

ÎN CĂUTAREA LUI BLAGA

Cum repertoriile teatrelor noastre funcționează „epidemic“, a existat, îndată după 1989, și un moment Blaga (după cum au existat momentele Mrožek sau, cu mai multă intensitate, Ionescu), repede abandonat. Câțiva regizori au reluat atunci cu fiorul revelației Cruciada copiilor, crezând că descoperă în Lucian Blaga un precursor al revoluției anticomuniste. O versiune a Teatrului Național din București și o alta a Teatrului Național din Târgu-Mureș au arătat eforturile a doi regizori – Laurian Oniga și Victor Ioan Frunză – de a și-l apropia pe Blaga pe o cărare descinzând din Piața Universității, obsedantă pe vremea aceea. Dar, hotărât lucru, Cruciada copiilor nu are nici o legătură cu furia anticeaușistă din decembrie 1989, iar travaliul celor doi artiști de a scormoni în text în căutarea acestui firicel de idee era mai degrabă dezolant, pentru că Blaga nu aparține străzii, precum Caragiale, iar aducerea sa la zi cere, pe lângă spontaneitatea asocierilor, și o cultură profundă a subiectului, însoțită de numeroase precauții și timidități. Un spectacol cu Avram Iancu al experimentatului Horea Popescu, alternând – ca textul însuși – stilizarea expresionistă cu realismul alune-când nu o dată în pitoresc naturalist, era prea atent la litera textului, „trădându-l“, distins, prin fidelitate. În sfârșit, în Tulburarea apelor de la Teatrul Național din Cluj, Mihai Măniuțiu proiecta în exterior conflictele fundamentale spirituale ale protagonistului. Halucinațiile teosofico-erotice ale Popii își pierdeau din noblețea faustică, orientate spre expresivitatea neorealismului. Mai apropiată, poate, de Blaga, mai bine centrată pe axa gândirii sale a fost Ivanca de la Teatrul de Stat din Oradea. Ca și în Tulburarea apelor, există și aici un preot – Moșul – supradimensionat pe latura sexuală, vorbind despre o religie păgână a instinctelor, o religie pe care omul simplu o celebrează în mod natural, dar pe care fiul, pictorul Luca, o respinge cu oroare. Regizorul Tudor Chirilă a reușit să pătrundă, pe alocuri, în hățișul unei drame a creațiunii, o creațiune înfrântă în chip umilitor de autoritatea oarbă a procreației. Momentul Blaga a fost, însă, abandonat

pentru că nu și-a găsit adepți, nici în lumea teatrului, nici în public. Un mister ce înconjoară opera dramatică a lui Blaga, mister artificial („mister păgân” – am putea spune, citându-l pe autor însuși), este obsesia cercetătorilor de a da răspuns unei întrebări pe care opera nu o pune cu tot dinadinsul: este ea sau nu proprie receptării teatrale? Începând cu Dragoș Protopopescu și Octav Șuluțiu, până la G. Călinescu și, mai aproape de noi, Al. Paleologu, toți comentatorii au dezbătut problema și au propus soluții, concluzia fiind, de fiecare dată, cam aceeași: teatrul lui Blaga este neglijat, rău înțeles și, ca urmare, absent din repertoriile teatrelor. Discuția a antrenat și filosofi. În 1986, cu prilejul unei conferințe omagiale la Sebeș-Alba, filosoful Constantin Noica susținea că „Teatrul lui Blaga trebuie reconsiderat“, dar soluția pe care o întrevădea nu era lipsită de o anume inocență în ce privește arta spectacolului. „Este un teatru ce nu are nevoie de regie” – spunea Noica. „Îmi imaginez pe Blaga jucând de recitatorii de astăzi cu cartea în mână, din care ar citi ca dintr-un text sacru.“ Filosoful nu își imagina însă un spectacol de teatru, ci un ceremonial literar. Trebuie să admitem că autonomia literară a dramaturgiei nu este mai puțin importantă decât a celorlalte componente ale operei sale: poezie, filosofie, memorialistică, iar simplul fapt al existenței literare este suficient pentru buna ei înțelegere și asimilare. Nimeni nu deplânge destinul scenic al operei filosofice



