

LIVIU REBREANU

Teatru

Prefață de Mihaela Michailov
Fișă biobibliografică și
referințe critice de Lucian Pricop

EDITURA LIVIU REBREANU

CUPRINS

<i>Prefață</i> (Mihaela Michailov).....	7
<i>Fișă biobibliografică</i>	18
<i>Referințe critice</i>	20
<i>Notă asupra ediției</i>	27
Cadrilul	29
Plicul	117
Apostolii	221
Jidanul	311

PREFAȚĂ

Cunoscut mai ales ca prozator, prin romanele și nuvelele de introspecție socială și psihologică (*Ion, Pădurea spânzuraților, Ciuleandra*), Liviu Rebreanu s-a remarcat printr-o profundă cunoaștere a atmosferei și creațiilor teatrale ale epocii sale, analizate atât contextual, prin referire la alte fenomene artistice, cât și în ceea ce le individualizează sistematic.

Piesele sale, cu o structură tematică recurentă în literatura franceză a începutului de secol XX, sunt, în același timp, reflectarea vie a societății românești în continuă schimbare, un fel de punere sub lupă a transformărilor ideologice și schimbărilor politice. Nu lipsesc parodia, umorul fin și dialogul tăios, gradat în *crescendo*.

Cea mai mare parte a scrierilor despre teatru au fost publicate de Liviu Rebreanu în perioada primul război mondial și în anii care au urmat Marii Uniri, la *Lumina* (între 22 sept. 1917 și 10 iulie 1918) și *Sburătorul* (între 19 apr. 1919 și 7 mai 1921). Contribuția sa la aplicarea teoriilor teatrale elaborate este esențială, fixând în conștiința publicului și a cercetătorilor rolul și importanța teatrului, ca instrument de cultivare și nu doar ca formă de divertisment.

Interesul major al cronicilor lui Liviu Rebreanu vine dintr-o radiografiere pertinentă a fenomenului teatral privit în ansamblu, în funcție de ingerințele sistemului politic și de o infrastructură de cele mai multe ori fragilă. Nu doar spectacolul în sine îl preocupă pe Liviu Rebreanu, ci și felul în care se conturează repertoriile, intențiile directorilor de teatru de a-și forma trupe și de a se impune printr-un

program bine articulat, în concluzie, spațiul teatral în ansamblu, ceea ce face ca scrierile sale să fie cu atât mai relevante. Liviu Rebreanu este un observator fin al contextului în care teatrul românesc evoluează, concentrându-se pe sincronizarea cu dramaturgia occidentală și pe cele mai reprezentative montări cu piese din literatura dramatică autohtonă. O altă coordonată asupra căreia Rebreanu insistă în cronicile sale este cultivarea publicului, provocarea lui prin propuneri cât mai incitante și întreținerea gustului pentru producții teatrale de calitate. Cronicile reflectă o cunoaștere amănunțită și minuțioasă a spațiului teatral românesc și a principalelor instituții de spectacol angrenate în producerea artei autentice. Rebreanu trece în revistă activitatea teatrelor, nu doar din perspectiva spectacolelor propuse, ci și din aceea a multiplelor probleme cu care se confruntă acestea. Actualitatea cronicilor sale este dată de acuitatea percepției asupra întregului sistem teatral, astfel încât cea mai mare parte a lor pot fi citite și astăzi cu mult interes, tocmai datorită unghiului de abordare. Rebreanu nu se oprește doar la spectacolul ca atare, reușește să-i dea o anvergură prin sublinierea importanței și noutății montării, în contextul cultural care o înglobează. Mai mult decât atât, notațiile sale extrem de pertinente sunt un fel de istorie vie a epocii. Pe Rebreanu îl preocupă, deopotrivă, implicațiile socialului în viața teatrală. Într-un articol intitulat *Criza directorială*,¹ se oprește supra influenței politicului în viața culturală, dezaproband afinitățile electiv de acest gen: „Suntem, probabil, singura țară din lume, unde directorul teatrului, în loc de chemare profesională, trebuie să fie client politic care vine și pleacă împreună cu guvernul“. Aceste preferințe pe criterii non-artistice au repercusiuni extrem de grave asupra repertoriului și criteriilor de selecție. Rebreanu contestă vehement tot ceea ce ține de interese personale, infiltrate în climatul artistic. Nu întâmplător, majoritatea pieselor sale radiografiază mecanismele unei politici insinuate în societatea pe care o domină mai mult sau mai puțin subversiv. Luările de poziție indică un real

1. Liviu Rebreanu, *Opere* 13, Editura Minerva, București, 1989, p. 150.

interes în viața culturală, fiind vizibilă atitudinea directă față de tot ceea ce intră în sfera artisticului.

