

„ANTON PANN“ de Lucian Blaga \*

**I**n literatura noastră dramatică contemporană, dramaturgia lui Lucian Blaga face corp oarecum izolat. Ea se înfățișează — prin ideile și problematica ei, ca și prin mijloacele ei expresive — parcă de sine stătătoare, neaderentă liniilor de bază, realiste, pe care s-a dezvoltat în genere teatrul nostru. Iscat — ca și lirica sa — din gândirea și preocupările filozofului, întrupând în alcătuirea lui concluziile și o seamă de convingeri ale acestuia, scrisul dramatic al lui Blaga a revendicat statornic, pentru a fi pătruns, o anumită familiaritate cu universul de gândire, ba chiar cu sistemul terminologic și de asociații, proprii aceluia care — sub zodia amară a anilor de crepuscul ai societății burgheze, bîntuîți de „conștiință bolnavă“ — credea că descoperă în „orizonturile misterului“ și ale „revelării“, în gândirea magică — așadar, dincolo și împotriva darurilor și cuceririlor rațiunii, dincolo și împotriva realităților — consolarea *trăirii* fără orizont, dacă *soluția* problemelor vieții îi este omului interzisă. Firește, sub aceste auspicii, i se ofereau intens scriitorului metoda și procedeele descărmării expresioniste a dramei de tot ce ar putea-o localiza, deci îngusta și aproxima, prin limitele unor viziuni și imagini socialmente și istoricește concret determinate. Pentru el, mitul și legendarul, simbolul și imprecizia depășeau chiar terenul unor simple mijloace — adesea criptice — de comunicare. Substanța însăși a convingerilor lui se afla în elementul ei și se fructifică în zonele fluide și neguroase ale insesizabilului și incontrollabilului. În drama lui Blaga, omul se descoperea terifiat, meschinizat și otrăvit de sine însuși, în lume, mai ales în lumea *civilizației* în care se vedea existînd, lume pe care dramaturgul o înscrisa de obicei în sfera „civilizației de asfalt“ a orașului, atît de des și cu vehemență atacată în altă parte de o întregă dramaturgie a anilor premergători și imediat următori prăbușirilor și marilor întrebări ale umanității, de după cel dintîi război mondial. Blaga nu vedea drama omului în stare a se liniști ori a se lumina în datele ei aparent mărunte, actuale, nici măcar prin licărul unei soluții oferite de o cunoaștere socotită de dînsul imposibilă. Prin întoarcerea la originar, la mit și prin apelul la marile zăcăminte de mister ale mitului, el o vedea însă atinsă de fiorul apropierii de dimensiunile cosmice, străbătută de satisfacția unei participări la vibrația eternului, împăcată și *organizată* în forțele primare ale ancestralului și în cele *fără istorie* ale firii. Drama umană se integra astfel neliniștii dramatice a unei lumi stăpînite de forța oarbă a „marelui anonim“. Și, ca atare, accentul ascuns de răzvrătire a omului față de starea alienată și umilită în care se vedea prăbușit și torturat în viața și relațiile lui cotidiane, mediate, se risipea ori se oprea, într-o resemnare vecină cu dezertarea, la sentimentul ireversibilei „mari treceri“ spre moarte, la conștiința „abisului“ și a amăgirii continue în care se prăvălesc înțelesurile și înțelegerile noastre, necesar limitate și subrede. Zvîcnetul protestatar al dramei lui Blaga se frînge, așadar, nu numai datorită unei repulsii de formație filozofică față de ordinea și legile materiei și ale societății, dar și datorită unei aspirații dezarmante spre absolut. Concluziile întunecate la care e nevoită să ajungă își caută și își găsesc compensația în mîngîierea marilor întoarceri: la natură, la veacurile „fără vîrstă“ — la acea „pax magna“, în care răul și binele se complinesc și se împacă, la mit și credințele mitice.

