

o admiratoare; ultima – o mărturisire de iubire pentru profesoara Sanda Manu, care a salvat promoția lui de complexul Alexandru Finți acum patruzeci de ani și i-a învățat să-și ia destinul artistic pe cont propriu. O excepție apoi, cea mai scurtă, de patru rânduri, e-adevărat versuri, care îl are erou pe el însuși: „*Pe miros cunoști o floare / Păsărelul după cânt / Aurul după culoare / Pe Sebi după cuvânt: / Pass-parol!*” („Poker cu actori”). Bineînțeles că majoritatea sunt cu oameni de teatru, bineînțeles că unele se referă la actorii ploieșteni cu care a fost coleg. Toma Caragiu („cel mai mare actor de comedie al timpului”), Lupu Buznea (care vindea „artă” în hala mare a orașului), Aristide Teică („un reper al umorului”). Și mulți alții, numiți sau nenumiți. Ion Besoiu cu al lui câine Lae, care asistă la spectacole și reacționează la scenele de comedie sau dramă, dând sau nu din coadă, George Constantin cu o fabuloasă demonstrație de concentrare, la o filmare, între replică și expunere colegială, „gheparzii” filmului, Cozorici, Rautchi, Pellea, Petruț (ultimul atrăgându-i atenția asupra unei indicații eronate a lui Sergiu Nicolaescu), Ștefan Mihăilescu-Brăila, un fenomen al teatrului românesc, bibanismul lui Dem Rădulescu și chiar propria lui prezență într-un rol de Don Juan, visat de protagonista unei piese de D.R. Popescu („o hahaleră exemplară, poate cel mai realizat rol al carierei mele” – ?) etc. De-a dreptul impresionantă e evocarea regizorului care a străfulgerat cu magie scena românească, Aureliu Manea, „suferind de geniu travestit în boală clinică... pe care Dumnezeu l-a mandatat să inventeze încă odată teatrul”; fascinantă montare a *Anotimpurilor* de Arnold Wesker a lansat doi importanți actori, – Florina Cercel și Ovidiu Iuliu Moldovan – și domnul Eusebiu își declară admirația: „Era un exercițiu de magie, care te făcea să rămâi pironit în scaun după spectacol, așa cum nu te poți desprinde dintr-un vis” („Cazul Aureliu Manea”). Îi fac cinste rândurile despre Dinu Săraru, care, ca director, zice dânsul, a creat „miracolul de la Teatrul Mic” într-o perioadă de vitregie ideologică, curajos, pățimaș, și cu „respectul aproape idolatru pentru creația actorului”.

Câteva fraze, câteva construcții lexicale și o abilitate de expunere, fac să întrezărim un scriitor în paginile volumului. Care, uneori, surprind printr-o expresie – „Este pretutindenar” (regizorul Carol Corfanta, cică). Preluată, cred, pentru că e singulară. Dar domnul Sebi nu se avântă, poate n-are timp și preferă să scoată din arhiva memoriei câte o pagină incitantă, ca pentru o șuetă.

Ion CAZABAN

1113 dramaturgi

Apariția unei istorii a dramaturgiei române, de anvergura și competența celei realizate de Mircea Ghițulescu după decenii de lectură stăruitoare și reflecții concentrate merita, credem, o dezbatere specializată, oricât de opuse ar fi punctele ei de vedere. Pentru că, dincolo de diversitatea previzibilă a criteriilor lor de apreciere, cartea lui Mircea Ghițulescu nu se lasă ușor cuprinsă în spațiul unor recenzii operative. Cele peste 900 de pagini, deși pregătite de lucrări anterioare (de la *Alecsandri și dublul său*, 1980, la *Istoria literaturii dramatice române contemporane*, 2000) ne cer un răgaz de asimilare pe măsura importanței lor indiscutabile. Dramaturgia originală, cu modalitățile, temele, stilurile și rosturile ei deloc închistate, este înțeleasă

