

reîntilnire cu MEȘTERUL MANOLE *

Impresia pe care o comunică drama lui Blaga despre *Meșterul Manole* este una de înălțare, venind din sentimentul participării la o bucurie superioară. Nu avem de-a face cu descripția realistă a unor situații-limită mai mult sau mai puțin substanțiale și nici cu o construcție de simboluri rotunde. Plecând de la eposul legendar și intervenind în anecdotă tradițională cu puține modificări de structură, Blaga provoacă o stare tragică de durată printr-o necurmată tendință de depășire a mediocrității terestre.

A spune despre viziunea blagiană a *Meșterului Manole* că reia mitul creației, în înțelesul său folcloric, înseamnă foarte puțin și — de fapt — aproape nimic. Mai întâi, fiindcă folclorul comunică, în variante multiple, sugestii varii. O definiție a dramei lui Blaga prin simpla sa suprapunere pe un oarecare izvor inițial este, mai apoi, nepotrivită, de vreme ce poetul-dramaturg posedă un sistem propriu de gândire, proiectându-și operele artistice într-un peisaj ideatic de o acută modernitate.

Interesul susținut pentru creația populară, care l-a condus pe autorul „Mirabilei sămânțe” către o atît de personală interpretare epistemologică a vechilor balade, se susține cu precădere pe caracterul colectiv al folclorului și prin urmare — urmînd doctrinei blagiene — într-un climat al *anonimatului*, într-o ambianță etică favorabilă depersonalizării, propice astfel desprinderii omului de individualismul mărunț. Faptul că, printre poeți, tocmai Anton Pann a fost ales ca erou al unei tragedii a creației și că, dintre eroii de baladă, Meșterul Manole a pătruns singur în opera dramatică a lui Blaga ne apare ca o consecință firească a unei viziuni ce așază înălța spiritualitate în sfera credințelor și trăirilor colective. Pann, ca poet de concentrație folclorică, și Manole, ca autor de lăcașuri obștești ale reculegerii, se înscriu în direcția unui efort prin excelență pur. Ei dau formă sensibilă unor *idei* majore, ridică punți de legătură între datele materiale ale existenței și dimensiunea spiritualității colective.

În ceea ce privește tălmăcirea curentă a mitului lui Manole ca jertfă alegorică a sincerității artistului sau ca apolog al confundării autorului cu opera pînă la sublimarea propriei sale existențe, varianta pe care ne-o oferă tragedia lui Blaga cunoaște o fericită complicare. Manole apare, de astă-dată, nu ca un simplu prototip al artistului, ci ca un geniu *demonic*, bîntuit de atracția spre zonele transraționale ale marelui Cosmos, similar „demonului” goethean pe care Blaga însuși îl definea ca „*un duh pozitiv al creației, al productivității, al faptei*”¹. În această lumină, Meșterul de pe Argeș apare ca reprezentant al *creatorului* de valori în general, depășind problematica specială a zămislirii artistice și devenind *înfăptuitorul*, posesor și posedat în același timp al unei forțe de productivitate excepționale, calitativ supraomenească. Un asemenea *demiurg* își construiește opera pe sinteze uimitoare, capabile să unească *ideea cu viața* și *viața cu moartea* în opere rezistente care edifică în oameni sentimentul apartenenței la veșnicie.

