

cronica literaturii dramatice

Dramaturgia feminină, azi (IV)

ISTORIA ȘI ERESUL ÎN REGIM DE BALANTI

Tina Ionescu Demetrian, Coruna, Antofir al lui Vioară, Alizuna,
Editura Eminescu, colecția Rampa.

Poeta și actrița Tina Ionescu Demetrian a urcat de curind între titularii colecției **Rampa**, cu trei texte de inspirație istorică și mitică: **Coruna**, **Antofir al lui Vioară** și **Alizuna**; dintre acestea, **Allzuna** nu este practic inedit, cunoscând în urmă cu douăzeci de ani un anume „moment de glorie“, prin montarea de la Naționalul bucureștean — este vorba de premiera absolută — și premiul oferit în același an de grație 1969, de către Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă la concursul de dramaturgie. Volumul dat la iveală de Editura Eminescu are darul de a convinge că direcțiile de dezvoltare și afirmare a dramaturgiei feminine de azi sînt plurale. Într-adevăr, Tina Ionescu Demetrian se simte atrasă în special de fondul permanentelor spirituale românești, îndrăznind să-și configureze în acest fel, prin tematica abordată, mai ales, un profil ușor de reperat. Dacă **Allzuna** este un concept dramatic extras din basmul munților interzise (o fiică de drăgaică se îndrăgostește de un muritor), **Antofir al lui Vioară** introduce pentru prima dată în dramaturgie un mit autohton pescăresc iar **Coruna** reia ipostazele legendare ale lui Neagoe Basarab într-o formulă care întretese în procesul literar poemul dramatic. Aceste opțiuni — izvoare de inspirație — relevă fermitatea cu care autoarea încearcă să se înscrie într-o anume direcție consacrată, în

literatura destinată scenei, de Lucian Blaga și Vasile Voiculescu. Gestul e, bineînțeles, temerar și senzația ca atare este întărită de lentoarea construcției, a conflictului în primul rînd, precum și de „mersul în gol“ al unor nuclee ideatice și estetice. Abordate în regim de balanti, istoria, legenda și eresul devin uneori simple decoruri care însoțesc eul liric, implicîndu-l cu numai culorile, nu și cu semnificația lor. Neaderența la substratul semantic are ca rezultat încărcarea partiturilor cu scene parazitare și inutile intrigi sentimentale, fapt cu reliefate repercusiuni în sistemul de edificare a personajelor, acestea fiind văduvite de necesara consistență dramatică. Autoarea are în plus un „tic“, manifestat încă de la debut, de a „reîncălzi“ motive celebre (și ca atare lipsite de noutate în conștiința culturală) în defavoarea posibilului filon original de care s-a apropiat. **Alizuna**, textul cu care s-a afirmat în 1969, amintește de aceea, cum observă în cronică destinată spectacolului de premieră, un critic „de feerile lui Victor Eftimiu și, mai departe, de «Ondine» a lui Giraudoux“, dar și de alte opere celebre, dacă avem în vedere modalitatea în care au fost plămădite personajele. Acestea sînt „înmuiate“ în memoria, totdeauna inundată de scene și situații dramatice, a actorului, au în ele ceva din dezinvoltura naivă a comediei

