

„A treia țeapă“ de Marin Sorescu*

Spectacolul cu *A treia țeapă* de Marin Sorescu la Teatrul Național din Craiova, în regia lui Mircea Cornișteanu, a cărui premieră a avut loc în septembrie 1979, se înscria la data respectivă într-o suită de montări, deschisă în 1978 prin premiera absolută, în viziunea lui Ion Cara-mitru, la studioul „Cassandra” al I.A.T.C. Amplul text al versiunii originare a piesei, publicat în 1978 aproape în întregime în revista *Teatrul*, a slujit în decursul anului 1979 drept materie primă din care regizorii au croit selectiv, după criterii personale, intriga unor montări diverse. În iunie 1979 a avut loc premiera piesei la Teatrul Național din București, regia aparținându-i Sandei Manu, decorurile lui Paul Bortnovschi, iar costumele fiind semnate de Constantin Russu. În rolul titular evolua regretatul Amza Pellea. De atunci, fie din motive obiective — dispariția prematură a unor interpreți, transferul altora, uzarea spectacolului —, fie din rațiuni aleatorii, viața scenică a piesei a intrat treptat în penumbră. Reluarea montării la Teatrul Național din Craiova are, din această cauză, o semnificație aparte, constituindu-se într-un prilej de reflecție pe marginea destinului scenic al creației dramatice soresciene.

În înfățișarea actuală a spectacolului craiovean, montarea lui Mircea Cornișteanu, conservată în bună măsură în datele inițiale, cu unele schimbări de distribuție (Domnica, Pictorul, Dragavei, Dan), oferă în continuare o lectură temperată, molcomă, oarecum atonă dialogului, bizuindu-se mai cu seamă pe rezonanța ideatică intrinsecă a textului. Spectacolul urmează la prima vedere prezentarea monografică a protagonistului în valențele sale înalt simbolice, ca o constan-

tă a modului cum se manifestau existența națională și puterea politică în condiții istorice neprielnice. Dar prin interpretarea lui Tudor Gheorghe, aproape cotidiană, puțin infuzată cu prestanța și energia specifice personalității istorice de importanță universală, a domnului care a intrat în legendă, generind încă din timpul vieții o mitologie ambivalență, mult disputată (ale cărei ecouri persistă încă prin celebrul Dracula cu care e identificat), se crează o inversare tensională, mai acut evidențiindu-se contextul istoric, țara. Prin estomparea axei tensionale a protagonistului (avînd o rostire inteligentă, Tudor Gheorghe se investeste totuși prea economicos în susținerea partiturii, atenuîndu-i percutanța, dramatismul), iese mult în evidență simbolistica secundă a piesei, acel existențialism spontan, degajat empiric din filosofia populară, care este specific dramei istorice soresciene. Meditația istorică conservă acea tonalitate unică, neținînd nici de burlesc, nici de grotesc, nici de solemn, nici de sublim, nici de serios, nici de comic, întrucît deține taina unei formule proprii, irepetabile, care, mușcînd din fiecare cîte puțin, creează un titraj inconfundabil. Jocul eroizării cu dezeroizarea, al consacrării cu derizlunea, al tradiționalismului cu parodia are o vitalitate și o modalitate intelectuală și atitudinală deconcertante. Marin Sorescu problematizează istoria și forma scenică care îi dă viață artistică — drama istorică — cu o libertate de spirit plină de consecințe în ordinul semnificațiilor. Interogația are la el tonul degajat al umorului, punerea între paranteze trece aproape neobservată, calamburul asigură structura textului nu numai la nivel semantic, ci și la nivel structural.

* Teatrul Național din Craiova
septembrie 1979; 17 septembrie 1987.

Ambivalența atitudinală se manifestă cu toate ocaziile nu în favoarea echivocului răspunsului, ci pentru augmentarea forței sale persuasive. Tragerea în țepă — care, parodiind crucificarea, nu e mai puțin martirizare — devine simbolul unei constante istorice, dar și al unei atitudini de minimalizare subiectivă a suferinței, de dominare prin umor a tragicului, specifică mentalității unei etnii. Opțiunile, oricare ar fi ele — statornicia ori evaziunea, fortuită sau nu, în care rămîne ca un blestem sublim legarea sufletului — sînt, la hotarul geografic, istoric, național în care sîntem situați de soartă, la fel de „vinovate“, expuse în mod fatal alspășirii. Martiriul conducătorului, al alcsului — de asemenea o condiție cunoscută și consacrată de literatura națională — e creditat dezinvolt și peremptoriu prin umorul sorescian, ușor recognoscibil în referul multiplu al situației dramatice: mitologia biblică, cea național-istorică, cea artistică, aceea contemporană.

Relativizarea simbolică devine cheia în care sînt interpretate și regizoral pozițiile aparent antagonice. Românul, în interpretarea lui Ion Colan, voinic, cu ceva sălbatic în înfățișare, amintește deopotrivă de eroii atletici ai Renașterii michelangeloeste, adevărate forțe ale naturii, și de Găman, geniul autohton, stihie a pămîntului în viziune blagiană. După cum Remus Măgincanu. Turcul (Turcitul), are în înfățișarea lui hieratismul unui sfînt bizantin și cumpănirea unui țaran înțelept, care a pătimit multe.