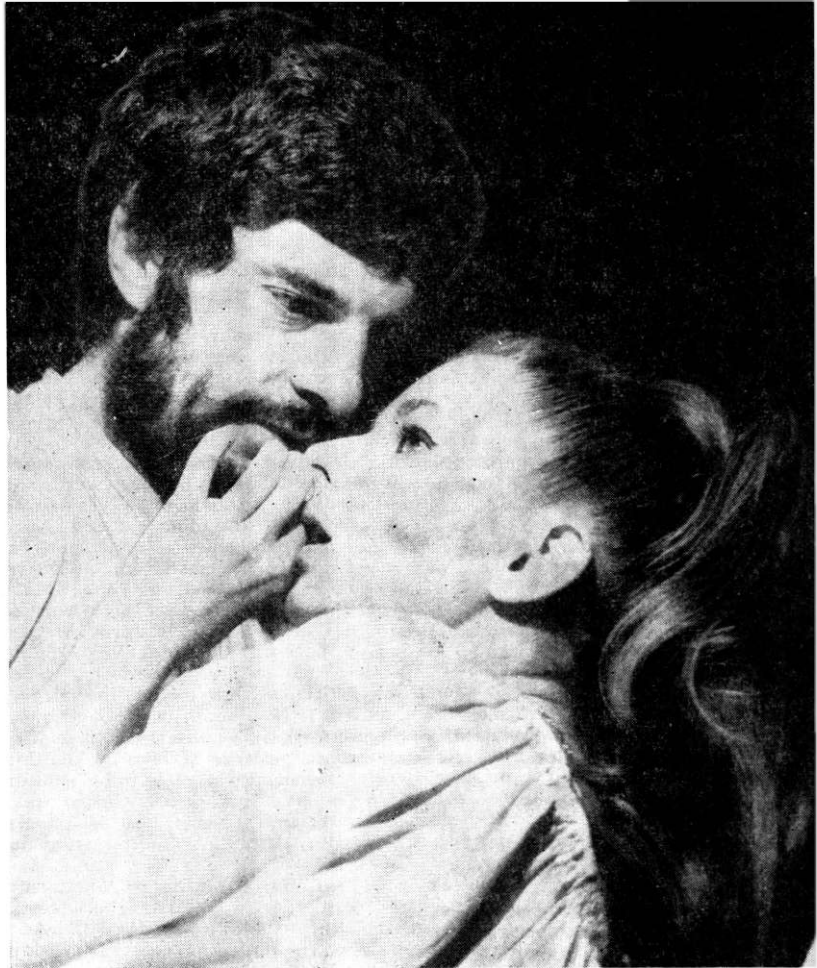
Drama *Meșterul Manole* celebrează o asemenea înfăptuire zguduitoare, „*Lăcașul*”... „*va fi un cîntec de iubire împletit cu un cîntec de moarte*”, așa cum exclamă eroul titular în actul al patrulea. Pornit din dorința de a înfrunta „puterile”, prin urmare, din credința că omul deține capacitatea de a se ridica, în ordine spirituală,

* „Meșterul Manole” de Lucian Blaga — TEATRUL GIULEȘTI.

Regia : Dinu Cernescu. Scenografia : Sanda Mușatescu. Muzica : Ștefan Zorzor. Distribuția : Silviu Stănculescu (Manole) ; Mariana Mihuț (Mira) ; Iulian Necșulescu (Starețul Bogumil) ; Corado Negreanu (Găman) ; Corneliu Dumitraș (Primul zidar) ; Emil Hossu (Al doilea zidar) ; Vasile Ichim (Al treilea zidar) ; Ion Vilcu (Al patrulea zidar) ; Dan Tuțaru (Al cincilea zidar) ; Colea Răutu (Al șaselea zidar) ; Al. Azoitei (Al șaptelea zidar) ; Sabin Făgărășanu (Al optulea zidar) ; Ion Pascu (Al nouălea zidar) ; Sergiu Demetriad (Vodă) ; Marga Angheliescu (Sora lui Vodă) ; Jorj Voicu și Mircea Cruceanu (Un sol) ; Minel Klepper (Primul boier).

¹ „Daimonion” (1926—1930), în „Zări și Etape”, E.P.L., 1968, p. 225.

Mariana Mihut (Mira) și
Silviu Stănculescu (Manole)



la creația de durată, minăstirea încorporează în măreția ei „răul” și „binele”, supunându-le laolaltă unui principiu covârșitor, sacrificiul individului pentru afirmarea fascinantă a spiritului uman în accepție globală.