Blaga nu propune însă infuzarea unui mit arbitrar în dramă. Meditația și orientarea lui se organizează în corpul de credințe și de construcții ale închipuirii,

\* Regia artistică : Iannis Veakis. Decoruri : Elena Veakis. Distribuția : Gheorghe Leahu (Anton Pann), Cătălina Buzoianu și Adriana Popovici (Ioana), Elena Simionescu (Coana Safta), Radu Avram (Protopopul Niculae), Eftimie Popovici și Miron Nețea (Poștașul Pantu), Emil Reus (Ciurcu), Al. Ternovici (Napoleon Furnică), Viorel Iliescu (Spurdercă), Daniel Petrescu (Bidu), Spiridon Cojocaru (Cocorandu) Garofița Bejan și Dora Chertes (Nușca).

ale căror rădăcini sînt adînc înfipte — cu suculeţenia lor genuină de expresivitate — în solul cugetării şi zicerilor poporului, al mărturiilor lui despre milenara experienţă dobîndită de el în truda şi lupta cu cele ale vieţii şi cu viaţa. Acestea populează şi sînt chemate a susţine nu numai o argumentaţie filozofică, minată de aluviuni străine, mistice şi rătăcitor metafizice; nu numai freamătul şi frunzişul bogat şi amănunţat — adesea apăsător de sentimentul unei amare disoluţii — ale poemelor lui; nu numai drame ori poeme dramatice ori pantomime (*Zamolxe, Tulburarea apelor, Meşterul Manole...*), menite, prin însăşi carnaţia lor înnegurată de atemporalitate, unei tratări care le reclamă cu deosebire. Dar chiar împrejurări, conflicte, tipuri, deplin cristalizate de istorie, aşezate de ea pe făgaşuri clare, în lumina crudă a unor fapte şi fapte precise conturate, sînt — ca în cazul lui *Avram Iancu* — subordonate legendarului şi deviate în trimiteri mitice. E un procedeu izvorît, desigur, din acea senzaţie de încorsetare pe care cadrul realităţii noţionale — obiective — i-o deştepta filozofului, din acea tentaţie a „dezmarginirii“ de care Blaga n-a fost niciodată părăsit. Mai este însă şi un procedeu a cărui obîrşie se revendică de la complexiunea prin excelenţă lirică a scriitorului. Acesta se infiltrează — cu zestrea lui meditativă şi emotivă, cu melaniştile, uimirile, elanurile şi frîngerile lui, cu poziţia lui spre confesiune — în tot ce a realizat şi dincoace ori dincolo de poezia propriu-zisă: în sinteza filozofică, în dramă. Confesiunea se păstrează în adevăr — şi aici, în dramă, ca orice dezvăluire a unor taine intime — în discreţie. Iar dezvăluirea se oficiază, firesc, ca să zicem aşa, învăluită — metaforizată; şi, în măsura în care, smulsă din sine, taina tinde a-şi cuceri preţul generalităţii, metafora creşte la dimensiunile mitului sau cearcă a i se încorporează.

Nu se poate spune că opera destinată de Blaga teatrului ar fi văduvită de încordări specifice coliziunilor dramatice; ea este însă pecetluită cu precădere de valorile poeziei lirice. Acel „ascuns, dar extrem de intens dramatism“, sesizat şi de Ovid Crohmălniceanu, în „atîtea confesiuni frînte“ ale poetului, prezidează în teatrul său mai degrabă, decît surprinderea caracterului dramatic al unor situaţii şi relaţii obiective. Sîntem, cu alte cuvinte, cu scrisul dramatic al lui Blaga, în bună măsură, în faţa unui alt mod — ramificat — divers ipostaziat — de demonstraţie lirică, de automărturisire. Şi în aceasta aflăm însuşirea lui capitală, în aceasta stăruie, cu evidenţă, forţa lui emotivă iniţială şi de bază: în spontaneitatea, şi mai puţin în construcţia deliberată, echilibrată, a dramaticului; în caracterul de *stare poetică* în care se doreşte împlinit (stins ori extins) fiorul dramatic. De aceea, şi elementele chemate a se încheia după legile actului dramatic, într-o unitate caracteristică, scenic reprezentabilă — de la ambianţă şi cadru, la caractere şi dinamica relaţiilor —, îşi arogă, alături de propria lor funcţie şi misiune, şi rolul şi calitatea unor tropi — de o expresivitate particulară, nemijlocit vie, încarnată — cu care poetul simte că-şi poate potenţa, colora, ierarhiza, confrunta între ele şi sincroniza la nevoie, gândurile, sentimentele, convingerile, deasupra şi simultan feluritelor daruri şi procedee expresive cu care îşi încarcă cuvîntul.

