptea e parohia mea*, un diptic dramatic aflat chiar în acest volum. Omogenitatea creației lui se observă indiscutabil; însă prin omogenitate împun și alți dramaturgi care scriu eseistică, și încă de înaltă clasă: Paul Anghel, Paul Everac, D. R. Popescu. Această categorie de creatori cu perspectivă intelectuală trebuie de la început semnalată, și am impresia că dramaturgii noștri cei mai de seamă de aci provin. Cît îl privește pe Alexandru Sever, care, s-a văzut, nu exemplifică un tip nou de creator, ci unul pe care literatura română îl cunoaște, ar mai rămîne de clarificat un paradox. El e, în roman, printre primii experimentalisti, însă, mai apoi, proza românească a cunoscut experiențe mai însemnate estetice: ceseistica, imprevizibilă tematic, e nouă deocamdată, ca și teatrul „universalist”, aproape documentar, din *Noaptea e parohia mea* și din *Ingerul bătrîn*. Premergătoare, dintr-un anumit punct de vedere, o astfel de literatură valabilă și inovatoare, prin raportare la moment, ar urma să moară atunci cînd insolitul de azi va deveni, mîine, regulă. Momentul dramaturgiei lui Alexandru Sever mi se pare interesant și merită un examen serios; am sentimentul că teatrul lui se smulge condiției de simplă inovație și are durabilitate estetică. Aceasta e, în definitiv, chestiunea.

PAUL TUTUNGIU : Două dintre piesele volumului pe care noi l-am luat în discuție sînt subintitulate tragedii. Nu știu cîte tragedii avem noi în literatura imediat contemporană; dacă vă amintiți, într-o vreme s-a discutat foarte mult, sugerîndu-ni-se că o tragedie poate să fie în zilele noastre numai o tragedie optimistă. Trebuie deci să avem în vedere faptul că Sever încearcă să reabiliteze noțiunea de tragedie, adăugîndu-i o anumită greutate semantică nouă. Nu este vorba de tragedie în sensul antic, în nici un caz, nu este vorba de purificarea spectatorului (a cititorului) prin reluarea unor mituri contemporane, ci de o nouă înțelegere estetică a noțiunii de tragedie...

ARTUR SILVESTRI : E, într-adevăr, o tragedie în toată regula aci, deși nu avem de-a face cu purificarea de tip antic. Tragedii moderne, teatrul a mai cunoscut: expresionismul cultivă un izbitor fior tragic, precum și existențialismul. Spre deosebire de tragedia antică, bizuită pe o purificare de ordin moral, aci elementul cathartic derivă din violență. Teatrul lui Alexandru Sever este, în partea lui de tragedie, un teatru al violenței.

PAUL TUTUNGIU : Aș ridică o întrebare: în ce măsură cele trei piese care constituie volumul au o dimensiune unică, în ce măsură găsesc o aureolă care să le unifice?

CONSTANTIN MACIUCA : Două dintre piesele lui Sever, din acest volum, *Noaptea e parohia mea* și *Ingerul bătrîn*, sînt de factură tragică. Tragicul se articulează și pe „violență” — în orice caz, nu pe o violență de „teatru al cruzimii” —, implicată în substanța conflictuală. Nici violența, nici moartea nu au un caracter tragic în sine, devenind tragice numai într-o viziune valorizatoare, într-o perspectivă axiologică. Tragică este numai anularea valorii de către nonvaloare, biruința bestialității iraționale împotriva nobleței raționalității constitutive condiției umane. Tragicul se exprimă de obicei printr-un conflict închis. Tragediile lui Sever au însă un caracter deschis. În dipticul *Noaptea e parohia mea*, prima parte consemnează strivirea valorii, iar cea de-a doua resurecția acesteia, obligînd forța malefică să se autodistrugă. În *Ingerul bătrîn* sînt striviți oameni, dar triumfă omenescul și istoria.

Tragediile lui Sever nu sînt manifestări izolate în dramaturgia noastră contemporană. Piesa istorică a fertilizat îndeosebi o asemenea tendință, uneori în modalitatea tragicului pur, alții într-un aliaj de tragic și comic specific unei noi categorii estetice. Marin Sorescu și-a intitulat piesele istorice, cu deplin temeii, „tragedii populare”; *Costandineștii* lui Paul Everac aparține aceleiași categorii.

