

LOCUL VALORILOR FOLCLORICE

ÎN DRAMATURGIA NAȚIONALĂ

Spiritul folcloric în teatrul românesc modern, manifestat pînă astăzi destul de sporadic, de intermitent, dă semne vădite că reintră în raza de preocupări a scriitorilor și artiștilor scenei.

Fără îndoială, sintem departe de a saluta esențele folclorice ale creației culte, în copii după modele folclorice (calchierile ori încercările mimetice sînt totdeauna regretable), ci în aplecarea creatoare asupra surselor, în interpretarea și includerea lor în actul creației, în spirit larg și înalt revelator, de către artistul contemporan.

Sub acest aspect, o succintă retrospectivă este, socotim, utilă pentru a reîmprospăta memoriei noastre tematica, motivele și momentele mai reprezentative ale ecourilor folclorice în literatura dramatică.

Să notăm dintr-un bun început că drama cultă își extrage de aici cu preferință ceea ce convine mai mult genului său. Cu alte cuvinte, ea se lasă „inspirată” de temele și subiectele cele mai „dramatizabile”. Personajele și varietatea lor conferă necesității conflictelor și a fabulei dramatice șanse deosebite legendelor și basmelor. Cu toate acestea, alături de eroii populari de tipul Feților-Frumoși și Zmeilor ori de al lui Păcală, Pepelea, Arvinte, etc. sau de personalitățile mitice ca Manole sau mult popularul haiduc, inamicul declarat al tuturor strîmbătăților sociale, o serie întinsă de motive specifice vin să completeze eșafodajul central pentru a-i întări autenticitatea.

Transplantul nemijlocit al materialului folcloric se petrece, firesc, de la începuturi, în spectacolul nostru cult. Ne gîndim, de pildă, la interludiul care descrie pețitul unei tinere fete de la țară în *Occisio Gregorii Uodae in Moldavia tragediae* și, mai încoace, la *O nuntă țărănească în Moldova* de Alecsandri, al cărei text inițial trebuie să fi diferit pregnant de cel inclus astăzi în volumele poetului. Căci, în adevăr, o cronică apărută în „Albina românească” (8 februarie, 1848) comentează piesa lui Alecsandri în termenii următori: „spectatorii Capitalei se văd deodată transplantați în miezul unui sat ce se pregătește a serba o nuntă. Astă ștenă națională... înfățișoasă un tablou credincios a datinilor ce în asemenea caz se urmează de către sătenii noștri...” În amîndouă cazurile, sursa folclorică o constituie vechiul spectacol popular, de factură laică, al „nunții”.

În genere, apelul dramaturgiei culte la zestrea poetică și imagistică a poporului a fost statormic, substanțial și cu rezultate definitorii, mai ales în perioada închegării ei ca dramaturgie națională. Fie că vorbim de comedia satirică, în care simțim parcă răsunînd ecoul strigăturilor epigramatice de horă, sau al grotescului păpușăresc¹; fie că vorbim de drama istorică, unde datele tramelor (și predispozițiilor stilistice de epocă) sînt vizibil așternute pe un substrat folcloric. Chiar lucrări celebre, din repertoriul

internățional, aveau să figureze multă vreme pe afișele teatrelui românesc, trecute în prealabil prin filtrul cugetului popular autohton. *Omul din codrul negru* sau *Codrul negru*, de pildă, jucată în 1853—54 de trupa lui Costache Caragiale, deși, de fapt, o prelucrare franceză după *Hoții* lui Schiller, respira, jucată pe scena „Teatrului Mare” de atunci, aerul cîntecelor haiducești. Și cine ar mai încerca astăzi fastidioasele explorări companatiste ale lui Drouhet, pentru a descoperi în arborele genealogic al Chiriței lui Alecsandri atât de impregnată de suculența hazului popular românesc, o ramură (chiar dacă reală) străină?