după obiectivele unui teatru care vrea să-și dovedească mereu prezența în timp. Optica istoricului și formulările lui sunt, de asemenea, ale celui care-și face evident propriul său timp de reflecție. Aflat într-un continuu *du-te-vino* comparativ între modele de creație teatrală distincte, frazele sale incită, imaginile au pregnanță – fiind, uneori, chiar mai pregnante și mai incitante decât piesele comentate. Scopul declarat este de a trezi un nou interes pentru o dramaturgie din ce în ce mai slab cunoscută. Nu odată, Mircea Ghițulescu își formulează spiritual opiniile, încât vom acorda, firește, altă atenție unei piese de la începutul secolului XIX, despre care ni se spune: „Pare o mistificare a lui Conachi, o pauză între două suspine după Zulnia, sau o glumă în trei la un pahar”. O situație de viață, un comportament de epocă se ascund, fără îndoială, în replicile puse pe hârtie de boierul amoretat, tentat de comedie. Istoricul cercetător – totodată, să nu uităm, prozator exersat – participă intuitiv și imaginativ, resimțind plăcerea unor posibile momente biografice. Pe Asachi, îl caracterizează surprins de „temenelele orientale moștenite de acest om european, format în Italia” – temenele pe care le va sesiza în „omagiile strecurate în scenarii câmpenești”, prea conjuncturale pentru a mai fi reprezentate azi, eventual doar în parodie scenică (la fel ca alte „omagii”, nu de mult cunoscute de noi toți). Spre deosebire, un text al lui Iordache Golescu i se arată uimitor, didactic și caustic, brechtian *avant la lettre*, putând da, și în prezent, un viguros spectacol politic (cum a dat, de altfel, în regia lui Alexandru Tocilescu).

„Istoria” redactată de Mircea Ghițulescu are o expresivitate pragmatică, năzuind, în fond, să transforme, când e cazul, numeroase texte scrise la noi, de-a lungul a două secole, dintr-o dramaturgie pasivă, uitată, într-una activă, prezentă în spectacole, prin viziunea regizorilor și strădaniile interpreților. Pentru regizorul ce-l montează pe Alecsandri, imaginea exetică a lui Despot și Ciubăr Vodă, alcătuiind împreună „un lanus bifrons” ar putea stimula inedite rezolvări scenice. Ca și piesa *Sânziana și Pepelea*, considerată un „experiment” parodic singular pentru vremea sa, ce își dovedește perenitatea pe mâna unui regizor care știe s-o citească (același Tocilescu într-o montare din studenție).

Mircea Ghițulescu străbate istoria dramaturgiei noastre, trecând dintr-o perioadă într-alta, urmărind formele în schimbare, aspectele caracteristice, resursele actuale – totdeauna, cu sensibilitatea și preocupările contemporane nouă. Pentru stagiunile de formare ale teatrului nostru cult, nu-i scapă, desigur, ceea ce se întâmplă cu limba personajelor, iar observațiile sale sunt, încă odată, capabile de interesante consecințe în interpretare. La un Constantin Halepliu, limbajul se dovedește la „frontiera dintre româna veche și româna secolului XIX”. În satira *Iorgu de la Sadagura* a lui Alecsandri, apar problemele limbii de-atunci, între tradiție și neologisme, ducând la comicul lingvistic – nu de limbaj, se menționează – pe care-l vom găsi rareori, în viitor, de pildă, tocmai la Marin Sorescu. Scos din uitare, Dimitrie Bolintineanu este comentat în toate aspectele tematice ale piesei *Mărire șiuciderea lui Mihai Viteazul*, unde acest condotier medieval vorbește ca Garibaldi! Un anacronism pentru o actualizare voită sau involuntară? Actualitatea sau modernitatea sunt constant semnalate: la Bolintineanu (prin „cruzime și senzualitate”), Hasdeu („simțul democratic” din *Răzvan și Vidra*), Matei Millo (în localizarea *Prăpăștiile Bucureștilor*). Tranziția de secol XIX o plasează, într-o amplă analiză, pe Coana Chirița „ridicolă în mod sublim”. După alt salt social și cultural, comediiile lui Caragiale sunt puse sub semnul „civilizației presei”, fără a fi omise alte relații: cu texte, anterioare, ca *Iașii-n carnaval* sau de mai târziu, Efimița fiind comparată cu Bătrâna din *Scaunele* lui Ionesco).

De obicei se istorisește subiectul piesei, mai amănunțit sau mai concis, analizându-se personajele în acțiune, prin faptele lor. Ca urmare, se scot *D-ale carnavalului* și „mahalaua amorului” din perimetrul strict autohton. Considerațiile istoricului vor să depășească înțelegerea restrânsă la spațiul și timpul didascalilor sau de redactare a piesei. Se procedează prin trimeri și asociații percutante, peste timp, discutabile, poate, după unii, dacă n-ar fi, totuși, comparatist posibile și utile spre a da generalitate și perenitate personajelor într-o eventuală interpretare. Pentru că, așa cum am spus, principala dorință a istoricului este de a umple golurile și a combate omisiunile nejustificate, și asta se poate face, într-adevăr, prin viață scenică. Scriind despre Hagi Tudose ca „erou crepuscular”, e altceva decât comentariul pe linia unei descrieri naturaliste. Sau faptul că Vlaicu Vodă „apare astăzi ca un mare actor”, îl eliberează de sechelele (post sau neo) romantice de odinioară, făcându-ne să-l percepem prin prisma unor concepții ulterioare, prin Evreinov sau Pirandello. Cu experiența istorică dobândită de atunci încoace, „abia astăzi Doamna Clara trăiește revanșa asupra lui Vlaicu. Dar poate că nu... Globalizarea și europenizarea nu sunt în termeni de adversitate cu ceea ce Davila numea datină.”