Această pastă grea de liricitate pătrunde şi resorturile acelor momente sau scrieri dramatice în care poetul nu dă impresia a fi intervenit în datele obiective ale realităţii, şi în care ne lasă să întîlnim viaţa — aşa-cum-ni-se-oferă-ea, mişcată de o umanitate distinct diferenţiată (înainte de a fi — sau chiar fără a putea fi — ridicată la rang de mit), cu pasiuni, ambiţii, întrebări şi răspunsuri ce se ciocnesc între ele „ca în viaţă“, şi care poartă în ele o semnificaţie proprie îndestulătoare (înainte de a putea descărca din ele şi prisosul unor sensuri metaforice). Asemenea scene — tari, dramatice prin ele însele — ne întîmpină şi ne mişcă adesea, chiar în piesele de izbitoare factură nerealistă, cînd poetul îşi eliberează şi-şi luminează privirile, de obicei întoarse înăuntru ori dispuse la „plăsmuirii revelate“, descoperind în *jurii izvoarele*, argumentele, confirmarea ori tăgăda punctelor de vedere la care ţine. Ne gîndim în treacă la omul înlănit de pasiuni contradictorii şi silît a decide între ele, din *Tulburarea apelor*; la răscolitorul moment în care *Meşterul Manole* îşi zideşte soţia, transformîndu-se sub ochii noştri, din om, în mit al pasiunii creatoare; la *Avram Iancu* înfruntînd solia lui Kossuth sau pe reprezentanţii împăratului. Ne gîndim la asemenea momente, pentru a recunoaşte din timp latenţele realiste, mîcnînd sub cenuşa „tristeţii metafizice“, de care a dispus totdeauna, împreună cu forţa poetică, Lucian Blaga.

Ni s-a părut necesară această repede incursiune în ansamblul operei dramatice a lui Blaga, înainte de a ne opri la ultima lui lucrare — *Anton Pann*. Deoarece, cu această ultimă lucrare, nu ne aflăm pe un drum care se continuă, ci, în esență, în pragul unor viziuni noi despre lume, al unor concepții care prefigurează acea înclinare măturisită de poeziile sale după Eliberare și care, cu deosebire, anunță înțelegerea unor rosturi și drumuri ale vieții ce i-au fost, în anii începuturilor și cristalizării gândirii sale filozofice, străine și neaderente. Firește, nu ne aflăm în fața unui abandon total al manierei în care scriitorul își construia și își gădea drama. Instrumentația pe care și-a apropiat-o și strunit-o îndelung poetul nu este eliminată; eșafodajul său artistic nu e răsturnat din temelii; valorile mitice răsună încă în cugetul poetului ca valori fundamentale în explicarea vieții; izvoarele folclorice sînt mai departe absorbite pentru a deveni substanță intim-populară și pasta grea-poetică a scrisului său. Toate acestea, păstrate, sînt puse însă acum în slujba dezbaterii unor probleme ce-și caută și își găsește soluția în cercetarea și cunoașterea — noi în activitatea creatoare a dramaturgului — a socialului, a forțelor sociale. Prin prisma aceasta omul capătă la Blaga o altă destinație, o altă carnație, un alt destin decît înainte — un alt răspuns întrebărilor ce-l frământă: mai aproape de dînsul, mai aproape de realitate și de adevăr.

*Anton Pann* a fost gândită la răscrucea a două istorii, scrisă în anii de sfîrșit ai războiului, cînd Blaga, după ce, cu ineficace împotriviri, descoperise buna-credință a rătăcirilor lui, folosită drept unealtă de mîna ticăloșiei fasciste, descoperia — cu „aplecarea firească și gustul“ ce-l avea „pentru tot ce devine în patrie / pentru tot ce sporește și crește-n izvorniță“ — mijind și „mirabila sămînță“ a marilor răsturnări și transformări revoluționare de azi. Cînd în aceste împrejurări îl întîmpinam, cu alte dimensiuni decît cele *reveleate* sub globul izolator al gândirii sale filozofice, omul din popor, elanurile lui, adevăratele lui năzuințe. Poetul se adună în sine la acest sfîrșit și început de lume, și cugetă asupra urmelor lăsate de „pași profetului“ de-a lungul anilor, asupra destinului și rostului său de poet, asupra condiției umane a poetului în lume, în lumea sa. *Anton Pann* este expresia acestui crucial și dramatic moment de reculegere.

