

cronica literaturii dramatice

FASCINAȚIA MITICO-ISTORICĂ ÎNȚRE DEMERSUL PEDAGOGIC ȘI RETORISM (II)

Dan Tărchilă, „Teatru“, Editura Eminescu, 1989, seria Teatru comentat

Nu este lipsit de interes să examinăm ce anume l-a determinat pe autor să se oprească, în cazul textului **Io, Mircea Voievod**, la perioada luptei lui Musa Celebi, al treilea fiu al lui Baiazid, pentru înscăunare la Adrianopol (anii 1409—1413). Într-un interviu, Dan Tărchilă mărturisește că a urmărit să sublinieze „extraordinara capacitate diplomatică a acestui domnitor român“. Intenția devine insuficientă prin limitarea la cei patru ani amintiți. Atras de aerul romantic al faptelor oferite de istorie (o scrisoare din 1411 a patriarhului ecumenic ortodox de la Constantinopol confirmă înscăunarea Basarabilor cu dinastia otomană), dramaturgul se mărginește așadar la cazul Musa Celebi, prima venire a acestuia în Țara Românească și moartea lui la 15 iulie 1413 constituind copertile între care se închide narația dramatică propriu-zisă. Or, voievodul valah era socotit de contemporanii săi, așa cum descoperim în variatele surse ale vremii, ca „un făcător de sultani“. Și asta pentru că intervenția sa în luptele fratricide ale otomanilor nu era o simplă întâmplare, ci un demers consecvent. După sugrumarea lui Musa, fratele său Mustafa Celebi deschide ofensiva împotriva lui Mehmed I. În 1415, după lupta de la Trapezunt, el trimite un sol la senatul Veneției, solicitând ajutor: i se transmite sfatul să se adreseze lui Mircea, ceea ce Mustafa nu întârzie să îndeplinească. El ajunge în Țara Românească cu o suită de trei sute de consilieri și militari, primindu-i, la curtea domnitorului ro-

mân, pe toți acei bei turci care înțelegeau să-l sprijine. Tot din această „reședință“, el organiza incursiuni, urmate de atacuri și prădăciuni, în sudul Dunării, anunțându-se ca viitor stăpânitor al tronului de la Adrianopol. Până la expediția din 1417 a lui Mehmed I împotriva lui Mircea, când domnitorul a fost silit să se recunoască vasal, păstrându-i Țării Românești ființa de stat, este de consemnat sprijinul atent pe care îl primește de la valahi șehul Bedreddin Mahmud, fost kazasker al lui Musa Celebi, figură extraordinară a timpului, a cărei doctrină se adresa păturilor de jos, cerind împărțirea pământurilor și averilor, suprimarea deosebirilor dintre islam, creștinism și mozaism și a tuturor interdicțiilor religioase. Iată deci ce ar fi însemnat, pentru portretul de mare diplomată — la fruntariile Europei cu Asia — al lui Mircea, lărgirea orizontului temporal al partiturii dramatice cu încă trei ani: nu 1409—1413 ci 1409—1416. Or, perspectiva deschisă de realitatea istorică este mult mai largă, mai generoasă cu imaginea „domnului Daciei“, cum îl numea laconic Chalcocondil pe voievodul român, decât piesa de teatru pe care o discutăm. Statutul de țară de azil a Valahiei, în sensul că aici își găseau adăpost și își regenerau forțele cei mai importanți dizidenți ai lumii otomane, conferă fragmentului de timp la care ne referim o aureolă specială, nefructificată în adin-cime de scriitori. Este aici o inhibiție care.

ține de metoda de creație rămasă în rigori ei de principiu poetic elementar. Fenomenul este explicat profesional de N. Carandino, cînd afirmă că piesa „este scrisă cu flacăra... Într-o epocă în care nu lipsesc nici simulanții, nici tehnicienii genului, el (autorul n.n.) a lăsat să vorbească inima”. Discuția necesită un spațiu mai larg, pentru că are în vedere schimbarea de accent care a intervenit în destinul teatrului nostru istoric, ajungîndu-se la o benefică înnoire stilistică, la o categorică mutație de la o modalitate de creație la alta, delimitată azi de drama istorică de meditație, de dezbateri, cînd, cum se exprimă un comentator „participăm la actele istorice nu ca spectatori omagiali, ci ca cetățeni activi. Patetismul cedează obiectivității și lucidității critice a spiritului omului nou”. Dan Tărchilă rămîne credincios dramei izvoirite „dintr-un sentiment de renaștere culturală, de unde și caracterul ei eroic legendar și documentar”. Este o viziune cu aureolă retro, ținînd de un tradiționalism neemancipat.