Pentru a evidenția sensul tragic al sacrificiului lui Manole, Blaga nu povestește o istorioară morală, la capătul căreia omul să primească, material sau virtual, răsplata supremului său efort. În același timp, jertfa fericirii personale nu devine nicidecum gratuită. Eroul se simte cu necesitate legat de realizarea unei Idei uriașe, cunoscând că în cuprinsul operei i se epuizează total propriul destin. El se află prins între „un demon lăuntric” care-i strigă: „clădește!” și împotrivirea „Pămintului”, rezistența înverșunată a aparențelor materiale, care devin neputincioase numai atunci când Clădirea se va înălța dincolo de tentațiile efemerului. Structura dramei nu urmează firul epic al baladei populare și nici nu-și caută alte resurse narrative. Din prima scenă este fixată dilema dureroasă a Meșterului pus să aleagă între chemare și jertfă, și tot în actul întâi este formulat, prin intermediul iluminatului Găman, singurul răspuns posibil. Actele următoare nu fac decât să consemneze aceleași date fundamentale în patru momente succesive: luarea deciziei (actul II), înfăptuirea jertfei (actul III), desăvârșirea clădirii (actul IV), desăvârșirea jertfei (actul V). Fără ca traiectoria acțiunii să întâlnească nevoia unei construcții în unghi ascuțit (dez-lănțuire — apogeu — deznodământ), piesa repetă în cele cinci secvențe din desfășu-

rarea unei procesiuni inexorabile aceeași confruntare capitală. Pe toate platformele spiralei pe care o parcurge, Manole încearcă, cu ardența angajării totale, să împace setea sa de viață cu dorința împlinirii unui vis copleșitor.

Este greu de spus unde se află apogeul dramei. Tensiunea atinge valori maxime în momentul „jocului” morții din actul III, dar și în admirabila scenă a jurământului (actul II) și — nu mai puțin — în mișcarea febrilă din actul IV. Cum tensiunea la care ne referim nu are temeuri pur *dramatice*, crescînd în valuri *lirice* care nu simt nevoia unei mișcări exterioare, ceea ce înnoiește mereu atmosfera sînt alternanțele de ritm ale prozei poetice.

Aceste schimbări de respirație patetică, realizate cu o rară știință a versului, răspund tonalității fiecărei etape pe care eroul o străbate în consumarea treptată a unei *experiențe* excepționale.

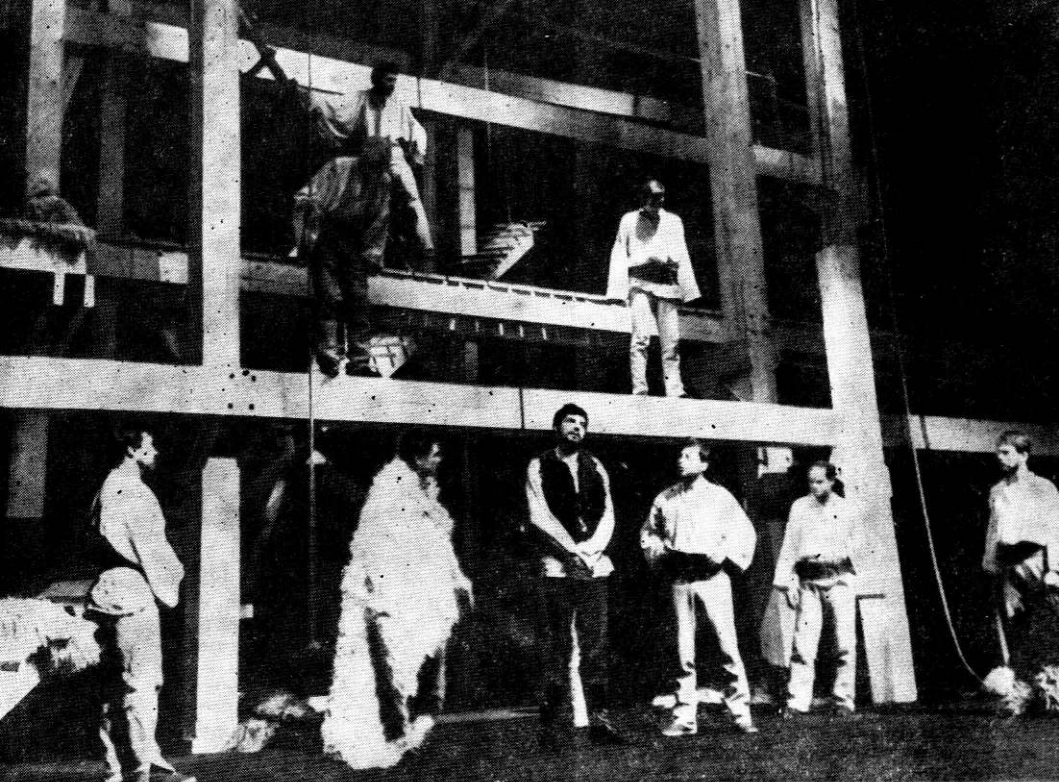
Un rol considerabil îl joacă în realizarea atmosferei, orchestrația grupului celor nouă zidari care alcătuiesc, pe glasuri și strune variate, un cor temerar, cu instabilități și reveniri semnificative, închipuind în reacțiile lor sensibile o umanitate generică. Zidari prin vocație spirituală, dar de fapt emișari ai mulțimii anonime (printre care un cioban, un pescar, un fost călugăr, un fost ocnaș), callele lui Manole reprezintă, în mișcări ceremonioase de oratoriu, pendularea dramatică între ideal și egotism, care precede creația colectivă a unei minuni, săvîrșite în numele omenirii.

