

gătitor pentru roman, pagini de teatru date 1908, Prislop (cf. **Geneza romanului „Răscoala“** în Liviu Rebreanu, **Opere**, 8, **Răscoala**, ed. critică de N. Gheran, „Minerva“, 1975).

Cînd, în seara zilei de 29 decembrie, 1919, cortina Teatrului Național din București se ridică pentru premiera comediei **Cadrilul**, scriitorul număra la activ două decenii de tenace travaliu dramaturgic. Prin 1911—1912, își întocmesc chiar un „onomasticon“ (de care va pro-

fița mai mult comedia **Plicul**, 1923), fără să știe, desigur, că în aceeași vreme I. L. Caragiale întocmise și el lungi liste cu nume, vrăjit de muzica grotescă a unor silabe... O identitate de preocupări de atelier priincioasă lui Rebreanu și teatrului său reprezentativ (**Plicul**, 1923, **Apostolii**, 1926), așezat în linia tradiției caragialeene.

Ionuț NICULESCU

V. MOGLESCU

Rebreanu și... „dublul“ său

Incercarea de a lega numele lui Rebreanu de parafraza titlului celebrei scrieri a lui Antonin Artaud, **Teatrul și dublul său**, poate părea ciudată; oricît ne-am strădui, e imposibil să descoperim, între cele două spirite, vreo contingență. Dacă mi-am asumat acest risc este pentru că mi se pare că formula exprimă elocvent un gând care mi s-a infiripat în cuget acum, cînd sărbătorim o sută de ani de la nașterea scriitorului; și anume, că teatrul a fost un fel de „a doua natură“, așadar un „dublul“, în personalitatea creatoare a marelui nostru prozator.

Titlul zicalei latinești **Habent sua fata libelli** poate fi extins și asupra scriitorilor. Un destin mai degrabă contorsionat și imprevizibil a prezidat la zămisirea monumentului pe care Rebreanu l-a durat, pentru veșnicie, scrisului românesc, prin capodoperele **Ion, Pădurea spinzuraților și Răscoala**. Cu mult înainte ca numele său să fi dobîndit rezonanța pe care o are astăzi în conștiința noastră, un alt eu — am putea spune, ascuns — s-a străduit să-i pregătească ascensiunea. Acel Rebreanu dinaintea de Rebreanu, care a stat tot timpul cu modestie în umbră ca un „dublul“, veghindu-i pașii și susținindu-i eforturile, n-a fost însă prozator, ci om de teatru. Miile de pagini asupra cărora a trudit cu mîgală sau cu frenezie în tinerețe stau mărturie că fascinația scenei a fost cea dintîi fereastră spre orizontul vocației sale literare. Dacă este adevărat că marile spirite se întîlnesc, dintr-un anumit punct de vedere, destinul lui Re-

breanu îl repetă oarecum pe acela al lui Balzac. Asemenea făuritorului **Comediei umane**, care a început prin a scrie o tragedie (eșuată), **Cromwell** (1820), și apoi a sublimat în proză năzuințele mereu nesatisfăcute de a se realiza ca dramaturg, și autorul lui **Ion** a trebuit să străbată, ca să spunem așa, purgatoriul unor experiențe ratate într-ale teatrului pentru a descoperi că adevărata sa natură este aceea de romancier. Printre primele sale încercări se află și o piesă în limba maghiară, cu care, după propozițiile sale mărturisiri, intenționa să cucerească gloria pe una dintre scenele Budapestei. **Orvény (Viltoarea)** este însă o banală melodramă; acțiunea este plasată în mediul, socotit pe atunci „pitoresc“ și „insolită“, al unei organizații anarhiste care pune la cale asasinarea unui rege; concepția dezvoltată puternica impresie produsă asupra autorului de lectura capodoperelor schilleriene. Dintr-o perioadă ulterioară datează un manuscris ciudat, în felul său unic în istoria literaturii universale piesa (neterminată) intitulată **Ghigi**, inspirată din viața populației românești transilvănene în timpul dominației habsburgice — începută în limba maghiară, continuată pe două coloane, în maghiară și română, iar în ultima parte numai în românește. Interesant este că ideea principală poate fi regăsită într-una dintre temele secundare ale romanului **Ion**, după cum conflictul fundamental al aceluiași roman este enunțat pentru prima oară într-o replică din sceneta **În lumea bozgoanelor**.