Dar dacă în *Io, Mircea vovodă* și *Moartea lui Vlad Tepeș* legenda este filtrată în istorie, în celelalte două texte ale volumului, *Zidarul* și *Călătoria fantastică*, dramaturgul apelează la o operație de translare a chiar basmului mitic, mutîndu-l în istorie și chiar în cotidian. A sensibiliza temporal structurile permanentele noastre spirituale, lată o încercare ce ține într-un anumit fel de temeritate, devenită însă în conștiința noastră folclorică un exercițiu curent. Mituri care sălășluiesc în fondul nostru ancestral, dominînd — prin reactivare — întreprinderile noastre de simțire și cuget, sînt „fixate”, de la un vechi la altul, pe un alt suport temporal. Memoria populară a procedat astfel cu mitul zidirii femeii, firește, ca și Miorița, multimilenar, legîndu-l însă de construcția „mănăstirii” de la Curtea de Argeș, respectiv a bisericii episcopale ridicate din porunca lui Neagoe Basarab (17 august 1517). Dan Tărchilă preia acest mecanism născut din nevoia de identificare în *Zidarul* și procedează în aceeași manieră cu basmul mitic *Ținerele fără bătrînețe și viața fără de moarte*, pe care îl „actualizează” în *Călătoria fantastică* nu la scara secolului al XVI-lea, ci în plin secol XX.

Nimic nu-l împiedica pe autor să dramatizeze mitul meșterului Manole păstrîndu-l cețoasă atemporalitate, în care un Negru Vodă este cel care, adus de o „verde cocle”, îl comandă acestuia mănăstirea. Datarea basmului mitic îl oferea însă un material dramatic mult mai bogat, iar identificarea lui Neagoe Basarab, apreciat de istorici ca fiind „susținătorul întregii ortodoxii din Carpați pînă în Siria și de la Marea Ionică pînă

în Egipt”, cu nedelesușitul Negru Vodă, îi facilita abordarea unor tehnici deja exersate, între care monumentalizarea ocupă poziția dintîi: semnificația lăcașului ar fi de a reface unitatea spirituală a dispărutului Imperiu Bizantin, iar în această lumină domnitorul român poartă pe umeri răspunderile unui împărat. Sensurile sînt divulgate de doamna țării, Despina „Deschidem drumul celei mai sfînte conspirații: / La Curtea ta de Argeș, sub cerul ei divin / Refacem din fărîme imperiul bizantin” „...Biserica-i sfințită și-n umbra-i de lumină / Am adunat din cioburi coroana bizantină”. De altfel personalitatea acestui personaj feminin este bine consolidată în special prin calitatea de rezoner pe care și-o asumă: „Sînt vremi cînd violența e singura virtute” „...Mai iscusită cale / Și mai... nevinovată n-ai fi putut găsi! De n-ai purtat războaie, în schimb pe umeri porți / Victoriile lumii”...