Nu întîrziem încă asupra semnificațiilor piesei. Subliniem deocamdată, în ea, existența masivă și statornică, eliberată de vreo vădită frînă metaforizantă, a societății și a unui climat social, detectabile în timp, în istorie; existența unor tipuri umane cristalizate în psihologii, temperamente, contururi, vârste, culori limpezi. De o parte, lumea de „joc“ a poetului — deschisă și aproape inimii lui: Nușca, tînăra birtășită de la „Povestea vorbei“, prietenii de libațiuni și de voie-bună, Spudercă, Bidu, Cocorandu — lumea omului de rînd, peștișă și guralivă, dar cumsecade, generoasă și nesofisticată. De altă parte — lumea de „foc“ a poetului: bătrîna coană Safta (mijlocitoare la case mari, de madrigaluri și cîntece de dor, stoarse cu zgîrcenie negustorească din flacăra creatoare a poetului), protopopul Niculae (jecnitor și el, cu mierea cucerniciei pe buze, dar cu gheața neomeniei în faptă, al cîntărețului la strana bisericii ce o patronează), editorul Ciurcu (omul de afaceri, care cu litera și cifrele unui contract se simte în drept să calce în picioare principiile elementare ale buneii-credințe) — lumea care-l robește pe poet și-i „ține în robie sfîntul duh, ca să se pricopsească pe urma lui“. Apele apar despărțite, refuzate unui contact împlinitor, total adverse unele altora.

*Anton Pann* înnoată între ele — cînd senin și exuberant, ca om în rîndul unora, cînd adumbrit și prăbușit, ca marfă ori unealtă printre ceilalți. Contradicțiile sociale îi apar clare; tendințele istorice, în crucial antagonism, de asemenea. Burgul hălăduirii sale, la împlinirea a „trezeci de toamne aurii“ — Brașovul de prin 1830 —, poartă nu numai geograficește semnificația unui hotar între două culturi ce se încalcă (cultura din „împărăția Neamțului“ și cea din „împărăția Turcului“). Nici portul Nușcâi („fustă și sub fustă șalvari — fusta după moda de la Beci și șalvari din Țarigrad“) nu era un simplu capriciu vestimentar, cum mici faimosul fes, cu care, împreună cu opera sa, istețul „fin al Pepelei“ a trecut în amintirea posterității, nu era doar o simplă excentricitate coloristică (de orientalism și feudalitate întîrziat valahă) în salonul coanei Safta, patinat de icoane bizantine, dar deja asediat de „epoca Biedermayer“... În atingerea cu lumea vremii sale, *Anton Pann* își simte propria lui conștiință măcinată de contradicții, de neputința împăcării lor — de neștiința neputinței împăcării lor. „Bolnav de prea mult suflet“ — spre deosebire de Avram Iancu, cel „bolnav de toate faptele“; „cîntăreț de strană cu apucături de vîntură-lume“, neputîndu-se

lipsi de „lumina din dosul frunții“ și silit a se umili ca „furnizor de stihuri“ de amor pentru clienții coanei Safta; tras între nevoia pînii cea spre ființă, dobîndită anevoie, împlinind o datorie a fătărniceii ca psalt la biserica sfîntul Nicolae, și chemarea, deloc bisericească, de a trăi și cînta cele lumești, pasiunile mărunte dar oneste ale omului mărunt și onest — poetul se vede „rătăcind tot prin fundături — ieșind din una, dînd într-alta“; se simte izolat, „rămas ca o nălucă fără căpătîi în Scheii orașului“; se simte sătul de viață și dornic a încheia această viață în care „toate anotimpurile i-au fost toamne, doldora de amărăciune și de rugină“, și în care viață, o singură „primăvară“ i-a înflorit: „cînd a cunoscut grădinile Ioanei“.