După cum se știe, activitatea de dramaturg n-a fost niciodată propriu-zis părsită de Rebreanu. Paralel cu operele în proză, scrie piesele **Cadrilul**, **Apostolii**, **Plicul**, reprezentate la vremea lor (unele, și ulterior) pe diferite scene din țară. Așa cum s-a întâmplat și în cazul lui Balzac, valoarea lor nu s-a ridicat la aceea a romanelor sale. Aș fi inclinat să cred că în ansamblul operei rebreaniene, caracterizată prin unitate de concepție, creațiile destinate scenei îndeplinesc funcția unui **contrapunct**, având rolul de a scoate în relief, tocmai prin tonalitatea lor minoră, titanismul, am spune de coloratură wagneriană, al producțiilor epice. E ca și cum scriitorul, epuizat după înfruntarea cu forțele cosmosului, și-ar fi căutat destinderea într-un **impromptu**, într-un divertisment în care și-ar descărca resursele nefructificate. În acest sens, după cum arătam cu alt prilej, mai ales în **Plicul**, Rebreanu plătește un greu tribut admirației față de genul satiric al lui Caragiale. Însă oricare ar fi raportul de valoare între componentele operei sale, cert este că s-a întâmplat cu autorul lui **Ion** un proces similar celui panours de alchimistii și astrologii vremurilor trecute: tot căutând piatra filozofală, cu scopul de a preface plumbul în aur, sau străduindu-se a citi soarta omului în stele, au pregătit, prin eforturile lor, nașterea chimiei și a astronomiei. Rebreanu și-a consacrat o parte însemnată a strădaniei făuririi unui instrumentar teatral. Dar logica lăuntrică a formării sale artistice a vrut ca lucrurile să se petreacă într-un alt mod, și scriitorul să nu-și poată afla în acest instrumentar un veșmânt destul de încăpător pentru rodul inchipuirilor sale. Astfel, în ciuda năzuințelor lui, a încredințat prozei ceea ce fusese hărăzit teatrului.

Acea voință stăruitoare, de Popa Tanda, specific ardelenescă, îndreptată spre însușirea meșteșugului unui gen al literaturii atât de diferit de celelalte cum este cel dramatic — gen care se dovedește a fi o artă de sine stătătoare — s-a întrupat în uriașa (nu este o hiperbolă) activitate de cronicar teatral a scriitorului. Din articolele semnate începând cu ianuarie-februarie 1911 (în **Scena** și **Gazeta Transilvaniei**, ulterior în 1912 și 1913 în **Rampa**, în 1914 în **Teatrul**, în 1916 în **Universul literar** și **Capitala**, în 1919 și 1920 în **Sburătorul**) desprindem o înfrigurată căutare a teatralității, cu alte cuvinte, a acelei drepte măsuri de care are nevoie o operă dramatică pentru ca, fără a-și pierde calitatea de creație literară, să corespundă exigențelor reprezentării scenice. Nimic nu exclude presupunerea că Rebreanu s-a dăruit prozei, cu ceea ce avea mai bun în el, tocmai ca reacție împotriva neputinței de

a afla „cvadratura cercului”, adică de a găsi posibilitatea să transfere dramaturgiei acea interioritate analitică specifică genului epic. Căci, iată într-o cronică la **Sapho**, piesă în cinci acte de Alphonse Daudet și Adolphe Belcot (**Rampa** nr. 338), face următoarele observații, după părerea mea semnificative din punctul de vedere al propriului său proces de formare ca scriitor:

„Dealtmintelea cu nu prea am încredere în nici o piesă extrasă din romane. Sau romanul e bun și atunci piesa ce se va face din roman va fi slabă, sau romanul e slab ca roman dar conține un scenariu sau un conflict bun pentru dramă, și atunci romanul n-ar mai fi trebuit să fie deloc roman. E o deosebire fundamentală între un subiect de dramă și un subiect de roman. Drama cere conflicte externe sau exteriorizate; pe cind romanul se ocupă de conflictele interne ale sufletelor noastre. Drama e cu atât mai bună, are efect cu atât mai spontan, cu cât reușește să exteriorizeze mai mult un conflict de pasiuni; romanul e cu atât mai interesant cu cât adâncește sau interiorizează mai mult sufletele. În sfârșit drama e o sintetizare, pe cind romanul e o analizare a vieții.”

Consecvent, Rebreanu își manifestă dezamăgirea, într-o cronică apărută în 1914 în **Scena**, față de o dramatizare după **Anna Karenina** de Tolstoi. Subliniind că industriuosul adaptor a extras din roman o construcție dramatică izbutită în sensul tehnic al cuvîntului, cronicarul își exprimă regretul de a fi fost pus în situația să asiste la un spectacol din care s-a eliminat esențialul — adîncimea trăirilor sufletesti. Interesul acordat acestor trăiri îl face să nu arate prețuire virtuozității tehnice în construcția dramatică, dacă aceasta nu exprimă substanță umană. De aici, disprețul arătat pieselor de bulevard, precum și judecata severă asupra scrierilor lui A. de Herz, faimos exponent al genului. În schimb, nu-și economisește epitetele elogioase față de **Azilul de noapte** de Gorki, după opinia sa, lipsită de construcție în sensul tehnic al cuvîntului, dar pătrunsă de o rară autenticitate a vieții, recreată pe scenă.

Efortul de descifrare a tainelor teatralității l-a dus pe Rebreanu, în îndelungata sa carieră de cronicar, la înțelegerea nu numai a cerințelor reprezentabilității scenice, ci și a principiului că spectacolul, ca artă, constituie o totalitate armonioasă, în care textul este o componentă. Același punct de vedere fusese susținut, cu totul izolat, de Caragiale, fără însă a fi fost continuat și dezvoltat;

se vede, deci, că oportunitatea autorului al lui Ion asupra naturii teatrului era destul de avansată pentru vremea respectivă, mai ales în raport cu modul cum era văzută problema de către breasla scriitorilor.

Într-un text memorabil, cu un cert caracter programatic, **Scrisoare către un actor trist** (Teatrul nr. 3, sept. 1914), Rebreanu pornește de la premisa că textul nu epuizează conceptul de teatru; de aceea, este inoperantă critica îndreptată exclusiv asupra valorilor sau nonvalorilor pe care le relevă la lectură creația dramatică. Critica dramatică nu-și poate dovedi eficiența decât sprijinindu-se pe ceea ce el numește o „știință a teatrului”, în consecință, cere ca o asemenea știință să fie predată și studiată în instituții de învățământ specializate. În epoca respectivă, nimeni n-a făcut propuneri asemănătoare; în perspectiva timpului,

ele ne apar ca deosebit de îndrăznețe. Pe lângă accentul pus pe analiza estetică a contribuției regiei și decorului, Rebreanu se remarcă prin discernământ în aprecierea unei pleiade de actori, pe atunci tineri și foarte tineri, care au devenit una dintre cele mai strălucite generații din istoria teatrului românesc: Ion Manolescu, G. Storin, R. Bulfinski, V. Valentinianu, Ion Manu, Lucia Sturdza Bulandra, Maria Filotti și alții au fost elogiați, criticați, dacă era cazul, dar și încurajați, la începuturile carierei lor, de către cronicarul teatral Liviu Rebreanu. În acest sens mi se pare deosebit de revelator admirabilul portret pe care-l face în 1912 Mariei Filotti, în **Gazeta Transilvaniei**.

