

Se citește în Herodot o legendă, potrivit căreia în viața lui Zamolxe (istoricul grec accentuează pe prima sillabă!) ca și, de altminteri, în viața altor profeți întemeietori de religii, există o soluție de continuitate. Scopul, în cazul acesta, fiind unul de demonstrație empirică, și anume, că dispariția urmată de reapariția profetului să convingă poporul de realitatea vieții de apoi. Întoarcerii apoteotice a străvechii legende, Lucian Blaga îi substituie în cea dintâi lucrare dramatică a sa, apărută în același an cu „Pașii profetului”, una de factură diametral opusă, îmbogățind totodată simplistul tîlc inițial cu noi valențe, atingătoare de problematica creației, ba chiar de a politici și de a filozofiei istoriei. După ce aruncase, așadar, primele seminte ale unei noi religii — și noi știm astăzi că, din punct de vedere obiectiv istoric, aceasta era, pentru vremea respectivă, superioară nu numai celor precedente, ci și altora contemporane ei pe multe meleaguri — Zamolxe se retrage într-o peșteră, spre a cugeta la Marele Orb, o prefigurare poate, în gândirea blagiană, a „Marelui Anonim” din lucrările lui de mai târziu. Spre a-i răpune influența, vrăjmașii lui născocesc o soluție pe cât de abilă, pe atât de eficientă: ținînd seama că „un profet nu e nimic, dar un profet lovit e mult”, ei se ferească să-l hulească și, dimpotrivă, îl deifică, îi ridică statuie în rînd cu ceilalți zei, împietrindu-i astfel învățătura și ucigînd, odată cu eventuala ei dezvoltare ulterioară, însăși persoana fizică a profetului.

O tulburătoare invitație la meditație asupra maleficiilor dogmei sau, cum o vede Călinescu comparînd *Zamolxe* cu *Meșterul Manole*, la drama creatorului a cărei creație, devenită independentă de autorul ei, îl nesocotește, ba chiar îl distruge. Și, prilej totodată, pentru dramaturg, de evocare a unei epoci și a unui etos pierdut, cu eresurile lor, cu lirismul lor aspru și primitiv, rostuit cu gingășiile și angoasele specifice poetului în prima sa perioadă de creație.

Aflat în fața textului lui Blaga, tinărul regizor Alexandru Tatos a lucrat ca un autentic regizor de film, la masa de montaj. El nu s-a mărginit adică la o „citire” mai mult sau mai puțin personală a partiturii, ci, înarmat cu o foarfecă și cu o bandă de scotch, a „decupat-o” și a „montat-o” ca pe o

peliculă de „material brut”, toate acestea izvorîte din dorința, la prima vedere cît se poate de justificată, și evident de întreaga bună-credință, a explicitării mesajului textului. Al unui anume mesaj al textului, vom adăuga noi. Și ne vom întreba dacă, departe de a fi superioară, o asemenea concepție interpretativă, de iluminare a unei opere de artă atât de complexe cum e textul lui Blaga, dintr-un unghi monoideatic, nu e, dimpotrivă, simplistă și schematică, echivalînd cu acea critică literară în care puteam citi în cutare poezie, Eminescu demască, biciuiește, zugrăvește etc. O adaptare, fie ea scenică, fie cinematografică, a unui roman, a unei nuvele, necesită negresit intervenția hotărîită, personală, a autorului adaptării de la un gen la altul. Dar, un text de teatru a fost scris: anume pentru a fi jucat, precum un roman a fost scris pentru a fi tipărit și citit. Cum ni s-ar părea un editor care, retipărind, bunăoară, „Anna Karenina”, ar rezuma romanul, l-ar amputa, l-ar „monta”, punînd, să zicem, pe un unic prim plan pe Wronski sau pe Anna, sau pe Karenin, estompînd pînă la neființă celelalte două personaje, fiindcă, în viziunea lui, acel personaj ar fi, din cele trei — fiecare principal, fiecare autonom, într-adevăr, dar neputînd exista în *acea lucrare* decît împreună — esențialul? Cred că, nu ni s-ar părea decît un „digest” lipsit de orice valoare. Și mai departe, nu cumva „explicînd” un text pe care autorul așa l-a creat, complex și „neexplicit”, înseamnă a-i trăda însuși crezul artistic? Ce s-ar întîmpla, iarăși, dacă, admitînd prin absurd că în drumul ei spre spectator, arta plastică s-ar sluji și ea de un artist intermediar, ce s-ar întîmpla, zic, dacă ni s-ar înfățișa cutare tablou al școlii expresioniste, eliminîndu-se unele elemente și îngroșîndu-se altele? Înlăturîndu-se sugestia de nori, sau de stînci, din fundal, desenîndu-se mai limpede contururile figurii centrale.

Licențele pe care, în realizarea viziunii sale, și le-a luat regizorul față de text, nu sînt puține. Iată numai cîteva din ele. Inițial, piesa noastră are trei acte (două pauze) și mai multe tablouri (căderi de cortină). Practica curentă nu mai ține de mult socoteală de asemenea împărțiri, și a pleda în favoarea lor ar părea cel puțin desuet, deși dramaturgul a gîndit, poate, îndelung, unde să plaseze pauza, și cum să „lucreze” mai măiestrit replica de „cădere de cortină”. În versiunea de la Sibiu ni se oferă o singură pauză, nu după actul I, nici după actul II, care-și au, firește, unitatea lor, ci în mijlocul unui act, și nu al unei replici, ci drept în mijlocul unui cuvînt: spectacolul se întreprinde ca la „fine del primo tempo” („actul” cinematografic fiind condiționat exclusiv de metrajul peliculei), pentru ca „secondo tempo” să reînceapă după pauză, din mijlocul cuvîntului tăiat la jumătate. Actul III prevede un cor de copii și unul de fecioare, „tălmăcirea” contopește, nivelînd totodată

specificitate respective, textele celor două grupuri, din care personajele Copiilor au fost amputate, precum amputate au fost replicile finale, în vreme ce textul de la începutul actului I a fost transplantat pe undeva (nu se poate preciza în ce act anume) prin mijlocul piesei.