Rebreanu încearcă să accentueze în cronicile sale ceea ce astăzi numim, în terminologia modernă, o politică culturală adecvată, capabilă să structureze instituțiile artistice și care să nu fie profesată veleitar și haotic. Tocmai de aceea, comentariile sale, dincolo de statutul de mărturie viabile despre teatru și cultură, incită cititorul prin subiectele vehiculate, care își dovedesc permanent actualitatea. Cine le parcurge poate observa că problemele majore sunt, înglobând bineînțeles evoluția spectacolului, în mare parte, similare celor de astăzi: numirea unor directori de teatre pe criterii exclusiv politice, dispariția unor instituții de spectacol, eforturile unor companii particulare de a se susține etc.

Modelul de analiză propus de Rebreanu vizează acoperirea unui spectru cât mai larg de zone ale artei spectacolului. Într-un incitant articol, *Repetițiile*¹, Rebreanu pune accentul pe importanța acestei etape de lucru, laboratorul cel mai fecund al creației teatrale, cu tot ce implică: starea de anxietate, nesiguranța, căutarea continuă, momentul când se construiesc speranțele cele mai puternice legate de reușita unui rol. E un proces de consum interior a cărui febrilitate Rebreanu o reflectă ca pe o combustie totală, preocupându-l astfel nu doar rezultatul final – spectacolul finit – ci și tot ceea ce îi determină existența: „E vremea speranțelor, emoțiilor, combinațiilor, emulațiilor. (...) De dimineața până seara alergarea, frământarea nu mai încetează. Nervii sunt într-o încordare îngrozitoare. Dacă ar ține zilele acestea de repetiții mai mult, oamenii s-ar prăpădi. Toți sunt plini de nădejde, de încredere“. De asemenea, Rebreanu pune în paralel două lumi care se conțin reciproc, una fiind oglinda de cele mai multe ori nevăzută a celeilalte. Într-un fragment elocvent pentru tot ce ascunde lumea scenei, cronicarul efacează mirajul lumii văzute, fascinația clipei care, de fapt, condensează esența spectacolului, pentru a pune în prim plan culisele. Într-o artă care mizează atât de

1. Liviu Rebreanu, *Op. cit.*, p. 20.

mult pe vizibil, ceea ce se construiește ca suport al montării devine cu atât mai atrăgător. Pe acest joc dintre universul care se revelează spectatorilor și cel retras în sine, marșează notațiile cronicarului, ilustrând atașamentul puternic pentru iluzia întreținută de actul scenic: „În dosul strălucirii, într-o obscuritate îmbâcsită, într-un miros greu de oameni, de farduri, de zădărnicii, aici e moartea iluziilor.(...) Apoi cele trei lovituri... Apoi cortina... Apoi iar obscuritatea, nervii, emoția... În vreme ce pe scenă strălucește o viață închipuită“.

Tot acestei dimensiuni care presupune retragerea în fundal îi dedică și cronică *Suflerul*¹, insistând asupra statutului său, de cele mai multe ori ignorat, și asupra rolului pe care îl are în elaborarea spectacolului. Suflerul conferă o necesară siguranță actorului, atunci când este pe scenă, și îl susține în creația lui, parcurgând alături de actor întreaga compoziție a partiturii. Într-un fel, conul de umbră în care e pus face abstracție de principalele lui calități, deloc ușor de exercitat: „A sufla ușor și precis: iată ce se cere sufleurului. Pe cât e de lesne de fixat, pe atât e de greu de realizat cerința aceasta“. Rebreanu se concentrează și asupra detaliilor mai puțin pregnante, dovedind astfel că nu ignoră, în abordarea sa, nici un aspect al vieții teatrale. Se oprește asupra unor momente importante din evoluția spectacolului, pe care le definește în raport cu schimbările sociale și implicit cu influențele lor asupra fenomenului artistic. *Teatrul românesc în 1920*² probează apetența pentru analiza contextului în care montările iau o amploare deosebită.

