

# **MENIREA ȘI MĂSURA CREATORULUI**

**„MEȘTERUL MANOLE”  
LA TEATRUL „C. I. NOTTARA”\***

Numcle, sau mai bine zis renumele lui Octavian Goga exprimă mai ales o prodigioasă activitate poetică. Tânărul care debutase la șaptesprezece ani în paginile revistei „Familia”, unde își publicaseră versurile de început și Eminescu și Coșbuc, va fi considerat de istoria literară un demn continuator al tradițiilor lor, „întiul poet mare din epoca modernă”, cum îl numește George Călinescu<sup>1</sup>. Puțini își amintesc probabil că Octavian Goga a fost și un prețuit dramaturg. La treizeci și doi de ani scria prima sa piesă, *Domnul notar*, care a prilejuit aprecieri superlative la premiera din 16 februarie 1914. Consemnând „primirea triumfală” care i s-a făcut și faptul că „autorul a fost chemat de nenumărate ori la rampă în strigătele de *ura* ale publicului”, cronicarul Emil Nicolau face această afirmație: „d. Goga a intrat de-a dreptul în teatru fără șovăire și cu cunoștințele unui vechi dramaturg”<sup>2</sup>. Un deceniu mai târziu, în 1926, scrie cea de a doua piesă, *Meșterul Manole*, confirmând aprecierile care s-au făcut asupra vocației și însușirilor sale de dramaturg. „Scriitorul transilvănean a simțit o neîntreruptă chemare spre scrisul de teatru. Va fi fost aceasta o influență a teatrului vienez — așa de în vogă și de ridicat ca nivel după mijlocul veacului trecut — sau va fi fost tainica poruncă a Aștrei”, spune Victor Ion Popa, considerînd prea scurtă oprirea scriitorului în „cîmpul dramei”<sup>3</sup>. Dacă adăugăm la aceste două realizări proprii, excelența traducere a poemului dramatic *Tragedia omului* de Emeric Madách și, cu titlu informativ, cele două piese într-un act la care lucra, se pare, după debutul său în teatru (*Sonata luni* și *Lupul*, manuscrise care s-au pierdut), înțelegem mai bine chemarea spre dramaturgie a poetului, avem o dovadă că preocuparea sa pentru teatru nu a fost ceva

\* Regia : Ion Olteanu. Decoruri și costume : Lidia Radian. Distribuția : George Demetru (Iancu Baltes); Eugenia Bădulescu (Elena Caramfil); Camelia Zorlescu (Ana); Dorin Varga (Andrei Galea); Radu Dunăreanu (Emil Scarlat); Dan Nicolae (Vlad Brăneanu); Cornel Elefterescu (Colonelul Dabija); Emil Giuan (Prințul Bibi Mușat); Constantin Guriță (Goldman); George Țurcanu (Reiner); Geta Cibolini (Țața Iilica); Ion Porsilă (Gheorghe).

<sup>1</sup> „G. Călinescu, „Istoria literaturii române”, p. 540.

<sup>2</sup> „Universul”, 19 feb. 1914.

<sup>3</sup> „Familia”, nr. 5—7, 1943, p. 47.

întîmplări, accidental. De altfel, un ochi experimentat desprinde nuanțele corespunzătoare din întreaga sa creație în versuri și proză, certificînd o observație îndreptățită a aceluiași Victor Ion Popa: „micile lui bucăți de proză sau marile lui poezii (...) alcătuiesc ca o înșiruire de piese povestite sau puternice monoloage”<sup>4</sup>.

\* \* \*

Poetul și dramaturgul Octavian Goga s-a născut la Rășinari, în preajma Sibiului, în 1881. Ardelean deci, a găsit prin partea locului un „semn” al „vremurilor”, care l-a inspirat pentru o poezie în spiritul motivelor sale predilecte, pe care vrem să-l amintim aici: biserica din Albac. Istoria luptelor noastre revoluționare menționează biserica din Albac ca locul de consfințire publică a răscobilei lui Horia. În prima strofă, se spune: „Biserica din Albac, / Tu ești al vremurilor semn, / Tot bietul nostru plîns sărac / E-nchis în trupul tău de lemn”. Nu ne va fi greu să recunoaștem în versurile simple de mai sus metafora crezului artistic al scriitorului, care și-a definit, nu o dată, menirea socială și a fost tentat să dea o replică demonstrativă, în consecință, prin punerea în discuție, pe un plan mai larg și mai direct-sugestiv, a ceea ce se cheamă problema creatorului — a „meșterului de biserică”, adică, cel menit să dea al vremurilor semn. Ca și în multe alte versuri-surori, și aici se întrevede dubla sugestivitate a imaginii poetice, pe un plan referindu-se la o realitate istorică-socială concretă — soarta românilor asupriți în Ardealul de sub stăpînirea cezaro-crăiască; pe alt plan, exprimînd o anumită atitudine spirituală față de o realitate estetică — problema creației ca atare. După cum se vede, autorul determină strict, în termeni realiști, menirea și măsura creatorului. El are datoria să încrusteze în opera sa „al vremurilor semn”, să asculte, cu alte cuvinte, glasul „celor mulți”, și din această „mișcare a maselor” să desprindă „gîndurile și speranțele din cari nasc îndemnuri ce schimbă temelia lumii”<sup>5</sup>. Fără să vrem, ne vin în minte acele versuri ale lui Shakespeare, care au definit într-o plasticitate universală rostul artistului, spunînd că e „oglindea vremii sale”. Ca și toți marii scriitori ai timpurilor, Octavian Goga se declară hotărît în dezacord cu cel ce „se va retrage în camera lui tănuț” pentru a scrie „un sonet Venerei din Millo”, cînd pe sub ferestre trece „valul imens al mulțimei, care urlă și blastămă de foame”<sup>6</sup>.