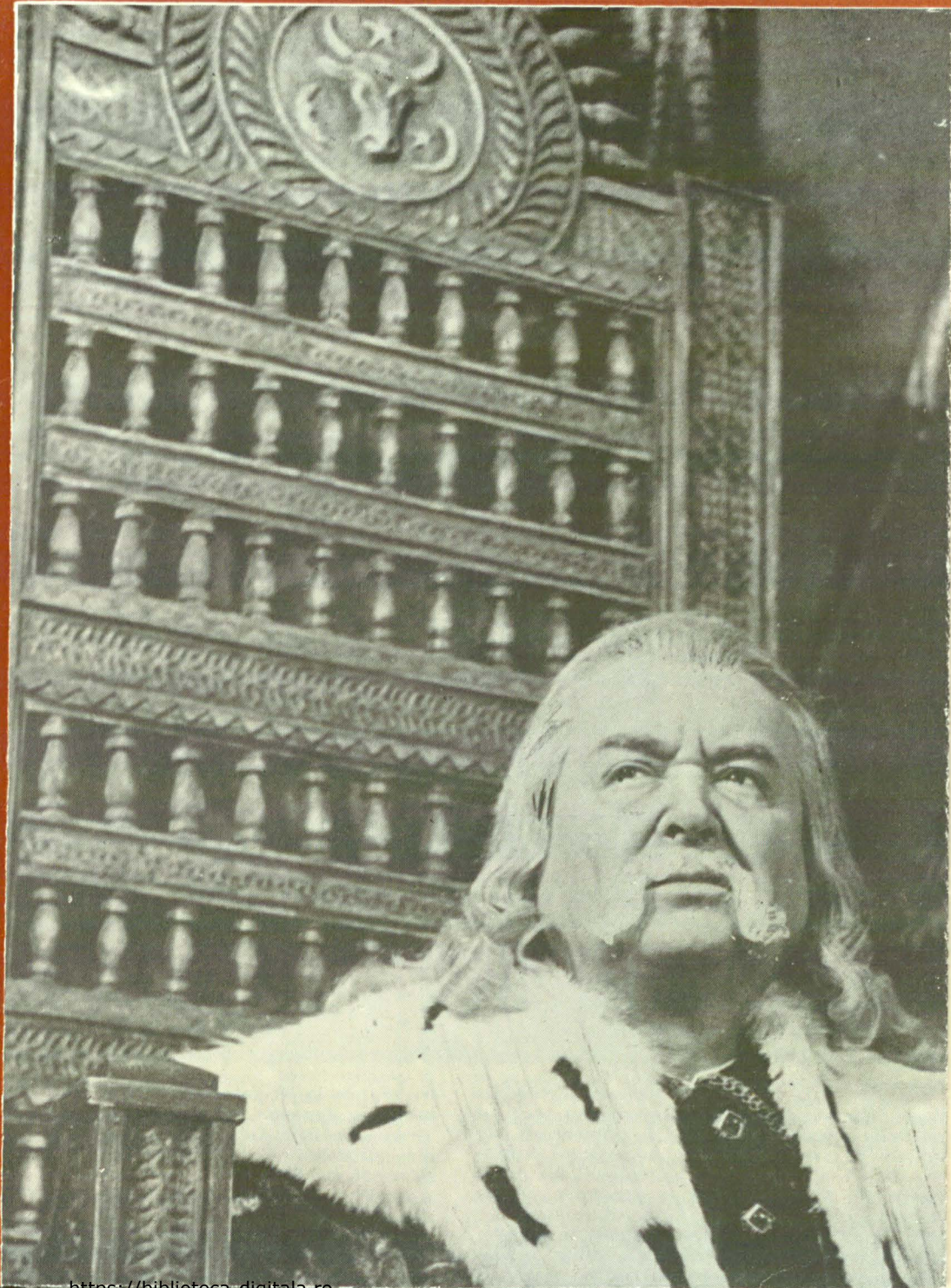
dell/ arte, pasişind totodată atmosfera locală împusă de Creangă în basmele sale: „Pătru: (Quind felinarul şi întorcându-se către Tiş). Mă, Nichipercea, nu cumva miine să te vîri în vorbă şi să încilceşti itele. Tu să taci, c-avem des-tulă pricepere la cuvîntat şi eu şi nen-tu. Auzitu-m-ai? Tiş: (în silă) Auzit.“ Faptul că Alizuna este fiica Mumei dră-gaiceilor (rod al unei tainice iubiri cu un pămîntean) — dovedind un metabolism de zină periculoasă a pădurii, noaptea, cînd se strecoară din casa pădurarilor în care a crescut — relevă brusc o intrigă frapantă, dar înscrierea imediată într-un motiv literar consumat (Alizuna se îndrăgosteşte la rîndul ei de un muritor lăutar numit, preţios, Stihuitorul) co-boară conflictul spre zonele indiferente, de unde numai un comentariu parodic l-ar mai putea energiza. Inexistenţa, în filigran, a unui desen alegoric propriu, neapărat cu şansa unor idei revelatoare pentru sensibilitatea cititorului de azi, îi conferă Alizunei statutul unui exerciţiu mnemotehnic, consunînd deplin cu efor-tul subaltern al pictorului ce se încearcă în reproduceri după maeştri.