PAUL TUTUNGIU : Aș observa aici că Paul Everac vine mult în urma lui Marin Sorescu — cronologic, firește —, în ceea ce privește adîncirea conceptelor de tragic și de comic în dramaturgia istorică.

CONSTANTIN MACIUCA : Iată un argument peremptoriu pentru a-mi justifica apelul de a publica piesele „mari” fără întîrziere. Everac a scris *Costandineștii* cam în același timp cu Sorescu, dar destinul acestei piese a fost... mașter. A fost publicată, dacă nu mă înșel, după opt ani și n-a văzut pînă acum luminile rampei, datorită dificultăților deosebite de montare. Sînt informat că Teatrul Național din București s-a atașat de acest text remarcabil, înscriindu-l în repertoriul de perspectivă.

ARTUR SILVESTRI : Risc o impolițețe, dar vreau să punctez un element. S-a observat, cu dreptate, că vizlunea tragică în teatrul românesc contemporan s-a stabilizat mai cu seamă în domeniul teatrului istoric. Este vorba de anumite prohibiții în legătură cu temele contemporane sau nu?

CONSTANTIN MACIUCA : În dramaturgia noastră contemporană n-au existat, în ultimele stagioni, tabu-uri. Sint convins că nu vor fi institutele nici în viitor. Explicația este, cred, alta. Prin esența ei, societatea noastră nu generează tragicul în planul macrostructurilor. Desigur, dinamica deosebit de complexă a contradicțiilor sociale poate determina situații cu valențe tragice, care constituie dealtfel substanța conflictuală a unor tragedii sau tragicomedii. *Ca frunza dudului...* de D. R. Popescu surprinde o situație tragică. Piesele lui Teodor Mazilu sint tragicomedii. Tragicul condiției ontice este investigat de Marin Sorescu (*Iona, Paracliserul, Pluta Meduzei*). Este adevărat, însă, că tragicul e, deocamdată, o predilecție a dramaturgiei care reevaluează în perspectivă contemporană istoria națională. Eliberate de viziunea romantică, „ipotezele dramatice“ evocă situațiile precumpănitor tragice ale momentelor de reflux, de criză, de înfringeri, care evidențiază însă forța de rezistență a poporului, transformând înfringerile în victorii. Unele piese ale lui Horia Lovinescu, Paul Anghel, Mihnea Gheorghiu, Marin Sorescu, chiar *Descăpșinarea* lui Al. Sever adoptă o asemenea viziune, cu o mai mare capacitate de generalizare filozofică. *Ingerul bătrîn* se integrează acestei direcții, consemnând momentul culminant al situației tragice cînd omul este strivit, dar umanitatea se fortifică, înrădăcinîndu-și în sacrificiul certitudinea în triumful valorilor sociale și etice. Eroismul tragic este înfățișat în două ipostaze revelante: a sacrificiului asumat conștient și a celui acceptat, aș spune, sub imperativul vocației incoruptibile — ca dat de ineditate al ființei umane — de a se jertfi spre a-și salva semenii, în cazul fetei, eroină de o tulburătoare frumusețe spirituală. Tragicul are, se știe, un declarat caracter etc.

PAUL TUTUNGIU : Mi se par foarte interesante dihotomiile dumneavoastră și cînd amînteați de acel personaj foarte bine configurat, foarte bine plămădit, fetița, din *Ingerul bătrîn*, (personaj care vine să dea o dimensiune nouă tragicului însuși în opera lui Alexandru Sever), mi-am dat seama că *nu putem discuta literatura lui Alexandru Sever în afara literaturii dramatice care s-a produs concomitent cu dramaturgia lui Alexandru Sever*. De pildă, acest misterios personaj aduce în discuția noastră încă un dramaturg contemporan, mai puțin vehiculat de critică, e vorba de Valeriu Anania, care în *Greul pămîntului* are o „aceeași“ fetiță, într-o altă ipostază, dar la fel de stranie; or, se știe că acești doi dramaturgi sint atît de deosebiți! În *Greul pă-*

mintului, o fetiță vine să-și asume, intrînd în ritualul mitic, un întreg destin al unei așezări. În *Ingerul bătrîn*, o fetiță își asumă, în ritualul mitului modern, al tragediei moderne, destinul celorlalți. Alexandru Sever este foarte bine legat de gîndirea teatrală din România acestor ani.