Măsura acestei meniri se recunoaște, sugerează poetul, după *ceea ce e închis înăuntru*, în trupul operei, în conținutul său, cum am spune noi astăzi. Cînd afirmă că „Tot bietul nostru plîns sărac / E-nchis în trupul tău de lemn”, autorul delimitează vădit atitudinea angajată a creatorului de aceea nedeterminată nicicum, și pune un semn de recunoaștere acestei tendințe în vibrația sa cetățenească. Este ceea ce susține în mărturisirile sale autobiografice: „arta nu fuge de marile dureri ale vieții”<sup>7</sup> și, mereu, în motivele și concluziile versurilor. Se poate spune că problema meșterului de artă, a Meșterului Manole cu alte cuvinte, i-a fost scriitorului implicită, a constituit un lait-motiv al întregii sale producții poetice și nu e de mirare că și-a găsit o exprimare mai largă, extinsă în termeni filozofici, în oprirea lui prea scurtă în cîmpul dramaturgiei.

\* \* \*

Încercînd să surprindem concretizarea acestui punct de vedere în cele două piese de teatru, sîntem nevoiți să le privim, laolaltă, ca o continuare și o completare reciprocă. Pentru că prima, de pildă, conține o imagine foarte clară a ceea ce poate să însemne glasul dinăuntru, închis în zidurile construcției, fără a-i da însă acestei imagini caracter de generalitate, de permanență artistică. Cea de a doua, care își propune să dea tocmai o imagine cu caracter de permanență artistică și de generalitate, pierde din semnificațiile ei (dacă nu este raportată la prima); pierde datorită circumscrierii într-un perimetru izolat, oarecum abstract, departe de ecou, a particularității imaginii. Firește, apropierea este posibilă numai pe plan teoretic. Numai așa putem considera desfășurarea întîmplărilor din *Domnul notar* ca un răspuns deplin și potrivit la întrebarea lansată în *Meșterul Manole* — „de ce opera de artă să sugrume o viață și să se ridice pe o îngropăciune?”. Numai așa putem înțelege mai bine substratul întrebării și complexitatea răspunsului. Ce conține, așadar, structura primei lucrări dramatice? După mărturisirea autorului, un „tablou de frîmțare interioară a noastră”<sup>8</sup> (a ardelenilor, adică, supuși unei dominații străine, „unei idei de stat strein”). Îndurerat de lașitatea unei anumite părți din intelectualitatea transilvăneană a epocii antebelice, dispusă să-și vîndă conștiința națională politicianilor statului cezaro-crăiesc, Goga descria unul din

<sup>4</sup> „Familia”, nr. 5—7, 1943, p. 47.

<sup>5</sup> O. Goga, „Pro domo”, în vol. „Însemnările unui trecător”, Arad, 1911, p. 8.

<sup>6</sup> Idem.

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> O. Goga, Fragmente autobiografice, p. 26.

momentele pe care le cunoștea foarte bine, din proprie experiență, și anume ajunul alegerilor electorale. Notarul satului Lunca sprijină prin mijloacele cele mai abjecte candidatura unui funcționar al guvernului austro-ungar, motiv pentru care intră în conflict cu familia sa, cu tatăl soției sale, care nu înțelege să-și trădeze conștiința. Bătrînul este „un patriot cinstit, un om integru, un țăran dîrz, de lege veche”<sup>9</sup>, care-l înfruntă aspru pe ginerele său și, în cele din urmă, îl ucide în fața satului răsculat. Gestul lui exprimă voința satului, bătrînul fiind în acest caz „un mandatar al colectivității”<sup>10</sup>. Ceea ce i-a reușit lui Goga în această piesă, și ceea ce i-a asigurat primirea despre care s-a vorbit, e tocmai intensitatea dramatică a conflictului familial, care-l sintetizează, îl conține pe cel de extensie colectivă. În construcția dramei, „meșterul” a închis astfel o vibrație mai amplă, mai generală, mai obiectivă. Sensul întrebării din cea de a doua piesă se lărgeste, capătă îndoită sugestivitate, prin pluralitatea „sacri-ficiului” revendicat creației și creatorului, cu alte cuvinte interesului restrîns, personal.