Apărînd cu frecvență în lirica și epica baladescă populară, tematica haiducească avea, curînd, să fie împrumutată și teatrului și dramei noastre eroice naționale. S-a petrecut cu „cîntecul bătrînesc” nu doar un act de creație apropiere a scriitorului cult, ci, așa cum au arătat cercetările întreprinse asupra dramei folclorice, un neașteptat de rodnic proces de interferență. Căci, *Jienii sau banda lui Jianu*, *Bujoreni*, *Codrenii* etc. își încep răspîndirea odată cu al optulea deceniu al secolului trecut, deci, cronologic, după ce piesele lui Millo și ale celorlalți pătrunseseră, cum se zice, în popor — pînă la identificare cu propriul „fel” de inspirație. În textele populare se pot identifica astfel cu ușurință numeroase versuri ale cîntecelor culte și chiar fragmente întregi din operele lui Alecsandri, Millo, Pascaly, ilustrînd reîntoarcerea motivului în folclor, de astă dată întărit de valori melo — și — dramatice culte.

Prima piesă, *Jianu, căpitan de haiduci*, aparține lui Ion Anestin și Matei Millo.² În 1858, actorul S. Mihăilescu montează *Tunsu Haiducul*, „vodevil în două acte cu muzica aranjată și orchestrată de Wachmann”, iar V. Ionescu și Duța Duțescu vor încerca să evoce la rîndul lor figura legendar și pitoresc-eroică a lui Jianu într-o „legendă națională în cinci acte în versuri”. În sfîrșit, V. Eftimiu, de pe alte înălțimi poetice, va scrie, în 1947, piesa *Haiducii*, folosind în evocarea haiducului Sandu Ali-sandru versuri populare de pe meleagurile Olteniei:

Săbioara s-o fac plug,
Pistoalele să le-njug,
Să trag brazda dracului
pînă-n capul satului
Drept ușa bogatului!

Epicul prozei folclorice pare a se instaura pe scena românească din 1881, cu feeria națională *Sinziana și Pepelea* de V. Alecsandri, deși elemente ale fabulosului intraseră mai de mult în domeniul inspirației dramatice, și fuseseră din plin folosite de Matei Millo în „opera-vrăjitorie-națională: *Baba Hîrca*” (reprezentată pentru prima oară la Iași în 26 decembrie 1849). De atunci, solicitînd și favorizînd efectele tehnice și pirotehnice ale scenei, bogăția coloristică și metaforică a motivelor, tipologiei și climatului basmului popular, au fost din abundență obiectul prelucrărilor în teatru. Ispititoare pentru risipa de fantezie la care angaja și pentru o formă specific-românească a *gestului* romantic, feeria a fost la început izvor de potolire a setei de pitoresc, de policrom, de poezie a ochilor; ea a și apărut de aceea mai degrabă ca o defilare de personaje-tip, puse adesea în relații oarecum indifferente față de vreo logică dramatică propriu-zisă, și îndeosebi valorificate cu intenții de șoc și de încintare pur spectaculară. Sub acest raport, feeria națională îmbrăca expresivitatea esențial mimică (și ingenuă) a ceea ce face farmecul *jocului* popular. Cu timpul, eroii mitici — ființe ireale, supranaturale — se „umanizează” și evoluează mai clar și mai substanțial spre relații și acțiuni modern-dramatice. *Cuvîntul* va dobîndi pondere și (de obicei versificat și tinzînd, pe măsura teatrului romantic, spre declamator) se va sluji de culorile vii ale cadrului, pentru exaltarea sentimentelor nobile, pentru a marca contraste de caractere, pentru a da sens și importanță semnificativă acțiunilor, atitudinilor, gestului.

Rînd pe rînd scriitori de valori inegale sînt atrași de mirajul feeriei dramatice. Unii dintre ei n-au ajuns să depășească faza încercărilor, alții însă au realizat opere remarcabile, chiar memorabile. Ne gîndim, în primul rînd, la momentul Eftimiu — adevărată ecloziune a tramei folclorice în teatrul cult.³

Premiera din 1911 a feeriei *Înșir-te mîrgărite* a consemnat, în adevăr, nu numai un strălucit succes personal al dramaturgului, dar și deschiderea unui drum neîncercat pînă atunci în adăparea la izvoarele eposului popular și în dramatizarea basmului. Este drumul *interpretării* miturilor și motivelor folclorice. Poemul trăiește poate prin acel „curios amestec de poezie adevărată, de vervă atrăgătoare și în același timp de facilități vinovate, care nu îngăduie analiza frumuseților ce au plăcut auzului mai întîi”.⁴ Dar el trăiește mai ales prin originala „reconsiderare” a basmului — a personalității