Decorul lui Helmut Stürmer — scîndurile negeluite ale *Lear*-ului de la Național sînt, aici, montate la verticală — e unic, excluzînd bogata recuzită încărcată de sensuri prevăzută de autor, costumele Mirunei Borzescu (Zemora, pe care dramaturgul o vede coborînd din pădure „tînără și sălbatică, ciulină în părul despletit“, se înfățișează într-o imaculată rochie albă, și cu o impecabilă coafură montantă; Bacanta și Fecioarele dăce poartă — într-un ansamblu altmînteri programatic atent la reconstituirea istorică — balerini și ciorapi de nailon) cel puțin neconsecvente. Și altele, și altele.

Dar nu toate acestea constituie păcatul capital al spectacolului de la Sibiu, ci, cum spuneam, solicitarea, în scopul supraexplicării, a anecdoticii, am zice, în dauna poeziei.

Amputată, schematică, sordidă, „versiunea“ alb-negru a regizorului ne-a păgubit tocmai de strania, luxurianta paletă coloristică a aceluia căruia, așa cum au arătat și dezbaterile de astă-vară, posteritatea ca să-i stabilească permanența în ierarhia valorilor nu atît pentru ideile vehiculate, cît pentru consecvența și măiestria cu care fie în teatru, fie în lucrările filozofice, fie în memorialistică, n-a lucrat decît cu uneltele poetului.

Din păcate, echipa de actori a fost și ea depășită de text. Iluminarea vizionară a rămas exterioară la Valeriu Paraschiv (Zamolxe), exterior a rămas fiorul liric al Eugeniei Giurgiu-Papaiani (Zemora), neconvîngător hienatîismul lui Ion Buleandru (Magul), perfidia jucată de Costel Rădulescu, artist emerit, laureat al Premiului de Stat (Vrăjitorul). Grațioasă și antrenantă în scurtul dans al Bacantei, Manuela Marinescu-Codrat, care însă, rostește (și nu o dată) „sunteți pe drum“ în loc de „sunteți pe drum“, pocînd prozodia. (E o tristă realitate aceea că pentru a număra, astăzi, pe scenele noastre, actorii care mai știu rosti versuri, îți prisosesc degetele unei singure mîini.) Un moment de autentică poezie (și acela cu textul amputat): corul vorbit al Fecioarelor din scena consacrării.

Radu Albala

P.S. Finalul spectacolului de la Sibiu e următorul: ultimul actor părăsește scena (care evident n-are cortină), își rostește ultima (care, cum arătarăm, nu e ultima) replică, se așterne tăcere, publicul înțelege în sfîrșit, că, de bună-seamă, piesa s-a terminat și începe a aplauda. Dar nici un singur actor n-a mai ieșit, nici pînă în zilele noastre, la rampă, nu neapărat ca să culegă respectivele aplauze, dar ca să mul-

țumească, la rîndu-i, publicului, pentru atenția cu care l-a ascultat — în vreme ce într-un recent material de presă, Aurel Baranga se arată, pe bună dreptate, indignat de spectatorii care, înainte ca podeaua să fie pentru prima oară atinsă de cortină, dau buzna la ganderobă, refuzînd actorilor nu neapărat aplauzele, dar măcar binemeritata mulțumire pentru osteneala ce și-au dat-o... Bieții actori!

Turneul

Teatrului

„GEORGE BACOVIA“

din Bacău

Teatrul „George Bacovia“ din Bacău a prezentat publicului bucureștean, în luna decembrie, două spectacole cu piesele Mielul turbat de Aurel Baranga și Pogorări iarna de Maxwell Anderson și un recital de poezie bacoviană intitulat Olavirele plîng în oraș. Cum probabil teatrul a întreprins acest demers cu ceea ce a avut mai valoros în repertoriu tocmai în scopul unei confruntări, iar noi i-am urmărit spectacolele pentru a-i cunoaște activitatea din ultima stagiune, încercăm să formulăm cîteva impresii asupra turneului.

Un tînăr actor, Sorin Postelnicu, lucrează din proprie inițiativă cîteva luni la compunerea unui „scenariu de spectacol“ din versurile lui Bacovia și la găsirea echivalențelor scenice ale acestei poezii; prezintă un spectacol care se bucură de succes și i se oferă posibilitatea să-și susțină recitalul în Capitală. Joacă în sala „Cassandra“; urecă deci cu emoție pe scenă, presupunînd în sală foști colegi, profesori... Actorul are un timbru plăcut și o mișcare expresivă; este secondat uneori de către frumoasa lui soție (balerina Rodica Postelnicu) și, în general, deși mizanscena și interpretarea pot fi discutate în contextul întregii concepții a spectacolului, este plăcut să urmărești un interpret care-și profesează meseria cu credință. Reprezentația pare să cîștige teren, cînd deodată... un decor se prăbușește; interpretul încearcă să treacă peste incident, dar în momentul următor ilustrația muzicală pe care-și înregistrase poezia este înlocuită cu altă bandă sonoră; actorul are nevoie de un pahar, dar recuziterul (împrumutat de la scena-gazdă) a uitat să l-l aducă. Nemaiafiind încotro, interpretul cere scuze cu lacrimi în ochi... și continuă. Nu știu cît costă deplasarea unui