sau poetice, ci numai pe acela al operei dramatice, ca și când acesteia i-ar lipsi ceva și acest „ceva“ ar fi punerea ei urgentă în scenă. Astăzi, după ce au fost transformate în spectacole dialogurile filosofice ale lui Diderot (să ne amintim de celebrul Nepotul lui Rameau al lui Esrig) sau povestirile filosofice ale lui Voltaire și nu puține romane, indicele de teatralitate este un criteriu de maximă relativitate, iar a insista în disputa drama teatrală-neteatrală (scenică-nescenică) este o cale complet sterilă: regizorul poate dovedi, oricând, contrariul. În cazul lui Blaga, nu numai sterilă, ci și nejustificată, opera sa dramatică fiind scenică în înțelesul cel mai nobil al termenului. Ar mai fi încă o întrebare căreia nu știm să i se fi dat încă un răspuns, motiv pentru care va trebui să ne mulțumim doar cu agreabile ipoteze: de ce a scris Blaga teatru și a făcut-o cu atâta precocitate, epuizând în mai puțin de un deceniu (1921, Zamolxe – 1930, Cruciada copiilor), între 26 și 35 de ani, toate temele și formulele teatrului său? Și aceasta fără a fi avut eredități specifice. Nu s-a născut ori format într-un mediu teatral, nici nu a avut, cel puțin în aparență, natura histrionică a omului de teatru, reprezentată atât de bine la noi de Caragiale. Este, de altfel, singurul mare autor dramatic provenit din Ardeal, sursa teatrului românesc fiind, până în zilele noastre, cu preponderență Moldova și Valahia. Admitem astăzi fără rezerve că ardelenii sunt mai puțin dotați pentru teatru, sensibilitatea lor fiind esențialmente epică. Să fie Blaga și în acest punct o excepție? Întrebarea antrenează neașteptate implicații și orice ipoteză poate deschide, la rândul ei, noi semnificații. Una dintre ipotezele cele mai plauzibile ar putea porni de la caracterul sistematic obsesiv al întregii creații blagiene, vădit mai ales în rigoarea operei filosofice. Tocmai această supunere la sistem, odioasă spiritelor mediocre, are, în ce ne privește, o anumită grandoare teatrală. Este un mare spectacol intelectual în această operă filosofică în care „trilogiile“ se divid la rândul lor în alte trilogii mai mici, perfect organizată în acte, tablouri și scene, dispuse, parcă, după regula celor trei unități, asemenea tragediei clasice. În tot ce întreprinde, Blaga este condus de un gust teatral al monumentalității.





Pe de altă parte, să nu uităm că dramaturgia este forma extremă pe care o poate lua orgoliul, că este singurul gen capabil să te pună în contact direct cu aplauzele, cu triumful sau, alături, cu eșecul. Cunoscută fiind sensibilitatea omului Blaga față de propria operă, se naște întrebarea dacă nu cumva gloria a fost aceea care l-a determinat să scrie atât de timpuriu teatru. Nu gloria în sensul publicitar imediat, dar, în orice caz, nevoia unei circulații mai avantajoase a unui sistem de idei resimțite ca extrem de importante pentru a fi limitate la posibilitățile unui singur registru expresiv, fie acela al poeziei (prea confidențial) ori al filosofiei (prea explicativ).

Este de reflectat la cronologia însăși a operei bliagene privită în succesiunea diferitelor ei compartimente: poezie, teatru, filosofie, oricât de relative ar fi delimitările în timp. Fapt nu lipsit de importanță dacă ținem seama că citim opera literară a lui Blaga prin prisma operei filosofice, ceea ce nu este numai inexact dar și, într-o măsură, dăunător. Prejudicata după care poezia și teatrul lui Blaga nu ar fi decât o ilustrare a filosofiei sale a devenit eroare curentă. Trebuie însă să observăm că Zamolxe este anterioară oricăror sistematizări filosofice (în afara tezei de doctorat „Kultur und Erkenntnis”, susținută cu un an înainte la Viena), dar conține ca într-un riguros compendiu cele mai multe dintre dezvoltările teoretice ulterioare. Ai spune că, împotriva opiniei curente, filosofia lui Blaga se articulează susținută de ideile „primite” de artist prin cunoașterea extatică, pentru a vorbi în termenii filosofului însuși. Corect ar fi, probabil, să citim filosofia prin prisma operei de ficțiune, dar în acest moment frontierele se șterg. Avem, astfel, o ipoteză: nu din simplă vanitate apelează Blaga la mijloacele teatrului, ci pentru a construi nucleul unui vast sistem teoretic, „imaginea mică a bisericii” – cum spune Manole despre macheta mănăstirii sale.