ARTUR SILVESTRI:
„Pretutîndeni
în acest volum
există
viziune tragică“

ARTUR SILVESTRI : Observația lui Paul Tutungiu merită salutată. Avem, în adevăr, un teatru istoric admirabil, mult mai consistent decît se crede în mod curent. Cu Paul Anghel, cel care a dește-lenit terenul prin anii '60, cu Paul Everac, al cărui volum, *Viața lumii*, este exemplar, cu Valeriu Anania (*Greul pămîntului*, o pentalogie nu doar a mitului românesc, ci și a istoriei mitice), cu Marin Sorescu, cu D. R. Popescu, cu Paul Cornel Chitic, cu Mircea Micu, se poate ori-cînd vorbi de o tendință solidă, și nu de creatori izolați, care să adopte asemenea teme, care nu sint ale clipei.

Interesant e că nici unul dintre ei nu seamănă cu celălalt, și din aceste dramaturgii originale, de tip documentar, mitic, simbolic, baroc, eseistic ori alegoric, s-ar putea extrage cel mult o idee ireductibilă, care este a tuturor: a recuperă, pentru arta majoră, o istorie națională care s-a consumat factologic, însă nu și-a putut consuma dimensiunea spirituală.

CONSTANTIN MACIUCA : Printre temele propuse spre dezbateră este și cea privind corelația dintre istorie și ficțiune în dramaturgia lui Al. Sever. Problema este incitantă și prilejuiește contextualizarea scriitorului dintr-o nouă perspectivă, în tendințele active ale dramaturgiei naționale și universale. Respectul pentru adevărul istoric este evident și în *Noaptea...* și în *Ingerul...*, dar acesta se exprimă în viziuni artistice distincte. *Noaptea e parohia mea* adoptă factura teatrului documentar, în care, în linii mari, situația dramatică și principalele evenimente au corespondente istorice reale, fapte controlabile documentar. În pe-

rioada în care autorul își elabora dipticul, pe plan mondial dramaturgia faptului documentar era deosebit de productivă, impunându-se atenției prin înfăptuiri majore, precum *Vicarul* lui Rolf Hochhuth, *Ancheta* lui Peter Weiss. Formula a fost folosită și de Peter Brook, Armand Gatti, Joan Littlewood, spre a denunța imixtiunea americanilor în Vietnam. O asemenea dramă este documentară în sensul că se întemeiază precumpănilor pe date și evenimente-cadru reale, atestate, decantate însă printr-o viziune filozofică și transpuse dramatic cu o largă contribuție a imaginației. Ficțiunea completează „faptele”, forează mai adânc straturile de semnificații, punând mai pregnant în relief esența dialectică a istoriei. Faptul atestat documentar stabilește sfera și direcțiile de exercitare a ficțiunii, lăsându-se remodelat de aceasta în metarealitatea operei. Aservirea mimetică față de „fapte”, aglutinarea mecanică a acestora, în afara unei viziuni artistice — interpretatoare și structurantă — sînt incompatibile cu arta. *Noaptea...* îmbogățește cu o operă de prestigiu categoria teatrului documentar, printre alții, Mihnea Gheorghiu: demonstrîndu-i viabilitatea.

În *Ingerul bătrîn*, istoria este interpretată într-o altă viziune. Cadru istoric este și aici riguros exact, dar evenimentele și personajele sînt produsul ficțiunii. Fidelitatea se exprimă numai față de esența adevărului istoric și de spiritul epocii, procedînd însă cu o mare libertate față de eveniment. Este o modalitate de reinterpretare „ipotetică” a istoriei, caracteristică marelui Will, denumită de Marx, tocmai datorită acestui fapt, „shakespeareizare”. Sever este, așadar, un scriitor necanonic, receptiv la varii modalități artistice, adoptarea lor fiind determinată de capacitatea de in-formare a substanței dramatice.

TRAIAN ȘELMARU : Faptul că se vorbește atît de divers despre personalitatea lui Alexandru Sever — mă refer nu numai la ceea ce s-a spus aici —, că face obiectul a numeroase studii (raportate și la teatrul universal, la actualitate, la drama-document, la tragedie), dă măsura valorii lui.

