

Adrian Mihalache

Kitsch

Aniversarea a 150 de ani de la înființarea Teatrului Național din București a prilejuit un spectacol comemorativ, *Cei 150*, jucat de trupa lui Dan Puric. Riscul de a organiza spectacole grandioase fără a cădea în ridicol este mare și puțini au știut să-l evite, chiar dintre cei mai buni. Marele reformator al teatrului modern, Adolphe Appia, a organizat la Geneva, în iulie 1914, un mare spectacol patriotic comemorând 100 de ani de la intrarea Genevei în Confederația Elvețiană. Ca mulți alții, care nu practică ceea ce predică, autorul a fost foarte mulțumit de sine. Era convins că „a dat un exemplu grandios și, cu siguranță, fără precedent, realizând *simultaneitatea* între indicația dramatică precizată istoric și conținutul ei etern uman. Spectatorul avea în fața ochilor atât motivele istorice însuflețite, a căror succesiune forma chiar o acțiune dramatică maiestuoasă, cât și expresia lor pur umană, dezbrăcată de orice aparat istoric, ca un comentariu sacru și o realizare transfigurată a evenimentelor”. Nu ne putem împiedica să vedem în această „revelație definitivă și, desigur, cucerită eroic de către autor și colaboratorii săi” o mostră de *kitsch*, un fel de „Cântarea Elveției”.

Caragiale colecționa mostre de kitsch, pe care le comenta savuros. Ștefan Cazimir, în *Caragiale față cu kitsch-ul* (Cartea Românească, 1988), relatează că, în 1906, mulțumindu-i lui Petre Missir pentru o carte poștală celebrând jubileul monarhiei, se declara hotărât s-o păstreze spre a o lăsa moștenire copiilor, atât de senzațională îi părea reprezentarea „triumfului grandioz”. Prietenilor din țară le trimitea ilustrate penibile din Berlin, ca aceea în sepia, înfățișându-l pe Beethoven „plimbându-se inspirat prin pădure”. Aceasta nu l-a împiedicat ca, la 1 februarie 1899, să prezinte pe scena Teatrului Național, spectacolul *100 de ani. Revistă istorică națională a secolului XIX, în 10 ilustrațiuni*. Reconstituit de Ștefan Cazimir, spectacolul este de un kitsch irezistibil, fără a se dori o parodie. „În *Tabloul V*, îi vedem pe Alecsandri și Bălcescu luând, la 1848, calea exilului. Amândoi tinerii patrioți, în mantie neagră, își poartă atributele: poetul, lira, istoricul, pana. Ei înaintează încet și se opresc triști în mijlocul scenei” (*op. cit.*, pag. 107). Spectacolele alegorice de azi, marcând aniversarea Revoluției Franceze sau începutul olimpiadelor, se înscriu în același gen. Spectacolul lui Dan Puric nu face excepție.

În seara premierei, înainte de începere, suntem anunțați că trupa *Passe-Partout – DP*, în urma deciziei Ministerului Culturii și al Cultelor, a devenit parte integrantă a Teatrului Național. Tonul excesiv de solemn s-ar fi potrivit mai bine cu vestea unirii Basarabiei cu Patria Mamă. Spectacolul începe cu o ipotetică vizită a unor turiști la Muzeul Teatrului Național, prilej pentru o retrospectivă care îmbină istoria teatrului cu cea a țării. Se succed momente mai mult sau mai puțin reușite, toate însă animate de admirabila condiție fizică și acuratețe coregrafică a dansatorilor. Proiecțiile video sunt folosite din plin. Pentru o viziune postmodernă, s-ar fi potrivit o ironie fină care să evite bombasticul și autocelebrarea, ceea ce nu se întâmplă decât pe alocuri – de pildă, în scenele care reconstituie cu alegrețe teatrul popular, sau în anumite momente ca turneele unor monștri sacri precum Sara Bernhardt sau Eleonora Duse, spectacole mari ca *Hamlet* sau *Fântâna Blanduziei* etc. Parodierea diverselor stiluri regizorale (îndeosebi acelea din anii șazeci) este reușită, dar mai puțin savuroasă decât, de pildă, în spectacolul *Țara lui Abuliu*, jucat la Teatrul de Comedie. În schimb, episoadele „istorice” sunt

deseori penibile, ca, de pildă, războiul din 1877, realizat coregrafic după principiul jocului de copii „Țară, țară, vrem ostași!”. Epoca lui Caragiale este marcată prin monoloage din *off*, dublate de un fel de teatru de umbre. Talentul și energia trupei sunt puse în slujba unui demers convențional, nepotrivit cu orizontul de așteptare al publicului mileniului trei.