În regim de ralanti pare a fi concepută şi mai noua partitură inspirată dintr-un singular cîntec bătrînesc, Antofir al lui Vioară. Textul folcloric face parte dintr-o salbă care ipotetic, reuneşte bala-dele Mioriţa, Meşterul Manole, Şarpele, Toma Alimos, Soarele şi Luna, avînd adică un ciar orizont arhaic şi aducînd în timpurile moderne mesaje care amin-tesc de ritualuri şi interdicţii ce totali-zau în formula lor orală un cod de legi sacre ale comunităţii; în viaţa năvoda-rilor conduşi de bătrînul lor vîtaf Vghi-oară (Vioară) există un element tabu: în lacul Vidros nu se va pescui, iar „Vidros / peşte frumos“ (adică morunul fabulos) nu trebuie prins niciodată.

Acţiunea piesei folclorice debutează, în cele mai multe variante, cu praznicul prezdat de marele vîtaf, la masa căruia participă şi mulţi boieri al tîrgului, „stîl-pii Tarigradului / sfetnicii-mpăratului, calmacamii satului“, ceea ce sugerează că Vioară este o personalitate de prim rang. În atmosfera de petrecere şi bunăstare numai Antofiţă face figură aparte, pen-tru că „Niş' nu bea, niş' nu mîncîcă / Numai cu ochii se uită“. Motivul? Ei, aflat într-o situaţie-limită specifică vîr-stei („mi-a venit / Vremea de căsăto-rit“) vrea să prindă un peşte uriaş, cu carnea căruia să-şi „nuntească nunta“, cu oasele căruia să-şi „căpriorescă“ noua casă, cu solzii s-o „şîndrilească“ şi cu sîngele s-o zugrăvească. Pentru aceas-ta îi trebuie bărcile pescăreşti şi năvoa-dele cu lucrătorii lor. Bătrînul Vioară îi dă „vâşile“, „năvoadile cu ai cînzeci de

nevodari“ pentru a-l sprijini în treprin-derea, dar îi interzice pescuitul în apa Vidrosului adînc „cît din cer pînă-n pămînt“. Neascultînd sfatul înţelept, Anto-fiţă merge direct la tărîmul consemnat, prinde pulul Vidrei şi-l chlnule pentru a o determina pe Vidra însăşi să promi-tă ajutor pentru marele vînat. Vidra îi conduce pe îndrăzneţi spre locul în care dorm morunii cei urieşti care, odată intraţi în năvoade, vor trage în adincu-riile fără de fund pe toţi pescarii, Anto-fiţă rămînînd singur şi orb, în urma unei lovituri primite de la Vidră sau chiar de la fabulosul Vidros. În alte va-riante, Antofiţă se înecă sau scapă tea-făr dar este blestemat de bătrîn să se însoare de nouă ori, de nouă ori să rămînă văduv, iar cea de a zecea sotie să-i nască o fetiţă care să-l plîngă la fereastra temniţei (dacă va mai face apoi vreun rău pe lume).