Din perioada 1900–1945, piesele lui Ștefan Petică, ale lui Șt. O. Iosif și D. Anghel, ar merita mai multă atenție. Personajul masculin din *Solii păcii* poate fi interpretat ca un „Brand ibsenian”, prin care se distinge „hyperionismul eminescian atins însă de symbolism”. *Legenda funigeilor* ar da un atractiv spectacol nocturn cu posibilitățile electrotehnice de astăzi. Este perioada când H.G. Lecca scrie melodrame, vestind „ceva din dicția secolului al XX-lea și din neliniștea acestuia”. Tot pe atunci, Delavrancea reformează drama istorică, sub influența lui Shakespeare. Conexiunile culturale intervin permanent, dând relief, distincție, personajelor. Piesele lui Camil Petrescu, „gânditor aflat în căutarea artei utopice de a nu greși”, sunt riguros analizate, în funcție de conceptele teoreticianului despre drama absolută și regia concretă, despre adevăr și realitate complexă, existență și dogmă. Spre deosebire, Victor Eftimiu este definit prin disponibilitatea condeiului, ducând în toate manierele adoptate la o superficialitate care îl va face surprinzător de „obiectiv” când va trata temele „rupturii istorice” de la 23 august 1944. La Alexandru Kirițescu, în *Gaițele*, se subliniază „neobișnuita compoziție sonoră [...] infernul sonor pe care-l teatralizează”; istoricul este sensibil așa cum fusese mai înainte la „fondul sonor caricatural și interjecțional foarte spectaculos”, descoperit la Iordache Golescu. Teatrul poetic al lui Lucian Blaga, prea puțin jucat, este însemnat de „cunoașterea prin adâncirea misterului [...] configurarea unui univers precreștin”. Într-o anume filieră de „stilizări postblagiene”, vor fi piesele lui Radu Stanca. Alți dramaturgi interbelici: V.I. Popa cu „contradramele” sale, Mircea Ștefănescu cu „vodevilul renovat”, G.M. Zamfirescu, Tudor Mușatescu, Mihail Sebastian, sunt incluși în categoria unui „teatru pentru toți”.

În perioada 1945–1990, se petrece modificarea dur impusă, a situației dramaturgiei noastre. Dispar mulți autori, fie decedați, fie condamnați la tăcere. Tematica repertoriului trece printr-o drastică schimbare, sub ochiul bine știut al cenzurii. Sunt enumerate principalele teme ce decurg din programul partidului la putere, din directivele la ordinea zilei: „reflectare”, „demascare”, „comandă socială” – dar și încercările, mai mult sau mai puțin reușite, de a evita constrângerile ideologice. Unul dintre dramaturgii primului eșalon, Mihail Davidoglu, „vorbește despre începuturile sindicalizării pescarilor de la gurile Dunării”, în drama de debut *Omul din Ceatal*, unde se menționează „remarcabila consistență a detaliilor psihologice și de culoare locală”. Interesantă este caracterizarea prin comparație a ultimelor lui

piese (*Platforma magică*), când „eposul industrial este diminuat în favoarea micilor drame de cameră, cu fundal industrial, în stilul lui Paul Everac [...] autorul se pune în situația paradoxală de a pasta o dramaturgie ale cărei clișee i se datorau în mare parte”.

Mircea Ghițulescu examinează cu toată seriozitatea dramaturgia acelor decenii de dictat cultural, expune semnificațiile ei, deloc puține și adesea contradictorii, în cadrul politic în care a fost scrisă, fără a aluneca în aprecieri facile, gazetărești, în deriziune ieftină. Pentru oportunismul lui Aurel Baranga („fariseul”, cum îl numește regizorul Dinu Cernescu în amintirile sale), compunerea unei piese despre teroarea „obsedantului deceniu”, *Viața unei femei*, este un prea târziu și inutil calculat „exercițiu de penitență”. El nu mai poate ameliora impresia dată de majoritatea scrierilor sale.

În „umanismul clasic și manierist” al lui Horia Lovinescu, se relevă faptul meritoriu că „a pus dramaturgia să reflecteze și nu să reflecte realitatea”. Parabola dramatică despre „lumea după Apocalipsă”, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, își păstrează calitatea, fiind oricând reprezentabilă (ca și *O casă onorabilă* sau *Negru și roșu*).

Cu observații pătrunzătoare și trimiteri la Eugen Ionescu, sunt comentate personajele lui Teodor Mazilu, care își declarau deschis fractura lăuntrică, „deduse” și nu copiate după realitate, pentru a fi introduse într-o „suprarealitate satirică exacerbată”.