Zmeul. Eftimiu încearcă să-l reabiliteze, ca pe un veșnic nedreptățit, aparent impos-triva adevărilor folclorice. La noi, aspectul de noutate era evident. Dar în literatura universală existau precedente: Byron îl reabilitase pe Manfred; Carducci, pe Satana; Goethe, pe Faust; de Leconte de Lisle, pe Cain. Zmeul Zmeilor, la V. Eftimiu, este un neînțelec, un erou de pură speță romantică, asemenea Luceafărului, Demonului sau lui Don Juan. Este un geniu al răzvrătirii, al neconformismului față de locurile comune, de idealurile mărunte. În lupta lui, răzvrătitul cade totuși. Drama lui V. Eftimiu ar fi fost să fie astfel drama Zmeului. Ar fi fost să fie. Dar... tipul folcloric e mai puternic, și tot eșafodajul basmelor, o clipă în pericol de năruire, este salvat, nu atât prin uciderea eroului, cât prin restabilirea unei armonii de nezdruccinat, care stă la baza și în tendințele poeziei și în gândirii populare. Ucigându-și Zmeul, autorul salvează astfel basmul, readucându-l în tiparele lui originare.

Întreaga feerie trăiește prin personajul Zmeului și prin verva poetică deosebită. A căuta însă sursele basmului lui Eftimiu este, pe cât de dificil, pe atât de derutant. Basmul său dramatizat se înscrie, prin motive și spirit, în definiția folcloristicii românești.

Nu insistăm asupra frecvenței tipului Păcală în dramaturgia cultă, frecvență atestată prin numeroase lucrări mai mult sau mai puțin realizate artistic.⁵ Ne oprim însă o clipă asupra unui alt tip folcloric ce a atras mai cu deosebire, pentru latențele lui uman-filozofice, atenția scriitorilor noștri de teatru: Meșterul Manole. Realizările sînt și aici inegale, atât din punct de vedere artistic cît, mai ales, al pătrunderii spiritului folcloric. De la prima realizare scenică (Iași, 1869) sub titlul *Meșterul Manole sau Fundarea Curții de Argeș*, al cărei autor a rămas necunoscut și care a fost alcătuită probabil pe o schelărie fidelă baladei populare, și de la lucrarea Carmen Sylvei, atât de caustic, dar atât de pe drept criticată de B. Delavrancea⁶, pînă la cea mai recentă interpretare dramatică a mitului (*Omul care și-a pierdut omenia* de Horia Lovinescu), s-au făcut simțite, după părerea noastră, două modalități esențiale în incorporarea Meșterului Manole în drama noastră cultă:

— piesa își va păstra fabulația în cel mai strict univers poetic-folcloric (Adrian Maniu, Lucian Blaga, Victor Eftimiu, Darie Magheru, Laurențiu Fulga);

— piesa va reține în construcția ei doar *simbolul* mitului (opera de artă cere sacrificii), cadrul în care se va desfășura drama fixându-se fie evocînd istoria (Ion Luca, N. Iorga), fie ancorînd în cotidian, în actualitatea imediată (Octavian Goga, Horia Lovinescu).

Adîncite de autori cu orientări și posibilități artistice distincte, mitul Manole îmbracă firesc idei și teze proprii fiecăruia dintre ei, restrîngînd ariile folclorice — largi și diverse — la personalitatea și semnificația eroului. Astfel, aceste arii se sus-trag adesea specificității folclorice propriu-zise, situîndu-se pe planurile teatrului teizist, necunoscut epicii populare. Cu toate acestea, interpretările date lui Manole nu ignoră, ba chiar vehiculează numeroase motive folclorice complementive, sporînd în acest chip, prin adiacență, veridicitatea și autenticitatea legendară a dramei. Același lucru se petrece și în multe alte dramatizări ale prozei și poeziei epice populare.