Aș vrea să adaug că Alexandru Sever înseamnă multilateralitate, diversitate de modalități. El aduce o viziune nouă și în drama istorică. Cu toată diversitatea de modalități, are totuși cîteva idei directoare care îl urmăresc. Aici cred eu că rezidă secretul de a ridica documentul la generalizare, ceea ce face valoarea estetică a operei sale. De aceea cred că referirile ce s-au făcut la drama shakespeareană nu sînt exagerate. Și eu, cînd am citit *Noap-*

tea e parohia mea, am făcut această apropiere. Dar și *Descăpăținarea*, care este la rîndul ei o lucrare remarcabilă, descinzînd din albia mare a tradiției naționale a dramei istorice, face legătura cu dramele lui Shakespeare. Nu vreau să fac o apropiere simplistă. Mă gîndesc exclusiv la structura dramaturgică și la viziunea asupra epocii și asupra fenomenelor istorice.

Conflictul dintre condiția cărturarului și puterea domnului, acesta e de fapt conflictul, marele conflict din *Descăpăținarea*. Și Cantemir și Miron Costin sînt deopotrivă eroi de tragedie. Aici este apropierea de drama istorică shakespeareană. Sever reușește să-și ridice eroii la o superioară valoare de generalizare, la o universal, pentru că urmărește o mare idee.

Dacă în *Descăpăținarea* la bază e ideea puterii, a luptei între puterea domnului și conștiința cărturarului, în *Noaptea e parohia mea* este vorba despre ascensiunea la putere a nazismului și despre ultimele zece zile ale declinului puterii, pînă la prăbușirea finală. De aici, o altă deschidere spre cronica istoriei contemporane, bazată tot pe această idee obsesivă.

Ne găsim într-adevăr în fața unui eveniment. Piesa aceasta apare spre cîntec literaturii noastre și oferă nu numai teatrului nostru, ci și lumii, o capodoperă care se înscrie în rîndul marilor valori artistice ale contemporaneității. Să scrii o dramă cu asemenea personaje reale este un act de curaj, și să reușești să faci din aceste figuri — din păcate istorice — personaje viabile literar și dramatic, e o performanță rară. Această piesă, dată pe mîna unui regizor bun, ar prilejui un spectacol memorabil și creații actoricești fantastice.

Odată ajunsă pe scenă, această piesă va constitui un eveniment, nu numai ca artă a spectacolului, ci și prin valoarea ei ideologică.

PAUL TUTUNGIU : În legătură cu *Noaptea e parohia mea*, observația tovarășului profesor Măciucă este binevenită ; această piesă se înscrie mai degrabă în sfera teatrului documentar. Dar trebuie făcută și aici o mică distincție : partea I pare mai mult ancorată în documentar, partea a II-a, deși probabil că are la bază foarte multe date reale, pare să solicite mai mult fantezia, inspirația dramaturgică a autorului și — trebuie adăugat — pare într-un anumit fel mult mai apropiată de schema clasică a tragediei.

Cele două părți ale piesei *Noaptea e parohia mea* sînt de fapt două momente fundamentale : avem de-a face cu un *catabasis* și cu un *anabasis*, cu o pătrundere în interior către demonul absolut și

o retragere a demonului în cochilia lui, în însăși matricea care i-a dat naștere. Această tentativă de a face o fișă a demonului, înscriindu-l în fișierul marilor demoni, este exemplară. Pentru prima dată în literatură se încearcă această, fi vom spune așa, cercetare științifică — pentru că literatura este, într-un anumit sens, și cu deosebire în acest caz, o știință — acest efort fundamental al unui scriitor de a înscrie un demon în galeria demonilor, nelipsindu-l, firește, de anumite elemente de tradiție. Personajul lui Sever vibrează uneori la tensiunea doctorului Mabuse, vibrează alături chiar cu inteligența paranoică a lui Mefisto, care vrea să-l ia pe doctorul Faust și să-l ducă în așa-zisul Imperiu al Puterii. Se spune că între Putere și Inteligență, între Putere și Sensibilitate sînt demoni care încearcă pe toate căile să-și asume aceste teritorii; nu faptul că își numește personajul chiar cu numele Hitler este un lucru nou în dramaturgia contemporană, ci faptul că autorul înscrie, prin literatura sa, în vasta galerie a demonilor, un alt demon.

Fizionomia demonului este foarte interesant decupată de Al. Sever: e vorba în fond de fizionomia păianjenului căruia i se taie țesătura malefică. Retragerea în buncăr e un ritual. Un demon nu trebuie să moară decît așa cum merită să moară demonii.