Racordarea la spiritul mitului lui Manole a realității istorice își găsește un motiv în încercarea disperată a lui Neagoe de a smulge meșterilor (aduși cu forța de pe unde se împrăstiaseră după construirea bisericii episcopale) taina zguduitoare: a fost sau nu zidită o femeie vie în nemaiîntîlnitul lăcaș? Sînt aduși pe rînd meșterii care, printr-un proces magic de transmutație, au căpătat cu toții identitatea lui Manole, punîndu-l pe anchetator în imposibilitatea de a ști dacă are sau nu un dialog cu adevăratul arhitect al lucrării, cu acel Manole principeș. Șirul de interviuri devine monoton și chiar obositor, ai impresia că se dorește dezvoltarea unei suprateme alegorice, dar lătonările și explicațiile, de la un martor la altul, nu fac decît să încâlcească materia într-o nebulosă de idei rostite pe jumătate. Ambiția dramaturgului de a concura marile modele literare care au deschis orizonturi în filozofia civilizațiilor se izbește de insuficiența propunerilor și dezlegărilor, la care se adaugă lanțurile grele ale prejudecăților culturale. Iată această limită, exclamată patetic, negînd o realitate etnopsihică atât de bine confirmată în diacronia etnopsihică: „Nu. Manole nu a putut să îngroape acolo, între ziduri, o femeie. Nici pămîntul acesta românesc nu ar fi putut suporta uciderea pe care legenda ne-o povestește și nu i-ar fi dat voie lui Manole s-o ducă la îndeplinire. Căci jertfa femeii nu se potrivește cu sufletul oamenilor de pe pămîntul nostru. Concepția românească despre jertfă este una singură: jertfa de sine, adevărata și singura posibilă”.

Abordînd tema sacrificiului din perspectivă decis pedagogică, Dan Tărchilă își închide singur accesul la fondul de înțelesuri ale mitului, golîndu-l — în propunerea sa dramatică — de forța semantică

și poleindu-l cu ipostaze facile, care rămân oricum în afara conținutului peren: „În zidurile lăcașului nu e o femeie, ci un vis. Nu ne putem îngropa decât visele — hotărâște autorul în cele «cinci eseuri la Meșterul Manole» publicate în volumul **Zidarul** — iar un mare artist ca Manole și-a ziduit acolo, în ziduri, ultimul vis, cel mai mare”. Considerind poporul român ca o entitate imuabilă, cu valori morale eterne, dramaturgul realizează un artificiu didactic. Acum ne putem explica din ce unghi a privit lucrurile, imaginând în scena finală din **Io, Mircea Voievod** un Musa Celebi, urmărit de armatele lui Mehmed I, venit în tabără la valahii, cerându-le ajutorul și primind acest ferm răspuns voievodal: „Nu pot. Acum nu mai pot... Ce țară își adăpostește dușmanii?” Or, cum am văzut, țelul în care a acționat Mircea în anii care au urmat contrazice posibilitatea unui atît de nediplomatic gest. Scena „Violind” desigur atestările istorice, își găsește suportul catihetic în discernămintul etic contemporan.

Experiența întîlnirilor cu cei zece meșteri Manole îl convertește pe Neagoe Basarab la acceptarea legitimității imposibilului „De azi înainte, va trebui să trăiesc toată viața știind / că există un adevăr pe care n-am să-l cunosc niciodată”. Dintr-un campion al cunoașterii, domnitorul devine un prudent predicator al misterului: „...duceți tuturor această veste de la mine: Manole nu există! N-a existat niciodată! doar un lăcaș frumos pe care eu, Neagoe Basarab, l-am făcut biserică azi de dimineață. Dincolo de ziduri, legendă!”

O mai plauzibilă „anatomie” a visului inserează Dan Tărchilă în **Călătoria fantastică**, piesă care situează în cotidian un arhaic mit al poporului nostru: **Tinerete fără bătrînețe și viață fără de moarte**. Acțiunea se petrece pe ruinele unui castel, aflat la marginea unei păduri. „Ar fi cu puțință în zilele noastre!” specifică în pagina de gardă scriitorul și nu uită să inoculeze în acest decor lunar prezența modernă, în apropiere, a orașului. Phil, împreună cu „cărăușul” său, Picior de cal, se reîntorc din călătoria lor cosmică — a durat doar trei zile — cînd pe Pămînt au trecut deja o sută de ani. În strania ruină a feudei fi așteaptă de atît amar de zile Moartea. În text Femeia în violet, pentru împlinirea ritualului. Tot aici se găsește și Dora, strănepoata Daniei (Danio) care împărtășește neliniști ciudate, așteptîndu-l, fără să-și dea seama, pe Phil. Căsătoria ei cu George, ziarist cu exprimări fizice, a clacat. Dar Dora este o ființă stranie ca și mama ei, ca și bunica ei: îi place să tot revină pe ruinele castelului încă de cînd era copil. Întîlnirea ei cu Phil o înscrie hipnotic