Am inslatat asupra basmului mîtic pen-tru a urmări modalităţile la care a ape-lat scriitoarea pentru a-l valorifica într-o formulă literară scenică. Trama fol-clorică asigură din premise şansele unor soluţii dramatice percutante. Numai că Tina Ionescu Demetrian apelează la cu-noscutul „tic“ mnemotic şi aici. Pulul Vidrei devine în textul propus Vidruna, (între Vidruna şi Alizuna, există un fond semantic comun, inclusiv rima !) care este un fel de rusalcă naivă şi de o fru-museţe răpitoare, astfel încît Antofiţă, cel care a prins-o în năvod, se îndrăgos-teşte iremediabil de ea. Vidra, echiva-lentul Mumei drăgaiceilor, nu acceptă nunta dintre un muritor şi o nemuri-toare, fi va îneca pe năvodari şi-l va orbi pe Antofir plesnindu-l de trei ori cu o funie peste faţă: „O dată! Fiîndcă ai îndrăznit spre neputinţă „... „De două ori! Fiîndcă ai privit-o pe Vidruna!“... „Şi-a trela oară! Fiîndcă ai sfărîmat cumpăna vieţii!“ Reluînd în Vidruna motivul... Alizunei, autoarea îi creează ostaticel un limbaj de fiinţă „acvatică“, întrebunînd morfologii destul de ine-dite. Apar morfeme cu iz slavon. sunete reluate după reguli necunoscute cititoru-lui. Iat-o în sfîrşit, acomodată cu limba lui Antofir, iniţindu-l pe acesta în le-gătură cu tainica lume din adncurile Vidrosului: „Zvic, peştele se scutură şi cade. Pescarul vrea un peşte, peştele un pescar. Cluc-clugulici unul pe altul, asta vor. Dar pe uscat?“ Motivul plecării lui Antofir spre Vidros este, în viziunea dra-maturgului, explicit: Savetca, fiica bo-ierului Ştirban şi a jupînesei sale Do-brina, va accepta să-l fie soţie numai dacă „-mi clădeşti un peşte un palat. Vel prinde crapii cît mistreţii, ştiucile cît juncile, morunii cît bivoli şi-ai să mi-l mîni înspre pămînt, ca oile“. Dorinţa Sa-





TEATRUL

DOCUMENTE
ALE TEATRULUI
ROMÂNESC

GEORGE CALBOREANU
in rolul principal din
„Apus de soare” de Delavrancea

vetcii vine pe un fond destul de dur, pentru că vătaful Vioară din „partitura dramatică” pe care o discutăm nu mai are starea socială a personajului omonim din basmul mitic. El este, sărac lipit pământului iar trupa lui de năvodari numără numai șase suflete, al căror nume nu putem spune că e greu de memorat: Zdrelea, Bărbuțu, Lorinte, Mierliță, Cudălbih, Simlon... Aceștia, în halucinații noaptea, în visul lor devenind stăpînii Peștelui cel Mare. Atență la individualitatea apelativelor, autoarea nu uită să „exploateze” numele vătafului cel mare, „reincălzind” ideea ezoterică a muzicii nevăzute, pusă pe seama lui Ariel în Furtuna lui Shakespeare, legată de alte repere în misterele medievale, cînd credința în existența unui flaut fermecat era alimentată de teoria celor trei tipuri de muzică (muzica sferelor cerești, muzica omului — care îl conduce și pe care el însuși o sesizează, aceasta presupunînd o anume stare de acord al sufletului cu trupul, „o armonie a facultăților sufletești” — și, în fine, muzica instrumentală). Așadar pe bătrîn îl cheamă Vioară pentru că sentimentele acestuia sînt materializate în văzduh de o vioară nevăzută. „Antofir: Tată, cum îți mai cîntă sufletul... Savetca: Zău? E chiar sufletul vătafului? Antofir: Da, cînd tata se veselește sau se frămîntă, se aude vioara. Simlon: Parc-ar veni de sus, din cer. Jupineasa Dobrina: Nu-i nicaieri și totuși...” Această emblemă, suficient de poetică, este reluată spre final, printr-o replică a Vidrunei: „Ce vină ai că te-ai născut dintr-o vioară? Antofir: O vină grea: că n-am știut să-i fac să mă-nțeleagă” (pe pescarii inecați n.n.) la sfîrșitul piesei subliniindu-i-se valoarea de metaforă integratoare, cînd orbul Antofir, rămas singur, „se vor auzi vibrațiile unor nevăzute viori. Iluminat de izbăvire... Antofir înaintea-ză... cu chipul în sus, ca și cum prin bezna ochilor ar contempla infinitul”. Didascalica citată este spartă de această ultimă replică a protagonistului: „Aud viorile din cer, iubito... Aud viorile...”.