În devotarea acestor discipoli, ca și în slăbiciunile lor omenești, Manole își reflectă propriile neliniști. Totodată, ca exponent al *dinamicii creatoare*, Meșterul nu poate pierde contactul cu formele firești, adînc naturale ale vieții. *Dragostea* Mirei și tovarășia zidarilor înlătură spectrul nefast al singurătății și dau aspirațiilor sale către libertatea înalțelor trăiri spirituale, postulamentul unei uniuni salutare.

Revenind la alcătuirea intimă a dramei, nu este greu să observăm că dezvoltarea dialogată a dezbaterii se realizează prin personificarea ipostazelor interioare ale lui Manole angajate în vie dispută. Mira îi dezvăluie cu ingenuitate soțului său, propriile lui îndoieli cu privire la rostul absorbirii Vieții în Jertfă. Lunaticul Găman dă spasmelor sufletești ale Meșterului expresia dezordonată a delirului, formă presupusă a comunicării cu zona marilor taine. Intervenind mereu de-a lungul drumului lui Manole, acest alter-ego confuz dă glas unui suvoi de simțăminte, pe care Eroul le supune procesului dur al gândirii. La rîndul lor, controversele cu zidarii diversifică, pînă la straturile cele mai ascunse, temerile și oboșelile lui Manole, stimulîndu-i pornirile nobile prin scoaterea la lumină a răului din adîncuri. În cercul central al piesei și în jurul eroului titular gravitează, astfel, lumea sa interioară, dincolo de care vociferază strident — în intervenții prozaice — populația mărunță a piesei: vodă, boierii și călugării, apariții ale incidentalului, opuse fundamental personajelor esențiale.

Față în față cu fapăturile lipsite de înțelegere ale tagmei pedestre și urmărit de intervențiile silnice ale curții domnești, Manole își conduce grupul către visul eliberării de determinatul meschin prin creație durabilă. Acest drum, cuprinzînd în sine obligativitatea Jertfei (lepădarea de individualism), conjugă euforia *faptei* cu amărăciunea renunțării.