ARTUR SILVESTRI: S-a vorbit aci, și nu fără dreptate, de „shakespeareizare”: Constantin Măciucă a observat aceasta și a și făcut o demonstrație profundă și ingenioasă. Deși mă întreb care dramaturg nu shakespeareizează (lăsînd totuși de o parte o asemenea interrogație, care ar prelungi inutil discuția), cred că aci e vorba și de altceva.

CONSTANTIN MĂCIUCĂ: Sigur, nu este cazul să prelungim această discuție pe un plan pur teoretic. Mă limitez să reamintesc distincția făcută de Marx între „shakespeareizare” și „schillerizare”, ultima tendință — mai exact spus, tipologie — caracterizîndu-se, între altele, printr-o mai mare fidelitate față de datul documentar.

ARTUR SILVESTRI: Nu întotdeauna creația pornește de la creație, uneori creația pornește și din critică, ori, mai bine zis, din eseu. Alexandru Sever este, ireductibil, un eseist, a probat aceasta, am impresia, în roman, în eseu propriu-zis, în teatru, și însăși o astfel de diversitate, care vădește un spirit înapt de fixații, spune destul despre spiritul eseistic. Ar fi fost cu neputință ca un astfel de intelect orientat în cultură să nu adere la o viziune shakespeareană coerentă și mo-

dermă, cum este acea propusă de Jan Kott; prototipul shakespearean detectabil aci este acela izolat în *Shakespeare, our contemporary*, și chiar dacă am avea în vedere nu doar *Noaptea e parohia mea* și *Ingerul bătrîn*, care s-au comentat pînă acum, ci și *Un os pentru un ciine mort*, și tot am observa cum lucrează viziunea critică nouă, inițiată, în materie de Shakespeare, de Jan Kott. Pretutindeni în acest volum există o perspectivă tragică rezultată în principal din triumful mecanismului asupra tuturor inițiativelor individului. În *Noaptea e parohia mea*, istoria se consumă împotriva oricărui piedici, fie și demoniace, așa cum observa, cu subtilitate, Paul Tubungiu. În *Ingerul bătrîn*, deznodămîntul pozitiv e ușor de întrevăzut, deși momentul istoric nu e încă acela benefic: sîntem în „utopia neagră”, de unde scăparea se poate produce deocamdată numai pe calea extatică a miraculosului și a morții. Nu un alt mecanism mișcă și piesa *Un os pentru un ciine mort*. Deși comunitățile internaționale lipsesc de aci, înlocuite cu o simplă familie „cu probleme”, totuși schema fatalității care se consumă implacabil, sufcînd inițiativele necanonice, lucrează fără discuție. Acest mecanism uriaș, shakespearean prin raportare la Jan Kott, este aci esențial. Mă mir însă că dramaturgul nu a reeditat în volumul pe care-l discutăm și *Descăpăținarea*, care exemplifică admirabil aceste stereotipuri istorice. A face din Miron Costin (așa cum a făcut, apoi, și Paul Everac în *Drumuri și răscruci*) o victimă a mecanismului istoriei, se potrivea, ideologicște, de minune. Însă, dincolo de aceste elemente, e adevărat, esențiale, piesele adunate în *Ingerul bătrîn* respingeau, topologic, *Descăpăținarea*. Două dintre ele sînt fixate într-o Germanie infernală, abstractizată în ciuda evenimentelor care sînt verificabile și arhicunoscute, a treia — deși „românească”, are un grad de generalizare atît de mare încît se poate petrece oriunde, din Alaska la Sidney: avem, va să zică, de-a face cu o dramaturgie a temelor universale. Mă întreb acum altceva: ce este specific aici? Ce este universal? Este valabilă această universalizare a temelor sau nu?

CONSTANTIN MĂCIUCĂ: Este Al. Sever un „shakespearean prin raportare la Jan Kott”? Desigur, asociații între interpretările lui Kott asupra mecanismelor puterii și felul în care ele se configurează în piesele discutate sînt posibile. N-aș îndrăzni să absolutizez această filiație. Mai degrabă l-aș conecta pe Sever direcției shakespeareizante a dramaturgiei

noastre, care își are începuturile în veacul trecut. Hasdeu mărturisea a fi un „discipol”, „bun sau rău”, al lui Shakespeare. Tendința s-a revigorat spre sfârșitul anilor '60 și s-a intensificat în ultimul deceniu, fără să decelăm înfrurirea lui Kolt asupra acestui proces. Este adevărat că influența lui Kolt s-a insinuat în unele concepții regizorale asupra pieselor shakespeareene, dar problema se extrapolează discuției noastre.