Așadar, teatrul, ca „dublu” al lui Rebreanu, are și el dreptul la câteva raze de lumină din fascicoul îndreptat asupra operei sale.

„Rampa,” acum 50 de ani decembrie 1935

La 300 de ani de la moartea lui Lope de Vega, Ion Marin Sadoveanu conferențiază despre opera marelui dramaturg. Ca exemplificare, se reprezintă actul al II-lea din **Fintina turmelor**, cu R. Bulfinski, N. Brancomir, Nicu Dimitriu. ● O creație de antologie pe prima scenă a țării, R. Bulfinski în rolul lui Falstaff din drama **Henric IV**. Regia, Soare Z. Soare. ● Dacă **Scrisorile pierdute** i-au trebuit câteva decenii pentru a atinge suta de reprezentații, **Titanic-Vals**, în câțiva ani, numără 136 ridicări de cortină... Victor Antonescu îl dublează pe G. Calboreanu în rolul lui Spirache. ● Chaplin a terminat o capodoperă, filmul **Timpuri noi** (impactul lui Charlot cu mașinismul). În plină explozie a „sonomului” în film, genialul omuleț continuă... să tacă. Dar cite nu co-

munică el lumii... ● La **Alhambra**, directorii, N. Vlădoțanu și N. Constantinescu, „întineresc” libretul operetei **Dunărea albastră**, iar Ion Vasilescu tălmăcește muzica lui Johann Strauss. Cântă Silly Vasiliu, Constantin Lungeanu, G. Gronar, Titi Botez. Opereta este iarăși la preț după câțiva ani de eclipsă (murise Leonard!). ● Comitetul de lectură al Teatrului Național primește cu entuziasm **Veste bună** de Mircea Ștefănescu. Cam rar pe prima scenă acest însemnat dramaturg... „Odată la patru ani!” — zimbște conu Mircea. ● Puțini știu în țară că Ionel Perlea dirijează la opera vieneză **Cavalerul rozelor** de Richard Strauss. Este în compania lui Bruno Walter și Arturo Toscanini. Încă un român pentru universalitate. ● La **Cărăbuș**, premiera revistei **Apropo, Tânase!** Nea Costică este flancat de Al. Giugaru, Nae Roman, Mia Apostolescu, Aurel Munteanu și de... „corpul” baletului, șaizeci de fete în costumele... pariziene ale Floricăi Scîrțan (inegalata noastră creatoare de modele pentru scenă). ● În „orașul Baniilor”, rămas fără Teatru

Național, sosește în turneu Opera Română. În fruntea ansamblului, Jean Athanasiu, George Folescu, Nae Secăreanu, Dinu Bădescu. Colegii lor, actorii locali de proză, joacă în săli insalubre, prin tîrguri, pentru pâinea zilnică... ● Rebreanu face o crudă observație: „Cînd am venit eu în Regat, proza românească se reducea la un tip extrem de simplu. Un fel de morală sprijinită numai și numai pe anecdotă. Cînd nuvela era din lumea satului, eroul se chema Moș Ion. Cînd era de la oraș, se chema Mitică”. În 1909, cînd el trecuse munții în țară, Sadoveanu își tipărea cărțile de cinci ani... Dar, ca totdeauna, la opinia literară a unui mare scriitor trebuie meditat. ● Societara Comediei Franceze Maria Ventura se pregătește să apară la București într-o serie de spectacole. Va juca în travesti (Cezar Borgia), în drama lui Al. Kirilescu, **Borgia**. ● Să fie adevărat că a dispărut manuscrisul comediei **Confrații** a regretatului Gib Mihăescu? Vom face „investigații” după sărbători. La mulți ani cu sănătate, în... 1936!

I.N.