Cunoscutul motiv al „dracului insurat”⁷, bunăoară, prelucrat de Th. D. Speranția în *Talpa iadului* (1893), a iscat un basm în trei acte, scris în versuri, cu ritmul alert și savoarea comediei populare. Motivul „călătoriei fratelui mort”, făcut celebru de poetul german Bürger prin a sa *Lenore*, e preluat din zonele noastre folclorice, de L. Blaga în pantomima *Înziera* (1925).

Imanența morții omului căruia i s-a îngropat umbra furată, motiv atât de înră-dăcinat în credința populară, e folosit de V. Voiculescu în *Umbra*, în scopul unei puter-nice vitriolări a spiritului rapace burghez; apoi, în *Fata ursului*, același autor pentru a înfățișa o dramă a lumii satului, recurge la alt motiv folcloric, al omului răpit de fiară.

Fondul de credințe și eresuri ale poporului, concretizat în poezia și practicile lui exorciste, în ritualurile străvechi, urcă și el pe scena teatrului cult. Priveghiul morților, bocetele, prevestirile, descîntecele, convingerea că o parte din cel mort con-tinuă să sălășluiască între noi prin lucrurile sale au atras pregnant atenția dramatur-gilor noștri.

Bătrînul împărat din *Cocoșul negru* crede cu fervoare în semne prevestitoare⁸: în *Omul care și-a pierdut omenia*, apropierea „căruței morții” tulbură sufletele unei întregi familii de țărani; sculptorul Manole Crudu din *Moartea unui artist* nu-și poate înfrînge spaimela unei morți pe care o simte stăpînindu-i tot mai mult ființa, decît lucrînd la acel urîșesc „monument al friicii”. Împătîmirea cu care artistul sculptează opera sa nu mai semnifică dragostea de propria-i artă, dorul lui de a înfăptui opere

nemuritoare, ci vorbește de o suferință lăuntrică adincă, iscăță parcă de o posesie a diavolului. Manole Crudu încetează a mai fi artist, pentru a deveni magician, în plină desfășurare a practicilor oculte. Descătușarea artistului survine abia odată cu sfărîmarea monstrului de piatră, în care, cu bună știință, își închisese spaimele. Tot în dramaturgia lovinesciană, motivul „soarelui furat”, atât de specific român, și ilustrat prin tabloul „Cetatea fără soare” din *Omul care și-a pierdut omenia*, este corectat de autor în sensul că neputința umană nu este rodul unor forțe supranaturale.

Nuvela *Stana* de I. Agârbiceanu, bogată în substanță dramatică, oferă autorilor Dumitru Stan Petruțiu și Nicolae Pirvu care au transpus-o scenic, așa cum s-a arătat³, posibilități numeroase de folosire a elementelor folclorice. Moartea lui Andrei și priveghiul care i se face, plin de pitoresc sumbru, precum și spaima obsesivă pe care o simte Stana față de piciorul de lemn al bărbatului răposat și care concretizează în conștiința ei prezența legământului dintre ea și mort, sînt scene în care simțim pur și nealterat, spiritul folcloric.

Teatrul istoric folosește și el adeseori, în sugerarea autenticității naționale — în afara conflictului dramatic — numeroase motive și modalități stilistice populare. Ca să ne oprim la scrierile contemporane, observăm la Mihai Beniuc ori la Mihail Davidoglu că fiecare realizează cîte o dramă (*Horia*) în care datele concret umane și istorice ale marelui luptător îmbracă culorile luminoase ale aureolei mitice, așa cum piesa istorică *Valea Albă* de Eusebiu Camilar folosește, printre altele, tema folclorică a fecioarelor care preferă sinuciderea, căderii în miinile turcilor... De asemenea, recent apărutul poem dramatic *Satul fără dragoste* de Radu Boureanu descrie alegoric trezirea sentimentului de mîndrie și libertate națională al locuitorilor unui sat român dintr-o perioadă de timp mitic. Deosebit de interesantă ni se pare aici ilustrarea prăbușirii oamenilor în nevolnicie, prăbușire, reflectată mai departe, cu concretețea acțiunilor, de vise și de mituri. Lumea basmelor este contaminată, Feții-Frumoși, Zmeii, Ilenele Cosînzene capătă dimensiuni noi, deformate și diminuate. Deasupra tuturor însă rămîn sentimentul iubirii de pămîntul străbun și icoanele eroilor din baladele voinicești: Toma Alimoș, Sirb Sărac, Miha Copilul, Novac, Pîntea Voinicul, ca și chipurile primilor voievozi: Gelu, Glad, Menumorut.