**PAUL
TUTUNGIU:**

**„Alexandru Sever
a adăugat
la demonologie
un interesant
capitol”**

PAUL TUTUNGIU: La toți autorii care abordează subiecte universale, specificul național este dat, reiese din sistemul de elaborare, de imagineare a subiectului, din „rampele de lansare”. Există o relație indiscutabilă între *Danton* al lui Camil Petrescu și piesa *Noaptea e parohia mea*. A te înscrie în descendența unui premergător înseamnă a te revendica dintr-o tradiție. Deci, dintr-un specific național.

În al doilea rând, în *Noaptea e parohia mea* descoperim elemente de sensibilitate artistică ce pot fi detectate la premergători, elemente care, de asemenea, dau greutate caracterului național al dramaturgiei respective.

În al treilea rând, am impresia că noțiunea de caracter național al unei opere, în actuala conjunctură, în actualul secol și în următorul secol, suferă o anumită deplasare semantică. S-a spus adeseori că așa-numitul caracter național al unei piese îl „trădează” ediția princeps. Ediția princeps în ce limbă este? În limba română. Faptul că o piesă a fost produsă, a fost gândită în limba română ține de specificul național. Limba are o imensă greutate pentru specificul unei opere literare. Sonetul *Veneția* al lui Eminescu este profund românesc. Și — în cazul piesei *Noaptea...* — acest portret al unui demon, viața și decăderea unui demon, creșterea și decăderea imperiului unui demon, au un caracter românesc (prin tradițiile estetice, literare de la care se revendică; precum și prin faptul că este

scrisă în limba română). Dacă Brecht scria voalat despre Hitler, dacă Chaplin făcea un film despre Hitler, mai puțin voalat, Sever, în *Noaptea e parohia mea*, înlăturând voalul, a adăugat la demonologie un original capitol.

ARTUR SILVESTRI: Paul Tutungiu propune o viziune elastică, de tip călinescian, a specificului național, care nu e interpretat ca un dat definitiv, de ordin metafizic, ci precum un organism cu determinație istorică, mereu „imperfect”. Orice operă nouă, pe orice temă, produsă într-o literatură națională, adaugă, dacă are valoare estetică, ceva la specificul național, crează o tradiție nouă.

TRAIAN ȘELMARU: În privința caracterului național, nu mai trebuie, cred, nici un fel de explicații. *Danton* este piesa unui scriitor român, este o piesă românească, deși prin subiect nu este „specific națională”. Ce să facem dacă în Franța nu s-a scris o piesă despre *Danton*? Este mândria noastră că piesa lui Camil Petrescu face parte dintre capodoperele dramaturgiei universale.

ARTUR SILVESTRI: Ar trebui să încercăm să rezumăm o seamă de elemente pe care alertețea unui astfel de comentariu colectiv le-a marginalizat într-un chip, poate, nedorit. Avem, cu aceste trei piese de teatru, adunate într-un singur volum, trei formule dramatice. *Noaptea e parohia mea* conține un teatru documentar, ale cărui evenimente sînt ușor de găsit în istoriografia ultimului război mondial. Dramaturgul a descris ascensiunea lui Hitler (în partea întâi, *Urletul*), înainte de „noaptea cuțitelor lungi”, iar în a doua parte, *Beciul* — agonia, moartea și, în fond, sfârșitul unei nebunii care a maculat lumea. Cei care s-au interesat de aceste chestiuni și au citit reconstituiri produse de istorici nu află prea multe noutăți, dincolo de o inevitabilă caracterologie reduționistă care e specifică artei. Un Röhm care se recomandă, cu mândrie, „eu sînt condottiere, mă”, un Hitler înainte de a fi cancelar, făcînd și desfăcînd, cu machiavellism, alianțe politice, o populație de fanatici și de bandiți exemplificînd tema barbariei — aceste culori dramatice nu șterg cu nici un chip impresia de „documentar”, care e hotărîtoare. *Ingerul bătrîn* e o tipică tragedie expresionistă, fixată într-un lagăr nazist de concentrare: un medic bătrîn se sacrifică spre a urni conștiințele morale din inerția lor obligată, introducînd, prin sacrificiu, și un element de miraculos: el se închipuia inger și locul lui e luat de altul, al cărui „angelism” e, de asemenea, activ. În fine, *Un os pentru un ciine*

mort combină tema romantică a banditului cu aceea expresionistă a sacrificatului ritual, care, prin dispariție, ajută colectivitatea să se regenereze. Pretutindeni, tema se observă: dramaturgul dezvoltă ceea ce eseistul cunoaște bine, mai dinainte, din cărți.