Rebreanu accentuează realizările Teatrului Național, considerat „cea mai veche și mai solidă instituție culturală românească“, preocupat de o selecție cât mai riguroasă a repertoriului, ce înglobează atât creații clasice din dramaturgia universală, cât și piese românești, fără să treacă cu vederea însă companiile particulare, cum ar fi Compania Dramatică Bulandra, pentru a da doar un exemplu. Toate aceste trăsături sunt analizate pe un fundal social extrem de interesant. Ca un contrapunct al terorii războiului, se remarcă nevoia persistentă de

1. Liviu Rebreanu, *Op. cit.*, p. 34.

2. Liviu Rebreanu, *Op. cit.*, p. 236.

a merge la teatru, pasiunea pentru spectacole, accentuându-se faptul că în momentele de cumpănă, sălile de teatru au fost mai pline ca oricând. Rebreanu este un observator fin al psihologiei celor angrenați în această lume a teatrului, unde orgoliul este supradimensionat și unde fiecare succes antrenează invidii puternice: „Aici fiecare se gândește la celălalt tot atât de mult ca și la sine însuși. Nu din altruism, ci din egoism. (...) Nu e decât supraprețuirea eului“.

Rolul Companiei Dramatice Marioara Voiculescu este considerat esențial în susținerea teatrului străin de actualitate, și anume drama franceză boulevardieră care se juca pe marile scene europene, completând în mod fericit alegerea Teatrului Național de a juca, în special, dramă și comedie originală românească. Diferența pe care o face cronicarul între teatrele de repertoriu și companiile particulare se regăsește și astăzi în ceea ce privește propunerile pieselor, teatrele independente permițându-și o mai mare libertate în alegere și reușind să umple niște goluri. Rebreanu este un susținător al efervescenței companiilor particulare, care pot înnoi considerabil fenomenul teatral.

Rămân emblematice portretele pe care le face unor actrițe care au influențat hotărâtor evoluția artei spectacolului, printr-o forță de creație copleșitoare și un talent de mare rafinament.

Prima apreciere folosită atunci când o descrie pe Marioara Voiculescu vizează temperamentul, întreaga cronică fiind construită pe etalarea acestei vitalități debordante: „O putere excepțională de-a vibra și de-a face să vibreze. (...) Marioara Voiculescu parcă e tăiată numai și numai din temperament. Vrei să-i rezisti și nu poți“¹. Este, în viziunea lui Rebreanu, tipul de actriță care contaminează prin puterea de a arde pe scenă.

Aristizzei Romanescu îi dedică, la moartea ei, un emoționant omagiu, accentuând plaja largă de nuanțe pe care interpreta le acoperea în rolurile sale de compoziție, precum și capacitatea de a juca la fel de bine dramă și comedie, fiind o actriță care s-a confundat

1. Liviu Rebreanu, *Op. cit.*, p. 17.

continuu cu înclinația spre perfecțiune. Dincolo de creațiile scenice, Aristizza Romanescu a fost o eminentă profesoară, mentorul unor întregi generații care au avut-o ca reper: „Generația¹ actuală de actrițe poartă în bună parte pecetea Aristizzei Romanescu. Avea nu numai talentul de a crea, ci și inteligența de a-și analiza creația, puterea de a instrui“. Cea mai importantă calitate a cronicilor lui Liviu Rebreanu este schițarea unor modele de analiză și fixarea unor etape decisive în dezvoltarea teatrului românesc, impunând anumite criterii în selecțiile făcute și argumentând fiecare afirmație. Cronicile sale sunt o istorie deopotrivă obiectivă și subiectivă a fenomenului teatral surprins în totalitatea sa. Am insistat asupra scrierilor despre teatru pentru a putea avea o percepție cât mai complexă și mai amplă asupra preocupărilor lui Rebreanu în domeniu.