într-un inexplicabil joc. comportîndu-se ca doi îndrăgostiți care se regăsesc după un timp îndelungat. O notă acut contemporană sparge această atmosferă de basm: George apare brusc pe meterezele tocite și-și siluiește în autoturism fosta soție, ceea ce o va face pe Dora să exclame la reîntîlnirea cu Phil: „Ai văzut tot, nu? ...Știu ce vrei să-mi spui: că sînt o tîrfă... ei bine, da, sînt, sînt o tîrfă și cu asta basta!” Dar nici vorbă ca Phil să reacționeze la asemenea stimuli vizuali. Problema lui este alta „privește-mi miinile... Degetele îmi înțepesc, nu le mai pot îndoi... pielea mi s-a zbircit... Îmbătrînesc, Danio!...” Interesant este, în această rescriere a basmului românesc, că și Moartea îmbătrînește. Reapare o credință mitico-folclorică în „mărturisirile” Femeii în violet: „M-am născut o dată cu el, vom pleca împreună... Lumea-i un mănunchi de simboluri. Voi înșivă nu sînteți altceva decît simboluri”. Și Picior de cal are o mitologie a lui „Îmi spune așa, fiindcă m-am născut cu un picior equin”. El este fiul Hidrei din panteonul grecesc „mama era o femeie urîtă, ...hi-doasă, oamenii n-o puteau privi, cei care îndrăzneau să se uite la ea împietreau. Într-o dimineață au găsit-o... cu un cuțit înfipt în grumaz, într-un lac de singe... mă născuse în timp ce murea. Apoi am fost luat de stăpînul de atunci al castelului și crescut în preajma cailor... și viața mea n-a avut alt rost decît să aștept ca unul dintre copii... să vină într-o zi să mă recunoască”. Pe această canava își va exersa Dan Tărchilă teoria visului, pentru că Picior de cal este un mesager al Marelui Vis: „Vouă vă e dat să cunoașteți tainele lumii visîndu-le. Nu vă puteți desprinde de pămînt decît prin puterea visului... Aveți nevoie de o sută de ani de vis pentru a cîștiga o singură oră de adevăr”. Construcția ideatică, doctrina visului ca atare, chiar deplasată în direcția S.F., nu se constituie, într-un sistem durabil, cu tezele lansate pe aceeași temă în partiturile anterioare. Motivele sînt deci excentrice, fără a reliefa pece-tea originalității. Accentele patetice nu lipsesc nici aici. Iată-o pe Dora, într-un dialog deosebit de activ cu Phil: „N-avem dreptul să dezertăm, ca tine, cău-tînd alte lumi și alt timp, căci ne pier-dem cum te-ai pierdut tu. Mie-mi place viața Phil, așa cum e, mai sfîntă, mai păcătoasă, îmi place să sufăr și să iubesc, să mă purific sau să mă dau primului venit, dar să trăiesc, să ard cu adevărat, să mușc cu poftă și cu toți din-ții din viața care mi s-a dat...”

Și în partiturile de sorginte mitico-

Paul TUTUNGIU

(continuare în pag. 70)

(continuare din pag. 58)