Complicînd prin acuitatea chemărilor vieții sistemul teoretic al filozofului Blaga, poetul dramatic se cufundă adînc în apele tragediei, găsind în marele *sacrificiu* al depășirii veleităților „eului”, grăuntele amar al unei *nedreptăți*. Concomitent cu febra pătrunderii (prin *faptă*) în transcendental, Manole trăiește intens durerea abandonării farmecului molcom al realității. Între miraculos și rațional, între omeneșul obișnuit și absolut, eroul lui Blaga se zbate fără oprire, viziunea tragică rezidînd în acest proces sufletesc cu o sută de fețe care-l chinuie și care — în același timp — îl justifică. *Jurămîntul* zidarilor, jurămînt care intervine autoritar în declanșarea actului decisiv, se bizuie pe forța unei înțelegeri acut antiindividuale, pe o potențare magică a voinței colective, depersonalizate. Orice întoarcere din drum înseamnă o îngenunchiere în fața unei dreptăți relative, primul pas înainte semnificînd o desprindere totală de inerție, înscrierea pe o traiectorie celestă. Care este sentimentul celui care a străbătut această cale spinoasă? Manole, ca și ceilalți zidari, se găsește — odată cu terminarea bisericii — la capătul vieții. Întrupînd ideea într-o construcție (simbolică) a purificării spirituale, ei și-au depășit condiția inițială, dar — totodată — și-au epuizat existența. „Doamne, ce strălucire aici și ce pustietate în noi”, exclamă, în final, *Întîiul zidar*. Dar această oboșală conține într-însa și povara unei neobișnuite împliniri. Tragismul marilor controverse înalță, durerile stelare devin incandescente, și de aceea, sfîrșitul dramei ne apare grav, dar nicidecum pesimist. „Cînd noi nu vom mai fi, apa și cu adîncul pădurilor vor mai veni aici, amintindu-ne, fără să ne nu-



Scenă de ansamblu



Scenă din spectacol. În prim-plan : Colea Răutu (Al șaselea zidar)

mească", spune în ultima scenă *Al treilea zidar*. Blaga n-a avut cum să preia din balada populară episodul final, în care Manole cu ai săi se laudă că pot construi și alte biserici, mai frumoase. Ca erou blagian, marele meșter s-a exprimat definitiv, edificînd, o dată pentru totdeauna, un mistuitor miraj sufletesc.

Firește că slăvirea zidirii lui Manole nu capătă la Blaga sensul unei sancționări creștine. Polemica sa deschisă cu teologia curentă, pe care o considera caducă și artificială, se continuă în creația poetică, relevînd un laic de o superioară efervescență spirituală. Autorul *Meșterului Manole* n-a fost, desigur, un raționalist. El a exprimat, în tonalități înrudite cu expresionismul german, un dispreț (încătușat de concepția sa idealistă) pentru o lume înecată în socoteli mercantile și pe care, neștiind cum s-o dizolve, o colea prin înălțare virtuală. În cuprinsul piesei de care ne ocupăm, controversa dintre Manole și starețul Bogumil indică una din cauzele care-l despart pe poet de zelul orb al castei preotești. Călugărul își refuză înțelegerea umanității și nu vede în biserica lui Manole altceva decît o stavilă în calea puterilor diabolice. Bogumil nu cunoaște zbuciumul marilor contradicții și — ferecat în lanțurile unei credințe încremenite — nu poate pricepe arșița setei de cunoaștere.