Vorbînd despre mitul mesterului Manole, de faptul că mai multe etnii își arogă paternitatea acestuia. Blaga se întreba „În ce măsură, cît de mult au fost în stare diversele popoare să sublezeze motivul?... Numai poporul românesc a crezut că jertfa ține cumpănă unei fapte cerești. Mășterul Manole își jertfește soția pentru o biserică”. Inspiraată din această interesantă speculație, Tina Ionescu Demetrian a sublimat la rîndul ei basmul mitic Antofiță al lui Vghloară într-o direcție transsemnificativă, apropiindu-se de explicațiile augustinene și părăsind vigurosul fond pă-

gîn al alegoriei populare. O atare valorificare, în literatura destinată scenei, a cunoscut și Miorlita și bineînțeles chiar Mășterul Manole: Blaga însă a știut să-i păstreze cunoscutul sale partituri dramatice fondul autentic autohton și să nu „eșueze” tezist în valori creștine. Fără să reușească o sporire a dramaticității, autoarea schimbă accentele propuse de basmul mitic, plecînd chiar de la modificarea premiselor conflictului (pescării sînt minăți spre Vidros de sărăcie și nu de magnetul cutezantei lor, dorința de a-și exprima forța fizică și spirituală, steta de a cunoaște, hotărîrea de a construi palatul cu căpriori din oasele peștelui fabulos). „Universalizarea” motivului duce în felul acesta la o regretabilă dizolvare a fiorului folcloric individualizant, mutînd în minuscunoaștere sublimul spiritualității românești.

Fenomenul pe care îl discutăm are ecouri clare și în Coruna, text inspirat din viața și opera lui Neagoe Basarab: mergînd pe firul Letopisetei cantacuzinesc, Tina Ionescu Demetrian nu „sublimează” motivul Neagoe în spiritul tradiției populare, ci se înscrie în orizontul propus de comentariile Vieții lui Nifon, compilate copios de cronicar; fapt care nu duce la o viziune originală asupra voievodului. Interesante apar în acest text scenele „prieteniei” lui Neagoe cu Vlăduț, viitorul voievod, dar în general această partitură se dovedește a fi scrisă în fugă, fără a urmări simbolurile propuse („Vlăduț: M-am răfuit cu un pâr din livadă. De ce l-oi fi izbit tocmai pe el? E un pom care îmi face semn. Neagoe: Ce semn? Vlăduț: Nu știu să le dezleg”. Aceste replici își aveau un rol bine definit, pentru că mai tîrziu, sub acest pâr va fi tăiat capul voievodului Vlăduț, fapt consemnat de istorie, dar autoarea uită să-și continue în replici această realitate, deși o pregătise cum se cuvine). Absența dramaticității este subliniată de o nestăpînită invazie a epicului, la care se adaugă, spre final, o aluzivă „aducere la zi” a personajelor: „Radu de la Afumați: ...Aud venînd de-afară, dinspre judecătoriai tăi, un cuvînt nou, necunoscut la vremea noastră. Neagoe: Care cuvînt? Radu de la Afumați: «Conștiință». Cînd e rostit la judecata de apoi, toată greșala îți se iartă. Aud un zvon ca marea repetîndu-l «Neagoe — conștiință de sine». «Neagoe — conștiință de neam». «Neagoe — conștiință față de tot ce ne-nconjoară». Ești plin de glorie, Măria-Ta”.

Tina Ionescu Demetrian este o voce lesne de recunoscut în dramaturgia feminină de azi.

Paul TUTUNGIU