În noua lucrare dramatică a lui Paul Everac, *Patimi*, Bița și Matei Rizea, două psihologii opuse, vin, amîndouă de undeva din meleagurile provinciei, îmbibate de credințele transmise din străvechime de moșii și strămoșii lor. Matei Rizea e un teluric, o forță vie a pămîntului natal, un țaran pe care ritmul vertiginos al transformărilor sociale din țara noastră îl înspăimîntă și-l paralizază. Incapabil să facă față acestui ritm, Rizea se retrage în el ca într-o cochilie, hotărîndu-se cu greu să pășească pe drumurile noi ce i se deschid. Spre deosebire de el, Bița vine să cucerească orașul și rapida ei adaptare la tempoul modern se face firesc, deși străfundurile sufletului său păstrează încă vii superstițiile păgîne ale strămoșilor. Și ea înțelege să facă apel la puterea ocultă a descîntecelor pentru regăsirea iubitului pierdut :

Stea-steulica mea,
toate stelele să stea
numai steulica mea
să nu stea.

Bița e convinsă de forța sălășluită în descîntec și crede că iubitul ei, Dandu, se va întoarce, deoarece „steaua” ei poate face și desface totul :

Să-i pui în opinci furnici
să vie la mine-aici
să nu-i dea a sta
să nu-i dea a mîncă
pînă cu ochii de Bița n-o da !

În drama istorică a lui Horia Lovinescu, Petru Rareș, fost pescar, știe tainele solomonarilor întru prinderea peștilor și cîntecul menit să aducă sporul pescuitului de păstrăvi :

Sus pe valea riului,
La umbrarul bradului
Bea și s-adapă
Joacă în apă
Păstrăvul.

Același Rareș, forțat a-și înstrăina fiul, trimițîndu-l ostatic turcilor, întocmește în interiorul minăstirii Probota, oficierea ritualului obișnuit unui mort tînăr. În mormîn-

tarea simbolică¹⁰ se va desfășura identic celei adevărate, începînd cu semnalele de *mort*, cu rostirea străvechiului ritual al bradului :

Sus, bradule, sus,
Sus, către apus,
Că la răsărit,
Greu nour s-a pus.
Nu-i nour de vînt
Ci-i de pînînt,
De țărînă nouă,
Neatînsă de rouă,
etc...

cu bocetul „Fire, fire” și cu întregul cortegiu al torțelor aprinse și al vălurilor cernite.

* * *

Atare momente punctate în noua noastră dramaturgie nu pot trece neobservate. Ele sînt semnul unor tatonări în tendința menită să ducă la o mai fermă valorificare în teatru a specificului național românesc și — în căutările generale ale teatrului contemporan — ele marchează, prin încercarea de a valorifica filonul de expresivitate originală al artei noastre, revenirea la un vechi drum, propriu, al teatrului nostru. În același sens, primul festival de teatru folcloric, desfășurat la sfîrșitul anului trecut, la Bacău, a fost — chiar dacă de proporții și de pretenții incipiente, modeste — o demonstrație deosebit de utilă în sugestii pe planul esteticii artelor scenice, ca și pe acela al creației dramatice. Și este, desigur, de așteptat ca aceste sugestii să nu rămînă nefructificate. Firește însă că actul de prospectare și de punere în valoare a tezaurului artistic popular nu este atît de lesnicios pe cît pare la prima vedere. Nu e vorba numai, și nu e vorba atît de faptul că ambiția de a așeza cu orice preț o tentă folclorică pe un produs artistic, de a degaja conformist și calchiat „autobtonul”, este cu totul nerecomandabilă, datorită rezultatelor necesar și izbitor false la care poate duce. E vorba de felul și de măsura în care valorile și elementele stilistice originale străvechi și perene ajung a se decanta de fondul inițial — categorie istorică — care le-a generat (fondul cunoașterii mistice); e vorba de felul și măsura în care modalitatea stilistică a acestor valori e folosită în spiritul și esența ei, pentru a o face să slujească la relevarea orizontului de gîndire și de înțelegere în care se dezvoltă și trăiește *astăzi* poporul, națiunea noastră. Nu ne scapă dificultatea și complexitatea unei asemenea operații de decantare. Dar ni se pare neapărat necesar a sublinia importanța ei în actul creației care ține să se adape la izvoarele și zăcămintele străvechi, fără a renunța, ci dimpotrivă afirmînd cîștigul convingerilor, opticii filozofice, realităților și perspectivelor contemporane, tocmai pentru a le înviora și a le descoperi rodind și radiind din străvechime.