Creația sa dramatică reflectă un paradox care merită atenție, mai ales din perspectiva mijloacelor compoziționale întâlnite. Analiza psihologică densă din proza sa, cu implicații puternice în evoluția personajelor, nu mai este preponderentă în teatru. Cele mai multe piese sunt comedii axate pe tipologii comportamentale care converg spre un punct comun: parodierea ipocriziei și a convențiilor, politicianismul demagogic și filistin, meschinăria jocurilor de culise și, mai ales, persistența tertipurilor profesate ca și cum ar fi cele mai oneste strategii. Toate acestea motivează actualitatea dramaturgiei lui Rebreanu, în descendența lui Caragiale și accentuând în același timp preponderența filonului social în teatrul românesc, care va fi prezent ulterior la dramaturgi ca Aurel Baranga. Acuitatea cu care sunt percepute și demascate fără menajamente toate mijloacele de parvenire este potențată de un cinism dezarmant. Cu pretenția că fac bine și că luptă pentru cele mai nobile idealuri, personajele lui Rebreanu își probează neputința de a susține ceva autentic. Dacă ar fi să facem un portret moral robot, nu ar putea să lipsească, dintre trăsăturile de bază, coruptibilitatea, oportunismul, apetența pentru compromisuri și, fără îndoială, ipocrizia fără limite. Toate aceste

1. Liviu Rebreanu, *Op. cit.*, p. 140.

invariabile devin cu atât mai puternic emblematică cu cât individualizează oameni politici cu o prestație, teoretic, ireproșabilă. Falsitatea cu care demnitarii se erijează în apărători ai democrației, arogându-și drepturi depline și încercând să se sustragă oricăror legi, este amendată la fiecare pas. Ideea de bază este că nimic nu-i poate opri pe acești pseudo politicieni de la cele mai subversive planuri. Dialogurile abundă în replici care ironizează pretențiile de dreptate echitabilă, punând permanent sub semnul întrebării onestitatea celor care proferează binele națiunii. Comediile mizează pe jocul insidios dintre aparență și esență, personajele ascunzându-și mereu intențiile reprobabile în spatele unei măști. Totul nu e altceva decât o înfruntare între orgolii.

Piesa *Jidanul*, scrisă la București, aduce în centru una dintre temele care l-au preocupat constant pe autor: resorturile ascunse ale antisemitismului, problematică ce se regăsește și în nuvelele *Cumpăna dreptății* și *Calvarul* și care se dovedește și astăzi extrem de actuală în climatul nostru cultural. Textul vizează un tip de discriminare cu consecințe în evoluția psihologică a personajului principal. Resimțind acut marginalizarea, avocatul Haimangiu își părăsește familia, care îl regăsește din întâmplare, peste ani, negându-și religia și ascunzându-și trecutul. Conflictul stă în afirmarea unei identități care înseamnă, înainte de toate, conștientizarea apartenenței spirituale și a unei tradiții care nu poate fi anulată. Ruptura dintre tată și fiu stă în afirmarea unor convingeri și valori total diferite: „Îmi pare rău că ți-ai alcătuit viața în așa fel că trebuie să-ți tăgăduiești părinții, rudele, neamul...“. Tocmai această pendulare între o identitate renegată și una mimată – căci nu poate fi deplin însușită – este sursa dramei personajului. Ceea ce apare susținut cu mai multă tărie decât orice este calitatea umană, singura viabilă și autentică, acesta fiind și mesajul ușor moralist al piesei: „În ziua de astăzi nu se uită nimeni dacă ești ovreu sau nu ești. Să fii om de treabă. Încolo ce are a face...“. Avocatul Haimangiu este tipul perfect al individului versatil, inspirând în același timp repulsie și compasiune, dorința de a-și compensa frustrările și neputința.

Personajele trăiesc într-o permanentă stare de mistificare și confuzie pe care nu o pot controla.