După o piesă de „dialog filosofic”, Paul Everac se va înscrie în tematica socio-politică a epocii, dar, cu tot exemplul altor dramaturgi, va căuta să se diferențieze; „a preluat și a contestat majoritatea acestor teme, adăugând totdeauna ceva de la sine și inventând teme noi”. O reușită a fost *Costandineștii*, dramă istorică prin care se afirmă viziunea lui Everac asupra vieții, „farsă amară pentru idealști și creduli”.

O parte a operei lui D.R. Popescu este înțeleasă ca „variațiuni mai apropiate sau îndepărtate, alegorice, absurde, metaforice, clare sau ambigue asupra deceniului românesc al stalinismului”. Constant rămâne un anumit mod de „a privi fără iluzii și deziluzii ființa umană”. Altfel decât Horia Lovinescu, D.R. Popescu are „o neobișnuită capacitate de a absorbi viața din cultură și de a risipi cultură în piesele inspirate din viață”.

Deosebind nuanțat apartenențe filosofice sau afinități stilistice, la dramaturgii comentați, Mircea Ghițulescu urmărește cu precădere *condiția existențială* a personajelor și *condiția teatrală* a dramei, destinată spectacolului. În perioada interbelică „existența rutinieră” era în centrul unor piese de Mihail Sebastian, G. Ciprian, G.M. Zamfirescu, V.I. Popa. Existențial, alienarea este deseori prezentă în piesele contemporane, de la satira lui Teodor Mazilu („omul condamnat la mediocritate”) la tragedia postmodernă a lui D.R. Popescu și, preponderent, la debutanții ultimelor decenii.

Semnele condiției teatrale sunt, uneori, evidente. Se remarcă teatralitatea vorbirii personajelor lui Bolintineanu, imaginea teatrului ca viață, în „repetiția” lui Costache Caragiale, elementele scenice indicate de textele eminesciene, carnavalul ca spectacol al „măștilor lumești” și disimulării, la Alecsandri și Ion Luca Caragiale. Un caraghios aparent senil, ca Dandanache, e „jumătate marionetă”. În secolul XX, „teatralitatea destinului” se întâlnește de la Delavrancea și Lucian Blaga (*Avram Iancu*) până la Marin Sorescu (*A treia țeară*) sau în ludicul din piesele lui D.R. Popescu.

În peste 900 de pagini, sunt periodizați, analizați, definiți în concise „profiluri”, semnalati în „dicționare” generoase sau indexați alfabetic, 1113 autori (dacă n-am greșit număratoarea!), aspirându-se parcă la o cuprindere imposibilă a tot ce a fost text dramatic tipărit sau înscenat. O aspirație ce viza imposibilul (unii autori ca Dimitrie Stelaru, Petre Țuțea, Emil Ivănescu, poate și alții, nefind în index). În ce mă privește, sunt sigur că, de câte ori voi avea nevoie, voi reveni la paginile acestei „istorii”, în care am găsit pe câtă lectură avizată, pe atâta meditație critică.

Mircea MORARIU

Calapodul

Nu am fost niciodată atât de ipocrit încât să nu recunosc că mi s-a întâmplat să mă uit preț de câteva minute la emisiuni de televiziune precum *Surprize, surprize, Iartă-mă, Din dragoste* ori altele asemenea. Și unui critic de teatru i se mai întâmplă să se joace cu telecomanda televizorului și să mai zăbovească zece-cincisprezece minute în compania unei telenovele, iar când serialul cu pricina e o producție românească, interesul profesional îl determină pe critic să îi acorde fie și un minimum de atenție. Și aceasta pentru că în distribuții apar tot mai frecvent actori importanți, actori mari, actori adevărați, amestecați cu amatori, cu ambuscați, cu fete siliconate și cu băieți al căror merit e doar acela de a frecventa cu asiduitate sălile de fitness. Nu fac parte dintre „talibanii” ce cred că un actor în lege nu are ce căuta în asemenea producții. Nu trăiesc pe altă lume, știu care sunt salariile din teatre, înțeleg că veniturile mai trebuie suplimentate. Dacă sunt deranjat de ceva, e să văd că un actor bun își dă toată silința să fie prost, că nu face nimic spre a transmite o câtine din profesionalismul său amatorilor ce îl înconjoară, ba chiar se lasă absorbit de aceștia. Am toată considerația, bunăoară, pentru Carmen Tănase, o „veterană” a telenovelor autohtone, care nu se leapădă de talent, de rigoare, de profesiune atunci când părăsește cabina de la „Odeon”, ci le ia cu dânsa și pe platourile de la Buftea, și în studiourile de la Acasă TV.

Criticii literari, se vede treaba mai înțelepți și mai îngăduitori decât cei teatrali, nu s-au scandalizat foarte tare