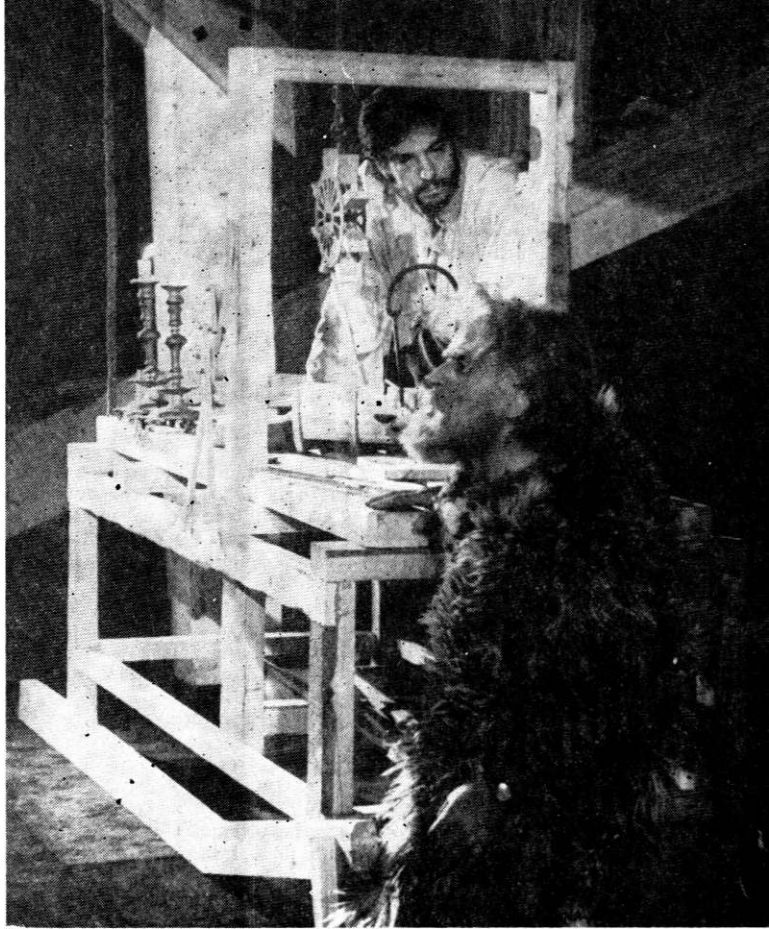
Pentru Manole, trecerea granițelor pămîntești înseamnă însă accesul către întinsele spații ale misterelor capitale. Viu și sensibil, față de mortificatul Bogumil, Meșterul — ca și Blaga însuși — nu rivnește însă la dezlegarea aparentă a tainelor pe care — dimpotrivă — le „sporește” creator, contemplantu-le cu o înțelegere inefabilă. În acest chip, poetul încearcă să exprime foamea de absolut a creatorului de valori și a omului autentic în genere. O zonă de mister înconjură universul blagian, dar umanismul febril al năzuințelor artistului colorează necunoscutul în tonuri de un alb luminos. În această strălucire promițătoare ni se înfățișează și în *Meșterul Manole* sfera infinitelor posibilități pe care cosmosul le deschide zborurilor temerare ale unor eroi călăuziți de iubire și avizi de puritate morală.

* * *

Cum s-a mai spus, deschiderea primei stagiuni a Teatrului Giulești în casa sa renovată, cu una dintre cele mai frumoase piese ale literaturii naționale, este mai mult decît lăudabilă. Ținuta întregă a spectacolului a cinstit desenul delicat al poemului lui Lucian Blaga. Nu ni se pare inutil s-o repetăm. Pentru o dată, tradițiile Naționalului s-au văzut onorate lingă Podul Grant, cu o rivnă exemplară.

Regizorul Dinu Cernescu, care a înscris în activitatea sa atîtea victorii juvenile, construite cu ingeniozitate și vervă îndrăzneată, trece acum pragul creațiilor înțelepte, înfăptuind un spectacol de o matură temeritate. Întiul său merit stă în mărirea spectaculoasă a montării, în elaborarea unui ritm de joc grandios fără grandilocvență și monumental fără somptuozitate. Un decor care-și sprijină schelăria pe un fond aerat pare să acorde văzduhului culoare și consistență (scenografia: Sanda Mușatescu). O atentă stăpînire a dinamicii de ansamblu alternează ceremonialul static cu o abilă succesiune de mișcări bruște, care refac mereu punerea în pagină a peisajului scenic. Cele mai bune momente sînt realizate în actele II, III și IV, cînd grupul zidarilor încadrează, în variate schimbări de poziții și într-o minuțioasă compoziție corală, zbuciumul lui Manole sau tragica ingenuitate a Mirei. Direcția de scenă a izbutit să mențină în scena „neînțelegerii”, care precede jertfirea eroinei, o linie sobră în desfășurarea jocului dintre idei și sentimente. Pericolul melodramei a fost evitat printr-o continuă păstrare a echilibrului dintre convenție și realitate. Iată, prin urmare, și cel de-al doilea merit al regiei: o consecventă respingere a tentațiilor naturaliste în favoarea cadrului mitic și a ambianței generice, cu o distinctă notă de autenticitate. În acest chip, simțămîntul vecinătății cu sfera marilor taine a fost comunicat fără a se recurge la artificii feerice. Muzica de scenă (Ștefan Zorzor) a slujit cu eficacitate această linie, însoțind clădirea Lăcașului cu un înveliș sonor, stilizat.