Mobilitatea pe axa timpului îi permite dramaturgului acroșarea unei problematici diverse, a cărei coeziune ideatică se relevă numai la o privire atentă, profundată. Minică, hoinarul care neagă timpul — seducătoare inovație soresciană — este în același timp un simbol al unei atitudini — speranța cea dătătoare de putere, sprijinul iluzoriu că un viitor mai bun va răscumpăra suferința prezentă, aducînd binele, liniștea, împlinirea; și, în același timp, refuzul tranșant al nefericirii trăite, punerea între paranteze a condiției insuficiente. Comparîndu-l cu tăcutul Rumân Grue din Vlaicu-Vodă, care reprezenta forța tenace, neștiută, statornică a celor mulți, Minică aduce o altă etapă istorică nu numai a dramei, ci și a concepției asupra poporului și a manifestării acestuia de-a lungul timpului. Una dintre cele mai frumoase creații ale dramaturgiei românești, Minică dă glas indoielilor, speranțelor, libertății de dincolo de condiționarea materială,

libertății spiritului, cea care mobilizează, animă, hrănește însăși puterea de a trăi, de a rezista, de a răzbate prin restricte. Nae Gh. Mazilu, cu aerul său hitru, izbutește să dea o întrupare simpatice și caldă acestui personaj ce a prilejuit interpretări memorabile și altor actori al scenei românești, între care Dorel Vișan la Cluj-Napoca și Gheorghe Cozorici la București. Spectacolul este un eseu pe tema nu numai a relativității existenței istorice, ci și pe aceea a condiționării conjuncturale. În timp ce fidelitatea, întrupată fără patetism exterior, cu reținere bărbătească și frumusețe a interiorizării, de Ilie Gheorghe — actor de temeinice resurse emoționale și interpretative — e ușor identificabilă, individualizată în personajul Papuc, trădarea mișună pretutindeni, răzbătînd foarte aproape de tron. Aparent fidel domnului, Tenea (lipsit de vlagă și ținută scenică în interpretarea lui Emil Boroghină) e aliatul mișel al lui Dan (interpretat de Valer Dellakeza ca un odios uzurpator). Puterea, deși subordonată binelui general, unor scopuri favorabile celor mulți, se bazează în exercitarea ei, în mod paradoxal, pe constrîngere. E un fel de a face binele cu forța, răul fiind prea puternic, generalizat. Tepeș e un personaj al evului de mijloc, un arhanghel cu sabia în mină, căci așa erau vremurile. Scena arderii milogilor are menirea, în drama soresciană, nu de a ilustra draconismul lui Tepeș (ca la Mihail Sorbul), ci de a surprinde o categorie morală, chipurile parazitismului, lenei, profitului. Puși veșnic pe profit, calicii pactizează cu oricine, lăcomia și mărginirea lor, evidente în fiecare gest, nu sînt mai puțin periculoase. Ticăloșia, pripa, dezlănțuirea instinctuală sînt expresiv orchestrate de Mircea Cornișteanu, fiecare actor creînd un portret pe cît de pitoresc pe atît de revelator în cuprînzătoarea fiziologie a calicului: Valentin Mihali (Ologul), Ștefan Mirea (Orbul), Tudorel Petrescu (Gîngavul), Cocoșata (Smaragda Olteanu — surprinzătoare în această postură, deosebit de plastică), Anghel Popescu (Gură-Strîmbă), Emil Bozdogescu (Ciungul), Theo Cana (Riiusul) și... regizorul însuși. Atmosfera din care se alimentează calicii amalgamează primejdia, confuzia, pînda, atacul mișeleșc mai ales în situații de cumpănă ca acelea ale sporirii haraciului (Vladimir Juravle și Lucian Albanescu interpretează comic pe cei doi soli, așa Carasol, respectiv Suleiman, veniți pentru a-i da ultimatum domnului).



Ion Colan, Tudor Gheorghe și Remus Mărgineanu

Adesea situația deghizat istorică întonează o arie parodică pe o temă delicată. Scena bocitoarelor pe cîmpul de luptă pune în discuție — într-o manieră inconfundabilă — statutul artei, alături de libertatea de expresie, cât și proprietatea acestei expresii, pătrunderea conținutului ei profund, înțelegerea resorturilor specifice estetice de influențare a receptorului. Actualizarea problematică e la Marin Sorescu un procedeu ținînd de extrapolare. Actualizînd fătîș, dramaturgul transformă cunoscutul procedeu al anacronismului (mai propriu ar fi al acronismului sau antecronismului) în sursă nu numai a comicului, ci și a libertății de mișcare a problematicii. Pentru un răstimp scenic, problema actuală — cu efect tonic asupra receptorului — se transformă în accentul focal al dramei, pentru ca ulterior să fie resorbită firesc, cu profit insolit, de suvoitul intrigii istorice.

Acest joc prezent-trecut-viitor, foarte firesc în toate sensurile, se produce și în cazul preluării unor situații-tip din drama tradițională. Cunoscutul conflict erotic din drama istorică romantică, precum și tipul străinului *raisonneur* iau în *A treia*

șeapă, în subsidiar, aspectul șăgalnic al amorului riscant între o romăncă și un străin (un italian). Constituind în subsidiar poate și o parodie la adresa lui Delavrancea, acest episod erotic îmbogățește intriga soresciană pe linia nuanțării portretului lui Vlad Dracul. Aceeași funcție de portretizare o are, aparent după tipic tradițional, și judecata păcătoasei Joița — în spectacol, Rodica Radu, voinică, plină de viață, hăituită de cei doi gealați, Chioru — Mircea Hadîrcă și Pirvu — Petre Iliescu Anatin, dar întreaga scenă mizează pe complicitatea cu spectatorul actual.

Spectacolul craiovean, în ciuda imperfecțiunilor sale, are meritul de a repune în circulație firească — scenică — una dintre capodoperele dramaturgiei românești care, aidoma întregii creații soresciene destinate teatrului, stăruie inexplicabil în ipostază literară. E adevărat că, lucru mai puțin obișnuit, și la lectură această creație oferă delicii incontestabile, comparabile cu marile realizări ale dramaturgiei lumii.

Doina MODOLA