Cu totul distinctă ca personaj față de celelalte mai sus pomenite (acestea viguros și precis întrupate), Ioana trece aeriană, difuz, ca o stranie indecizie, prin piesă. Ea pare să aparțină altei lumi — singura lume, parcă, în care poetul se regăsește, se simte bine, în care pătrunde ca într-un refugiu, și după care tinjește ori de cîte ori viața și lumea din jur îl apasă prea greu și-l hăituiesc. Aceeași Ioană însă — mereu evocată ca un liman de liniște și lumină curată, în orele lui zgomotoase și tulburi de „vînturare“ și de „pozne“ prin circumi, iarmaroc și pe uliți; aceeași Ioană, pe care, pentru a o păstra curată, ar dori s-o țină departe „de toate astea“, s-o vadă „trecînd prin lumea asta ca un vis“ — îi provoacă, în clipele cînd o are alături de dînsul, sentimentul unei încarcerări ce-i strangulează și înăbușă elanurile, îi îngustează ori îi interzice orizonturile și zborul spre ele. Dorită ca marea, unica iubire, alături de dînsa poetul e năpădit de conștiința neputinței de a-și împlini menirea, de a da ascultare chemării sale de poet. Ioana nu e propriu-zis un personaj — e întruparea unei metafore. Pretabilă, ca multe metafore, unui subtil joc de supoziții, care desigur nu ni se impun neapărat independente unele de altele și care se pot interfera și pot pretinde chiar a se complini între ele. Ioana poate fi dorul de chietudine și de odihnă, de ordine și de confort al omului ispitit veșnic de căutări și încercări, lipsit de rădăcini și respins de răgăzul unei adăstări la o mulțumire definitivă, Ioana poate fi — pe această linie — întruchiparea iubirii totale, a realizării în iubire. Ea poate fi și universul idealului, în gîndul poetului. Un ideal mîngîiat în ceasurile de ascunsă retragere în sine, cînd binele, adevărul, frumosul, puritatea, umanul i se înfățișează ca ținte ultime ale umbletului și visărilor lui și cînd acestea se opun meschinului, cotidianului tulbure din preajmă, apărîndu-i, doar în forul întim al individualității lui, realizabile doar prin realizarea lui ca individ desprins de societate. Dar Ioana poate fi în același timp propria ei contradicție. Realizarea individului în solitudine e o amăgire dureroasă; iubirea înțeleasă ca o fericire atotacaparatoare închistează, anulează ființa omului, mai cu seamă cînd acesta se simte, ca poet, destinat a se dăruî tuturor. „Stăpînit am fost totdeauna de suferința iubirii unice“, zice Anton Pann, dar iubirea aceasta „îmi devenea de neîndurat“. Realizarea lui ca individ el o vede una cu realizarea sa ca poet. Visul lui cel mare e *cartea* la care scrie, de care Ioana se îndoiește: „o carte în care înțelepciunea se toarce singură, ca poveștile din o mie și una de nopți“, care „va mirosi îmbelșugat și pestriț, ca piața de lîngă Turnul Sfatului, cu adieri de verdețuri și pește, de cașcaval, garoafe și mătăsuri“, în care vorbele „vor suna precum galbenii zarafilor care stau cu șatrele în șir, schimbînd florinii austriei cu ruble rusești și cu parale otomane...“. O asemenea carte el n-o poate concepe în singurătate — chiar într-o singurătate sugrumată de fericirea dragostei —, în necunoaștere, în afara realităților înconjurătoare. „Între patru pereți focul n-are vînt. Între gratii — aripile sînt chiar și pentru păsări o povară! Eu trebuie să mă ciocnesc de oameni, de lucruri, să înfrunt valul și întîmplarea.“ Cu Ioana ne aflăm, așadar, în fața neîmpăcării individului cu sine, într-o lume a cărei alcătuire este ea însăși în ascuțită neîmpăcare.. Metafora Ioanei este prin excelență dramatică. Și ea crește în dramatism pînă la dezlegarea problemei umane, majore, pe care o ridică, pînă la desfacerea (sau tăierea) nodului de contradicții ce conține. Spre această rezolvare ne poartă o a treia categorie de personaje — strîns înrudite, prin înfățișarea lor, cu cele din mediul realităților ambiante ale poetului, dar a căror trecere, episodică ori mai stăruitoare în acțiune, lasă în urmă o diră de contrarietate, de ciudată neliniște amestecată cu aburul unei neînțelese speranțe: ursarul, poștașul Panțu, paznicul de noapte al urbei... Sînt personaje care invită, fiecare în parte, din ce în ce mai intens, cu o încărcătură poetică proprie, spre treptele mitului, ale argumentului mitic și ale împăcării în mit.