În *Cadrilul*, relațiile amoroase neîmplinite devin sursa intrigii din care nu lipsește elementul spectaculos – se trage cu arma din gelozie. Partenerii se înșeală reciproc, alimentând nesiguranța și mai ales falsitatea ideii de cuplu stabil. Se lasă prinși într-un carusel al pasiunilor, care se intensifică, efect direct al nepăsării, dezinteresului și îndepărtării, iar rolurile se schimbă cu repeziciune.

Pictorul Stelian a cărui soție îl înșală cu pictorul Groza o va înșela în cele din urmă pe aceasta exact cu nevasta lui Groza. Pe măsură ce femeile descoperă gelozia soților devin brusc atrase de aceștia, ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat. Personajele se mint reciproc cu o inocență uimitoare, recurgând la multiple scenarii pentru a se disculpa. Nu lipsește din acest joc amoros, în care fiecare îl păcălește pe celălalt, păcălindu-se înconștient pe sine, prototipul intrigantului (Toma Tulbure), cel care încearcă să le deschidă ochii, profitând de pe urma fiecăruia, punându-i în gardă și invitându-i să se privească în oglinda propriilor slăbiciuni. Tulbure e cinic, lucid și omniprezent, intuind exact momentele în care cele două cupluri se despart și se împacă, aplanând, în final, cu cinism neînțelegerile. El ia în derâdere nu atât intersecțiile amoroase, cât ridicolul revoltelor, fiind un personaj incomod tocmai pentru că vorbește deschis despre stângăciile și lipsa de sinceritate în care alunecă amantii. Funcționează ca un personaj-oglină, care nu lasă nimic neamendat.

Piesa propune, chiar dacă la o primă lectură nu este decât o comedie cu subiect amoros, o sondare atentă a relațiilor și convențiilor din cuplu. Reprezentată pentru prima oară la Teatrul Național din București, în seara de 29 decembrie 1919, piesa s-a bucurat de mult succes în cronicile din acea vreme: „Piesa d-lui Rebreanu e o farsă și o comedie. E farsă prin subiectul pe care e brodată acțiunea, e însă o comedie prin personajul, episodice în aparență, (...) criticul Tulbure. E intrigantul prin temperament, l-aș numi estete, într-atât se bucură cu toate simțurile de răutățile pe care le urzește“. (Alexandru Busuioceanu, *Dacia*, nr.77, 2 ianuarie 1920).

În *Apostolii*, scrisă între 11 august și 24 octombrie 1925, este adus în centru politicianismul exersat fără scrupule, având ca unică țintă interesele personale. Un cabotin politic și împătimit demagog (Mitică Ionescu), care se face că primește telegrame de la ministrul său,

recurge la toate strategiile pentru a se căsători cu o fată bogată, de familie bună, inventându-și el însuși un fals arbore genealogic. Întruchipează tipul ipocritului care se folosește de toți cei din jurul lui pentru a-și duce la îndeplinire scopurile. În aproape toate comediile lui Rebreanu, femeia nu este altceva decât un instrument de ascensiune socială, fiind folosită fără procese de conștiință doar pentru a putea parveni. Coca e mijlocul perfect prin care Mitică își poate duce la îndeplinire intențiile, spunându-i că o iubește doar atunci când nu se poate dispensa de ajutorul ei: „... nu fi proastă!... Nu știi cât te iubesc eu pe tine? Mai trebuie să-ți spun?”. Mitică Ionescu este exemplul impostorului care face din arta disimulării un mod de existență. Titlul piesei trebuie interpretat în cheie parodică, personajele fiind niște falși apostoli, care susțin interese meschine cu pretenția că sunt adevăruri imuabile. La nivelul structurii compoziționale se remarcă unele clișee în dialog, dar și replici incisive, ce fac ca dialogul să fie antrenant și să caracterizeze, în mare parte, traseul personajelor.