Sîntem în dramaturgie, și în genere în artele teatrului, încă departe de culmile atinse în celelalte arte de Enescu, Brîncuși, Tuculescu, culmi ce ilustrează concludent modul strălucit în care elementul popular poate fi transfigurat în contact cu inspirația cultă. Teatrul își caută încă omul și opera care să realizeze asemenea transfigurare. Cercetarea și folosirea de către teatrul cult a spiritului folcloric, în ceea ce are el mai autentic, mai reprezentativ, este o cale ce nu poate întîrzia să ducă la nașterea acestei opere dramatice de prestigiu.

Arcadiu Marinescu-Nour

NOTE BIBLIOGRAFICE

1. Pe linia acestei esențiale tradiții (din păcate, repetăm, prea puțin urmărită pînă azi de critică și istoriografie) se așază în substanța ei intimă chiar comedia, aparent desprinsă de vraja cuvîntului și atitudinilor poetice ale poporului, comedia marelui I. L. Caragiale. Elemente prețioase, sub acest aspect, au fost recent, schițat puse în evidență, de către Șerban Cioculescu, într-o emisiune radiofonică.

2. Cel mai adesea ea figurează cu mențiunea unui singur autor: Matei Millo. Sub numele lui o vedem trecută în repertoriul trupei luate în antrepriză de însuși autorul

său în stagiunea 1856—57. În stagiunea 1858—59 este reluată de trupa română sub antrepriza C. A. Rosetti, cu denumirea de „dramă cu cîntece” și adaosul lui I. Anestin, ca autor.

3. După Victor Eftimiu scriu : Ștefan Petică — *Solii păcii* (1900) ; Zaharia Bir-san — *Trandafirii roșii* (1915) etc.

4. Al. Ciorănescu — „Teatrul românesc în versuri”, București, 1943.

5. V. Alecsandri — *Păcală și Tindală*, dialog politic, 1857 ; Horia Furtună — *Păcală*, snoavă în patru acte, 1924 ; Rădulescu-Niger — *Păcală argat* ; C. Frunză — *De-ale lui Păcală*, 1927 ; Pelimon — *Păcală și Tindală* sau *Și-a găsit tingirea capacul* etc.

6. B. Delavrancea — „Carmen Sylva, Neagoe Basarab și Meșterul Manole,” „Voința națională”, februarie 1891.

7. În dramaturgia universală îl aflăm printre alții la Machiavelli în *Mandragora* și, mai recent, la Morselli în *Belfagor*.

8. „De ai vreo prevestire, s-o crezi, copilul meu”... sau : „Un ciine mare negru/ Urla, sărea, cădea...” sau : „Cînta cocoșul negru...” amintind, așa cum arată și A. Gorovei în „Credințe și susperstiții ale poporului român”, că, în județele Vlașca și Teleorman, cîntatul cocoșilor pe pragul casei prevestește moartea.

9. Vezi „Teatrul” nr. 2/1967

10. În ritualul creștin se obișnuiește a se face celor morți și îngropați în depăr-tări înmormîntări simbolice pentru ca sufletele lor, la reîntoarcerea în meleagurile natale, să-și poată afla loc de odihnă veșnică. V. Voiculescu folosește motivul în poezia „Patru brazi”.

Teatrul din Sibiu

„MOARTEA UNUI ARTIST” de Horia Lovinescu

Regia : Jean Stoppler

Fotocronica

Maria Magda (Claudia Roxan) și
Nicu Niculescu (Manole Crudu)