Pentru a reveni la destiul scenic netericlit al dramaturgiei bliagene, problema nu este a lipsei de teatralitate, ci a unui tip de contact – mai curând hieratic și protocolar – cu un public român care se află încă în căutarea lui Blaga. Ultimul apărător al lui Blaga ca dramaturg (Dan C. Mihăilescu, Dramaturgia lui Blaga, 1987) s-a retras și el

din linia întâi, declarând à propos de dramaturgia națională că preferă whisky în loc de țuică (Caietul Teatrului Național București, nr. 1/91). Întrebarea „de ce nu este jucat Blaga?” ascunde o alta, cu subînțelesuri mai adânci: de ce publicul nostru nu aderă la acest tip de teatru? Cum se explică, deci, insuccesul de public al dramaturgiei lui Blaga, public care refuză să descopere miezul ei cald și fratern? După mai bine de o jumătate de secol, ea nu a reușit să intre în reflexele repertoriale ale teatrelor, provocând versiuni competitive printre directorii de scenă, asemenea operei lui Caragiale – fie aceasta dramatică sau nu –, deși nu este cu nimic mai puțin românească, mai puțin reprezentativă, și prin urmare, reprezentabilă. Dimpotrivă: am putea spune că ceea ce Caragiale a surprins în contingent, Blaga a adâncit în transcendent. Este necesar să precizăm că în analogia dintre Caragiale și Blaga, pe care o sugerăm aici, este vorba de a compara nu două opere incomparabile, ci două tipuri de sensibilitate românească, meritând în mod egal favorurile publicului. Pentru că și una, și cealaltă au încetat să mai reprezinte valori literare pur și simplu, devenind valori emblematice, sinteze ale existenței românești, cu sens modelator în cultura și viața unui popor. În timp ce românii au asimilat spiritul lui Caragiale, zeffemist și ironic, ei mai sunt în căutarea lui Blaga, fie acesta liric sau eroic, monumental ori ceremonios.

Problema percepției dramaturgiei lui Blaga nu depinde atât de pretinsa ei lipsă de teatralitate, nici, cum se spune în ultimul timp, de lipsa de interes a regizorilor și a teatrelor laț de piesele sale, ci de rezistența unui public care nu se poate regăsi în Blaga, pentru că nu trăiește ca în Blaga. Păstrând proporțiile, ne aflăm, poate, în situația ateului care îl caută toată viața pe Dumnezeu și moare fără să-l fi descoperit. Murim între Caragiale și Blaga, între pământ și cer, mai exact cu picloarele pe pământ și cu ochii spre cer. De ce suntem satisfăcuți de luciditatea malițioasă și mulțumită de sine a lui Caragiale, de voluptatea comică a eșecului, și nu da exaltarea energicilor spirituale din Blaga – lată o întrebare cu zeci de răspunsuri posibile.

MIRCEA GHIȚULESCU

PRECIZĂRI DOCUMENTARE ÎN DIALOG CU REGIZORUL ION OLTEANU

□ Stimate maestre, la premiera absolută a dramei Avram Iancu pe scena Naționalului clujean, la 29 ianuarie 1935, vă aflați în sală. Într-o tărzie pagină cu aduceri-aminte, scrieți că l-ați privit pe autor în timpul spectacolului: „Avea obraji adânciți de emoție, ochii – cărbuni aprinși”. Atunci l-ați cunoscut?

■ Întâi i-am cunoscut poezia și teatrul. Student la Facultatea de Litere din Cluj, din 1931, am ales, în anul al doilea, ca lucrare de seminar, „Teatrul lui Lucian Blaga”. Nu știam că relațiile dintre profesorul meu, G. Bogdan-Duică, și scriitor sunt încordate. „Cum te-ai putut apropia de porcăriile alea?” mi-a spus marele dascăl care a fost, totuși, Duică. Și... mi-a dat nota maximă. Alți oameni... În ajunul premierei de care amintea, mă aflam la biblioteca Muzeului Limbii Române. Întră Dimitrie Macrea, preparator la catedra lui Sextil Pușcariu, entuziasmat de cele văzute la repetiția generală. Am strâns bani de la colegi să cumpăr flori pentru Blaga. Atunci, autorul ieșea la aplauze între acte! I-am spus dramaturgului că am studiat teatrul său. M-a invitat la hotel, apoi, a doua zi, l-am însoțit în drumurile sale – lăsa cărți de vizită, cu mulțumirile cūvenite, personalităților care asistaseră la premiera cu Avram Iancu, lui Onisifor Ghibu, Ion Lupaș, Iuliu Hațieganu, Ion Breazu, Victor Papilian... Am îndrăznit să-i spun că tabloul întâi n-a fost bine jucat. Eroul moșilor și Baba sunt, în acest tablou, simboluri. Mai ales Iancu, e ca un duh întrupat, la vromuri de cumpănă. Ca regizor, Ștefan Braborescu rezolvase realist scena. Mi-a dat dreptate.

□ După licența în litere, știu că ați făcut studii de regie la Berlin, apoi ați fost angajat „ajutor regizor de culise” la Naționalul din Cluj..