la acest aspect. În ansamblu, însă, Cristina Ioviță vedește o înțelegere matură a desenului de bază al textului: mecanismul evenimentelor este descompus cu minuție și pregnant caracterizat un mecanism perfect reglat, ce funcționează în orice condiții, adaptându-se din mers pentru că, de fapt, nu evoluează și nici nu involuează. Există. În acest sens, două dintre soluții conțrazic viziunea generală a mizanscenei. Prima constă în plasarea în mijlocul fundalului a unui orologiu ale cărui ace încrămeneite sînt puse în mișcare, pe rînd, de toate cele patru personaje — aluzie, probabil, la implicarea lor egală în mersul vremurilor și la răspunderea lor egală pentru direcția acestui mers. Sugestia nu e însă chiar pe înțelesul tuturor și, de altminteri, nici nu are o justificare logică desăvîrșită. Cea de a doua se referă la conceperea personajului Nastu — foarte bine interpretat de Constantin Chiriac, posesor al unei mobilități mimice și corporale apreciabile —, personaj care, spre deosebire de cealaltă „mască fixă” (Gardianul, intruchipat cu pondere de Wolfgang Ernst), se modifică radical, ca fizionomie și comportament, în cursul acțiunii. Daț fiind statutul eroului care se și prezintă, din capul locului și fără complexe, drept „Istoria” în persoană, această schimbare (o îmbătrînire acuzată, deci o lentă extincție), altfel optimistă ca perspectivă, intră în conflict cu demersul global al spectacolului. Am semnalat aceste incongruențe pentru că ele tulbură limpezimea demonstrației, împlinită de Cristina Ioviță cu o nebanuită, pînă acum, capacitate de a elabora teoretic și de a concretiza scenic metafore de intens impact intelectual și emoțional. Reprezentativ pentru această disponibilitate este finalul spectacolului, în care sarcasmul și amărăciunea se aliază într-o imagine pur și simplu zguduitoare. Fînețea intuiției regizorale e confirmată și de alte rezolvări inspirate. Ne gîndim în primul rînd la tratarea coloanei sonore — care joacă efectiv, grație citirii expresive de către Mihai Bica a unor inserturi „radiofonice” atent selectate și excelenței prelucrări a laitmotivului muzical — și, în al doilea rînd, la organizarea spațiului de joc. Decorul lui Mugur Pascu, avînd linia austeră și elegantă cu care ne-au obișnuit scenografiile semnate de el pînă acum, desființează granița dintre cele două locuri ale acțiunii. Scena e secționată în adîncime prin panouri de retea cu luciu metallic, ce formează un labirint în care dispar și în care se întreză-

resc spaima și speranța, neîncrederea și curajul. Costumele, mai ales cele îmbrăcate succesiv de Nastu, definesc nuanțat personajele și contextul. În general, dirijarea tuturor coordonatelor în mod unitar, în scopul evidențierii ideii spectacolului, reprezintă o caracteristică marcată a montării realizate de Cristina Ioviță. Este, credem, un semn al faptului că tinăra regizoare, dacă își va controla mai riguros mijloacele de expresie, va mai avea multe de spus. Și, o dată cu ea, Teatrul de Stat din Sibiu.

CRONICA LITERATURII DRAMATICE

(continuare din pag. 54)

folclorică apar calcuri, cum întîlnim în versurile din *Zidarul*: „Iar noi trăim în miezul acestei triste vremi” evocă un vers celebru din Labiș, iar „Nu e decît o lume și e așa cum este” trimite pasișant la Eminescu. Replici sînt versificate parțial în *Zidarul*, sugerindu-ne o grabă inexplicabilă a autorului de a publica piesa.

Gustul pentru panseuri, cele mai multe de natură livrescă, este afișat în întreg volumul pe care-l discutăm. O serie de figuri și elemente retorice sînt așezate în pagină abuziv, dacă avem în vedere sensibilitatea reflexivă a cititorului de azi. Un conservatorism căduț adie printre replicele dramaturgului, care nu interoghează, ci evocă, nu confruntă situații, ci relatează evenimente, nu decantează destine, ci decupează eroi.

DE LA TEXT LA REGIE

(continuare din pag. 56)

bani, proclamă ca de la amvon cinstea, înfierînd pe micul slujbaş ce i-a solicitat bacșiș, strivesc literalmente asistența.

Rolul soției primarului, care leagă și dezleagă firele intrigii, i-a revenit Corinei Negrișescu. Am văzut o cochetă nurlie, o amfitrioană făgăduind multe sau cel puțin însinuind făgăduințe, dar registrul actriței, de altfel bine susținut, se oprește aici. Am fi dorit un joc al măștilor nu numai pentru scenă, ci și pentru noi, spectatori. La urma urmei, rapacitatea și calculul la rece, pe care personajele nu i le bănuiesc, dar noi i le știm, trebuiau să ne fie într-un fel indicate. E o propunere aceasta și dorim să fie și un prilej de meditație, pentru realizatori, deoarece tocmai acest rol ar acorda spectacolului și mai mult relief.