PAUL TUTUNGIU: Abordând particularizat problema dictaturii, piesa *Noaptea e parohia mea* a lui Sever sculpează în piatră un demon al lumii; această problemă a dictaturii constituie un subiect bine abordat și de alți autori români, și în felul acesta vedem că Alexandru Sever, deși este un spărgător de tipare, rămîne înscris, cum este și firesc, într-o generație de dramaturgi români contemporani. Să nu uităm că, pe alt plan, între tragedia în două părți *Noaptea e parohia mea* și *Regele desculț* de Paul Anghel există o legătură. Radiografia dictatorului Caesar, așa cum este făcută de Paul Anghel, are o anume legătură cu radiografia specifică și orgolioasă a lui Alexandru Sever în cazul demonului Hitler. Putem observa că există un fel de obsesie a unei generații de a aborda, pe diverse planuri istorice, o aceeași problemă; în timp ce Alexandru Sever înscrie în

mit o figură demoniacă legată de problema dictaturii, Paul Anghel mută din mit în realitate un personaj care a inspirat, a creat și a condus un sistem de dictatură. Mă refer la acel Caesar al lui din *Regele desculț*. Fănuș Neagu, în *Echipa de zgomote*, reia — într-un plan subteran — aceeași problemă a puterii ajunse în faza de dictatură, desigur într-un mod cu totul și cu totul insolit. Exemplele ar putea continua cu D. R. Popescu, Th. Mănescu, Romulus Guga. Problema dictaturii și problema puterii ajunse în faza dictaturii cunosc la o întreagă generație de scriitori români o intensă preocupare și o tendință, un efort de a o formula în adevărul unei opere.

De aici putem conchide că teatrul din volumul *Ingerul bătrîn* al lui Alexandru Sever, publicat la Editura „Cortea Românească”, se integrează organic dramaturgiei de valoare pe care o avem. Dramaturgia lui Alexandru Sever locuiește într-o căsuță anume a „tabelului lui Mendeleev” al teatrului românesc contemporan, așa cum este el configurat astăzi.

Trebuie să recunoaștem că Alexandru Sever este una dintre forțele cu care putem să candidăm la afirmare pe plan universal.

(continuare de la pag. 3)

mion Alterescu, Dumitru Chirilă), o desprindere a actualității de realitate în câteva cazuri chiar falsificarea, mistificarea adevărului.

„Cît adevăr, atîta actualitate; cîtă actualitate și talent, atîta valoare”, „Actualitatea este un exercițiu al libertății” — am extras aceste aserțiuni din intervențiile celor care au vorbit, pentru că ele asigură conceptelor în discuție deschiderea necesară unor rezultate valide în arta spectacolului. Așa cum arată palmaresul în partea sa superioară, s-ar putea crede că șansa valorii o au în dramaturgia de actualitate alegoria, parabola, că cel mai fertil drum ar fi cel de la general spre particular (*Amurgul burghez* de Romulus Guga și *Arma secretă a lui Arhimede* de Dumitru Solomon). Însă examinarea atentă a listei integrale, cu numele și realiză-

rile premiate, ne permite să observăm că nu întotdeauna spectacolele cu texte importante ale dramaturgiei contemporane (*Ca frunza dudului din rai* de D. R. Popescu, *Politica* de Theodor Mănescu) au fost la înălțimea propriilor ambiții.

Juriul condus de dramaturgul Paul Everac a judecat cu dreaptă măsură valorile din contextul festivalului în funcție de realitățile dramaturgiei și spectacolului de actualitate — teritoriu care, prin calitatea problematicii și a realizării artistice, poate îndreptăți rațiunea de a fi a teatrului românesc. Căci, dacă în jocurile sportive clasamentul adevărului se stabilește în funcție de victoriile obținute în deplasare, în jocul pe care-l presupune arta, adevărul se arată cu precădere pe terenul propriu al frământărilor și clarificărilor ce ne caracterizează acum, aici.