Că Dinu Cernescu a simțit nevoia realizării unei versiuni scenice prin reducerea poemului lui Blaga la cerințele tiranice ale reprezentăției, este de înțeles. Au fost, așadar, tăiate numeroase pasaje, cu rezultate adeseori pozitive pentru ritmicizarea jocului. Fără a nega necesitatea dureroasă a unei asemenea operații, nu mă pot opri să regret comprimarea — desigur că excesivă — a primului act și a ultimelor scene. Mai cu seamă diminuarea, pînă la parțiala sacrificare, a unui personaj de o certă însemnătate, cum este Găman, devine discutabilă. Renunțarea la zeci de pagini dezgolește, pe alocuri, conflictul de un lirism strălucitor inerent dimensiunii spirituale a dramei lui Manole. Mai puțin încă se justifică schimbarea subtitlului („dramă în trei acte”, în loc de „dramă în cinci acte”), căci, deși scurtate, actele unu și cinci



Silviu Stănculescu (Manole) și Corado Negreanu (Găman)

și mențin în spectacol structura distinctă. Introducerea unei figuri inexistente în piesa lui Blaga („Sora lui Uodă“), care preia replicile altor personaje, mi se pare a fi gratuită, chiar dacă ne-a prilejuit o întâlnire (fugară!) cu o tragediană de mari posibilități (Marga Anghelescu), care-și așteaptă de prea multă vreme rolurile ce i se cuvin.

Asemenea observații, poate nu îndeajuns de înțeleghătoare pentru practica scenei, n-au cum să contrazică bunele rezultate pe care regia le-a obținut în munca serioasă, pe deplin responsabilă, cu actorii-interpreti. Silviu Stănculescu (Manole) și Mariana Mișuț (Mira) se ilustrează prin simțitoare depășiri de nivel. Cu unele dificultăți în pronunția specifică a prozei poetice, acești actori se ridică totuși în momentele-cheie la treapta *intelectualizării emoțiilor*.

Modul în care Silviu Stănculescu dirijează, pătruns de curate vibrații, scena supremului jurământ, ca și elaborarea admirabilă a rolului lui Manole în scenele finale, îl recomandă pe actor pentru marile partituri ale teatrului poetic. Nu mai puțin, Mariana Mișuț oferă un exemplu concludent de interpretare modernă a unui text care cere gândire și sensibilitate în proporții egale. Un succes net, de o manieră inedită față de creațiile anterioare, înregistrează și Colea Răutu, impresionant coriful al corului cailor. Corneliu Dumitruș, Al. Azoitei, Ion Vilcu (din grupul zidarilor), Iulian Necșulescu (Bogumil) și Corado Negreanu (Găman) se disting dintr-un ansamblu de o neobișnuită omogenitate.

Deocamdată inegal în păstrarea tensiunii emoționale a acestei drame lirice (ultimul act cunoaște o scădere, regăsind abia în final amploarea confruntării dintre Manole și tagma sufletelor mărunte), spectacolul se recomandă printr-o viziune consecventă, limpede în liniile sale constitutive. *Meșterul Manole*, pe scena de la Giulești, vine în întâmpinarea unui public mai larg, simplificându-și deliberat structura, fără a renunța la esența umanistă a semnificațiilor unui destin parabolic.