O constantă asupra căreia insistă Rebreanu în piesele sale este conservarea unei mentalități în care cei de la putere reușesc să se mențină pe poziții, indiferent de ce fac. După cum afirmă V. Mândra în *Teatrul*, X, nr. 12, decembrie 1965, în articolul intitulat *Liviu Rebreanu dramaturg și critic literar*, în comedia *Apostolii* „ceea ce atrage atenția este încercarea de a resuscita un personaj tipic caragielean, și anume pe moftangiul Mitică... Finalul consemnează, cu un surâs sceptic, continuitatea acelorași sisteme administrative după schimbarea furtunoasă de guvern. Adversarii de până mai ieri sunt primiți în partidul ajuns la putere. *Plicul* și *Apostolii* închid în cele câteva acte de o neobișnuită concizie disponibilități evidente pentru deschiderea unei căi originale, personale în dramaturgie.“

Plicul, scrisă în 1921, scrutează persistența intereselor personale care le depășesc pe cele ale comunității, reflectând aceleași mecanisme de culise insinuate în mașinăria compromisurilor. Demnitarii pretind că apără drepturile și satisfac dorințele celor pe care îi reprezintă, pentru ca, în realitate, să fie preocupați doar de îmbogățirea cât mai rapidă. Acțiunea se petrece într-un oraș de provincie, unde primarul și consilierii comunali sunt angrenați în tot felul de afaceri

pentru a se putea îmbogăți cât mai repede. Totul nu e altceva decât un lanț nesfârșit de subversiuni și oportuniste, practicate cu cea mai mare dezinvoltură, ca și cum ar fi firești. Primarul Arzăreanu își îndeamnă soția să îl convingă cu orice preț pe șeful gării să dea drumul lemnului (afacere personală) înainte de Crăciun, iar atunci când descoperă că între cei doi e o legătură se simte trădat. Abundă discursurile emfaticе și frazele golite de orice sens, rostite doar pentru a brava și pentru a demonstra interesul pentru binele țării. În realitate, ele ascund falsitatea, duplicitatea și meschinăria: „Înghiți și taci pentru țară!“ Sau „...trebuie să eliminăm dintre noi toate uscăturile, să facem toate jertfele, ca astfel să întemeiem în România nouă și mare o epocă de cinste, libertate și dreptate!...“

Cuplul Jean Arzăreanu-Victoria este emblematic pentru relația care se bazează doar pe aparențe și conveniențe și în care partenerii se folosesc unul de altul, cu aerul că îi preocupă ceea ce se întâmplă cu celălalt.

Cronicarii au accentuat asemănarea dintre Victoria Arzăreanu și Zoe din *O scrisoare pierdută*, subliniind puternica satiră socială din piesele lui Rebreanu. S-au făcut de asemenea comparații cu *Revizorul* lui Gogol, prin prezența unui personaj care apare la sfârșitul piesei *Plicul*, inspectorul feroviar Haralamb Minta, mituit și manipulat de demnitarii provinciali, ceea ce sugerează imposibilitatea de a recurge la mijloace oneste. E un cerc din care nu se poate ieși, pentru că totul se bazează pe același tip de strategii.

Osânda propune cu totul alt tip de abordare dramatică, fiind o piesă psihologică cu o atmosferă densă, în care personajele se ghidează după premoniții, vise și semne. Domină credința în datini și în semnificația sărbătorilor, precum și în acele întâmplări care prevestesc nenorociri. Moartea unor animale, laptele amestecat cu sânge, cuțitul care cade din perete atunci când apare personajul-cheie, Raveca, femeia care deține o putere magică asupra celorlalți, sunt datele care structurează existența personajelor, într-o lume arhaică, unde fiecare gest are înțelesuri ascunse.

Replicile se prezintă în *crescendo*, ducând la o sugestivă acumulare de tensiuni și răbufniri. Piesa este nedată, variantele și

trăsăturile ei, cum ar fi preponderența regionalismelor, fixând-o printre cele mai vechi scrieri dramatice ale lui Rebreanu.

Dramaturgia lui Liviu Rebreanu, dincolo de unele situații ilustrate datate și ușor redundante, de dialoguri care urmează scheme recunosciibile, conservă o importantă doză de actualitate, prin personajele propuse și prin mijloacele compoziționale folosite, satira și parodia fiind dominante. Piesele sale denotă o reală vocație pentru scriitura dramaturgică, deși mai puțin cunoscută, ea nu poate fi ignorată.

Mihaela Michailov