Ovațiile au răsplătit munca irosită și talentul rău direcționat. Singur, în loja oficială, Dinu Săraru privea vasta scenă, încercând „oastea să și-o recunoască”, precum Napoleon, câmpia de la Waterloo.

Doina MODOLA

O poveste inițiativă

Piesa *Magul* de Paul Miron aparține unei forme mai puțin frecvente în dramaturgia românească: teatrul bizuit pe subiecte religioase. Inspirată dintr-un episod al *Vechiului Testament* (*Numerii* 22–24, 31), referitor la exodul evreilor spre țărâmul făgăduinței, piesa reconstituie momentul în care, prin intermediul vrăjitorului Valaam, Dumnezeu se autorevelează, vestind lumii victoria poporului lui Israel, alesul său, și nașterea din el cândva, în viitor, a Mântuitorului omenirii. *Magul* amintește jocurile medievale și dramele biblice (în care subiectul acesta a fost dramatizat adesea), dar se deosebește de ele prin spiritul modern al ambiguității și prin tonalitatea adesea șăgalnic-pioasă. Factura episodică în care e proiectată piesa (cele patru acte sunt împărțite în douăzeci și șase de scurte tablouri) o înrudește deopotrivă cu scenariul misterial al Evului de Mijloc, dar și cu piesa cu stații expresioniste. Spre deosebire de aceasta din urmă însă, e mult mai puțin ostentată, tonul sibilinic și aura enigmatică în care se desfășoară evocând atmosfera miraculoasă a timpurilor originare. Piesa nu aspiră spre ceremonia somptuoasă a misterelor claudeliene, preferând mai degrabă aparența simplă a pildelor biblice, care își revelează nivelurile și sensurile abia la reluarea lecturii. În jocul acesta de semnificații mereu mișcătoare, piesa își găsește potențialul dramatic, pigmentat de umorul bonom și, pe alocuri, îndrăzneț.

Neobișnuit în datina românească și neîncurajat de ortodoxie, teatrul cu subiect religios este la noi o descoperire a veacului al XX-lea, în care au evoluat puțini dramaturgi, cel mai important fiind, desigur, Lucian Blaga, cu a sa paradoxală parabolă biblică *Arca lui Noe* (subiect reluat apoi de I.D. Sârbu și Horia Lovinescu în cheie laic-simbolică). S-ar mai putea adăuga Ion Marin Sadoveanu, Ion Luca, Vasile Voiculescu, Valeriu Anania, Mircea Vulcănescu și (puțini) alții, ca autori de teatru spiritual-religios, dar genul n-a atras, nu s-a bucurat de interes și n-a produs mari valori.

Istoria marelui vrăjitor *Valaam* apare în piesa lui Paul Miron ca o poveste inițiativă, în care *Magul* hărăzit cu darul clarviziunii, situat chiar la răscrucea credinței magice cu acea mistică și a politeismului cu monoteismul, devine vestitor al noii ere când se impune, prin voința lui Dumnezeu, neamul ales în condiția sa preferențială, și îl anunță pe Hristos. Se ridică astfel edificiul credinței în Dumnezeu unic ca fundament și ziduri ale construcției a cărei cupolă și desăvârșire o va aduce creștinismul, prin sacrificiul cristic răscumpărător.

Neiudeu, de neam din Mesopotamia, renumit pentru iscusința sa de taumaturg, pentru aceea de a prevedea viitorul și, deopotrivă, pentru capacitățile sale de a manipula destinul, de a binecuvânta și blestema, *Magul Valaam* este, în