Privită numai prin ea însăși, piesa — ca și întrebarea piesei lui Octavian Goga — își păstrează, din păcate, sensul ei strict, limitat. Dacă autorul și-ar fi putut evalua ideea în funcție de cele demonstrate pînă atunci în poezie și dramă, dacă i-ar fi putut da premisei dramatice o aureolă de autentică cunoaștere, estetică și filozofică, fără îndoială că *Meșterul Manole* ar fi depășit stadiul unui senzațional de circumstanță. E drept, pînă la el, nici unul din dramaturgii care s-au oprit asupra acestei fapături de legendă

<sup>9</sup> I. D. Bălan, „Octavian Goga”, „Editura Tineretului”, 1966, p. 120.

<sup>10</sup> Idem.



Camelia Zorlescu (Ana) și  
Dorin Varga (Andrei Galea)



Radu Dunăreanu (Emil Scari-  
lat), George Demetru (Iancu  
Baltes) și Eugenia Bădulescu  
(Elena Caramfil)

nu i-au dat, n-au intenționat să-i dea semnificațiile unui caz de filozofie artistică. Nicolae Iorga compune actul ocazional *Zidirea mănăstirii din Argeș* pentru omagierea mai cu seamă a ctitorului Neagoe Basarab; Adrian Maniu e primul care-l introduce pe Manole în rolul de protagonist, scriind *Meșterul* și idealizându-i ființa; Victor Eftimiu va da un *Meșterul Manole* spectaculos, reliefându-i popularitatea. În ordine cronologică, Octavian Goga „extrage o frumusețe subiectivă nouă”, cum spune Tudor Arghezi<sup>11</sup>, încercând să elucideze filcul legendei, să dezvăluie sensul său general, filozofic. Scriitorul nu *reface* legenda, se *referă* la ea. El nu reconstituie nimic din ceea ce ne îndrituiește balada să reconstituim ca atare, într-o variantă sau alta, ci „apropo” de ea își propune să discute, într-o ambianță mondenă, menirea și problema artistului pe pământ, ceea ce l-a preocupat în majoritatea confesiunilor scrise și a versurilor celor mai prețuite.

Tonul acestei discuții nu are nimic grav, nimic solemn. Cineva pune pur și simplu o întrebare, când altcineva, stîrnit de evocări, își revendică filiația spirituală cu „un meșter crud, (...) o flacără răzleată din vîgăunile munților”: „Ce nu înțeleg eu în povestea Meșterului Manole, e ideea sacrificiului dusă la absurd, nene Iancule (...) De ce opera de artă să sugrume o viață și să se ridice pe o îngropăciune?” (Ana, actul întâi). Sîntem într-un hotel, la Sinaia, în preajma unor personaje care își omoară timpul în vorbe și la cărți. Întrebarea a fost pusă cu un interes legitim, firește, dar

<sup>11</sup> Tudor Arghezi, „Octavian Goga: Meșterul Manole”, în „Bilete de papagal”, nr. 48, 28 martie 1928.

în treacă, și până tot în treacă îi răspunde partenerul, bătrînul Iancu Baltes: „Fiindcă artistul, conștient, ține minte vorba mea, înainte de a fi un creator e întotdeauna un călău”. Dacă n-ar fi fost spuse în treacă, probabil că aceste opinii și-ar fi găsit alți termeni de formulare, mai plastici, mai expliciti. Dar așa, ele nu spun altceva decît că „arta are totdeauna o înviere după îngropăciune”, ceea ce sună cam pompos și fatalist. De ce n-a întrebuințat Goga, aici, cuvîntul cel mai adecvat, zidire? Cine știe... Discuția se orientează astfel pe un făgaș ipotetic și circumscrie un sens imediat, exterior. Artistul e privit printr-o prismă bănuitoare și compătimit. Se pune, ca o condiție a realizării operei sale, chestiunea sacrificării inevitabile a ființei celei mai dragi, îngroparea sentimentului, imposibilitatea împlinirii iubirii. În fața acestei alternative, se revoltă însuși artistul, respectiv sculptorul Andrei Galea, care de o bucată de vreme lucrează la bustul frumoasei soții a boierului, Ana. Galea crede în posibilitatea împlinirii iubirii, în consecința pasiunii și dă ca exemplu, în antiteză, povestea popii din Mestecăniș, care nu și-a părăsit cu nici un preț iubita cînd satul i-a dărîmat, pentru asta, propria lui casă. „Iacă Manole și popa din Mestecăniș, doi români ca noi. Fiecare din doi iubea o femeie și unuia și altuia i s-a cerut s-o sacrifice... Care din doi o iubea mai mult?” — întreabă, în consecință, Andrei Galea. Dacă n-am vedea în această perspectivă o dilemă de moment a autorului însuși, „drama lui Goga, care începe atunci, prin părăsirea unor idealuri luminoase din tinerețe și apropierea de vîltoarea politicii practice”<sup>12</sup>, nu ne-am explica, probabil, introducerea acestei antiteze într-o dezbatere care privește stringent destinul creatorului de artă, locul și menirea sa printre semenii. Întrebarea nu e „care din doi o iubea mai mult?”, pentru că, hotărît, una din alternative anulează chestiunea, întrebarea e *cum* și *cît* iubea cu adevărat eroul legendei ființa hărăzită, de asemenea *cum* și *cît* și-a immortalizat-o el în opera pe care o construia. Prețul triumfului, înseamnă legenda, se ridică pînă la sacrificiul suprem, dar asta este *sensul ei figurat*, care nu implică neapărat ruptura, sacrificiul, de fapt, ci exprimă, cum am mai spus, sugrumarea interesului restrîns, personal, limitat. Se înțelege că urmărind dezvăluirea unor raporturi exterioare ale artistului cu societatea, autorul descrie o circumferință melodramatică a faptelor, o poveste banală de iubire, la suprafața căreia nu întrezărim prea multe argumente de reținut. Cercul se închide, pentru că atît Galea cît și Ana nu sînt în măsură să-și desăvîrșească iubirea, iar întrebările rămîn, de fapt, fără răspuns. Galea a înviat-o pe Ana în piatră, înghețîndu-și însă inima. „Ai murit aici, ai înviat acolo...”, îi spune el. Ce se poate reține, așadar, din dezbateră inițiată de poetul frămîntat în sine? Considerația asupra menirii sociale a creatorului care, pentru a se realiza, trebuie să-și îngroape, să-și refuze am spune noi, veleitățile personale, relative și trecătoare, cu prețul celei mai autentice drame. Cum ajunge la acest lucru, nu mai sîntem în situația să reținem, pentru că autorul nu ne dă și măsura cuvenită.

\* \* \*

După patruzeci de ani de la premieră, luăm cunoștință prin intermediul unui întreprinzător colectiv artistic cu o lucrare prețioasă din trecutul nu prea îndepărtat al teatrului românesc, restabilim dimensiunile reale ale unei valori literare neglijate un timp și privite sub auspiciile unei singure muze. Din acest punct de vedere, inițiativa Teatrului „C. I. Nottara” este merituoasă, pentru că, așa cum spunea odinioară Maria Ventura (cu prilejul premierei din 20 februarie 1928), piesa lui Goga „nu ne poate aduce decît cînte”<sup>13</sup>. Ar fi fost însă și mai merituoasă, cred, dacă ea s-ar fi concretizat într-un cadru de confruntare tematică cu alte piese, o înlănțuire de fragmente anume și demonstrativ alese despre Meșterul Manole, care să dea o idee de dezvoltarea acestei teme în mai multe variante, în diverse opțiuni (așa cum, de altfel, s-a procedat la alcătuirea spectacolului cuprinzînd reducțiuni din piesele lui Lucian Blaga). Singură, acum, piesa lui Goga e oarecum stîngeră în fața publicului nostru. Nici spectacolul nu-i spulberă îndoilele, desfășurîndu-se lîn și discursiv ca în firea tuturor lucrurilor, cînd ar fi fost de așteptat, dacă tot n-avea încotro, o animare anume, o subliniere din perspectiva „meșterului”, foarte solicitat, de astăzi. În acest spirit, regia lui Ion Olteanu nu ne-a dat decît satisfacția corectitudinii, la care se alătură cele pe care au încercat să le dea, demn, Eugenia Bădulescu (Elena Caramfil) și Dorin Varga (Andrei Galea). Ni s-a părut că și din perspectiva „de atunci”, Camelia Zorlescu ar fi fost o Ană neconvinsă, și deci neconvingătoare, iar George Demetru (în Iancu Baltes) un protagonist pus pe vorbă, fie că te interesează să-l ascuți sau nu.

C. Paraschivescu

<sup>11</sup> I. D. Bălan, „Octavian Goga”, Ed. Tin., 1966, p. 132.

<sup>13</sup> I. Massoff, G. Nenișor, „Maria Ventura”, Ed. Dacia, 1966, p. 167.