Nu este însă nici pe departe vorba de mitul de tip „mioritic“ — îmbrățișat și incorporat de Blaga operei sale anterioare. Nu e vorba de un mit al fixității istorice, scos din curgerea istoriei, „boicotînd“ istoria și „organizînd“ într-o „sofie“ — într-o înțelepciune — a supunerii și a umilinței „ortodoxe“, cugetul, credințele, visările, acțiunea — viața poporului. Dimpotrivă, ne aflăm parcă în fața unei adevărate mutații a convingerilor dramaturgului-filozof. Căci mitul pe care el îl îmbrățișează de data asta este nu numai opus tuturor celorlalte dinainte (aburite de mister și planînd ca o apăsare sterilizatoare de avînturi deasupra omului), ci de-a dreptul dezmințirea, tăgăduirea lor. Acest mit, departe de a „boicota“ istoria, o asistă activ, o provoacă, o împinge înaintea; departe de a întuneca orizonturile, le luminează; departe de a descuraja, îmbărbătează; departe de a chema la umilitate și supunere, cheamă la demnitate și răzvrătire împotriva nedemnității și resemnărilor în nedemnitate. Este mitul iubirii de om și de omenie, mitul forței justițiare a poporului: haiducia. Climatul întregii piese e stăpînit de „zvонul“ prezenței proteice — și pretutindene — a haiducului Groza, în orașul și împrejurimile orașului de refugiu și de sfîșieri al lui Anton Pann. Cel ce a găsit în „cîntecele lui de lume“ loc să cînte faptele lui Jianu și ale lui Tunsu este, în piesă, la tot pasul încercărilor lui și la cumpăna tuturor întrebărilor ce-l chinuie, întîmpinat de fața proteguitoare, dar neștiută — posibilă însă sub înfățișarea cea mai ștearsă și neluată în seamă — a haiducului. Atmosfera însăși a vremii este istoricește involburată și stă sub semnul faptei lui îndrăznețe — faptă de dreptate și sprijin pentru cei aflați în obidă, de rebeliune și jaf pentru cei ce obijduiesc. Haiducul Groza, ce-și „schimbă obrăzarul de la un colț de uliță la altul“, stăpînește însă spiritele, mai degrabă prin principiul necesității lui istorice, decît printr-o existență concret sesizabilă. De aceea, el este presupus în fiecare mască omenoasă oricît de anodină (în ursarul ce-și joacă plin de tîlcuri ursul; în paznicul de noapte, al cărui cuvînt sibilinic, amintînd apropierea ceasului al doisprezecelea, cere oamenilor să aibă grijă de focul și lumina vieții, pentru a zăgăzui drumul nenorocului; în poștaşul Panțu, purtătorul de vești, cunoscătorul cel mai îndeaproape al vieții și faptelor oamenilor din urbe). Și Anton Pann e suspectat

Gheorghe Leahu (Anton Pann) și Garofița Bejan (Nușca)



de haiducie. Nu numai, din eroare, de potera trimisă pe urmele haiducului; nu numai de protopopul Niculae, care-l presimte schimbînd strana bisericii cu „stranele codrilor“. Dar chiar de Panțu, poștașul, care-i citește în „Foaia pentru minte“, cîntecele închinat haiducilor, și care, în momentul de culme al dramei, va accepta să joace, pentru liniștirea sufletească a eroului, rolul aducător de justiție și de mîngiere al lui Groza. El însuși, poetul — căruia îi este limpede că Groza „îi încurcă“ pe hăitași, „mai mult cu îndrăzneala gîndului decît cu desișul codrilor“ — simte, de altfel, în destinul lui frustrat de împrejurări, disponibilitatea răzvrătirii și generozității haiducești. („Alta era să fie soarta mea, alta! Dar pesemne mi-a furat-o cineva. Mi-a furat-o Groza!“) Cu sentimentul acestei alienări se întrebă dînsul „păi ce față am eu?“ și se visează, la balul încheierii socotelilor cu viața, înveșmîntat și împărțind dreptate și dragoste în stratele haiducului.

Mitul haiduciei, în care poporul își vede oglîndită propria lui față și propria lui forță, înlesnește și rezolvarea dramaticii probleme individuale și umane a poetului: el se va realiza în sînul și sprijinit de popor, integrat vieții și zestrei lui de judecată, de simțire, de visare și de umanitate.

\* \* \*

Drama lui Anton Pann, așa cum o încheagă și cum o încheie Lucian Blaga, nu are cu izvoditorul „Spitalului Amorousului“ și al „Poveștii vorbeii“, cu viața lui aventuroasă și cu problemele lui personale, decît o legătură sugerată. Nu avem de-a face cu o dramă efectiv biografică, nici chiar cu o evocare propriu-zisă. În pofida cîtorva împrejurări ce țin realmente (deși nu întotdeauna cu exactitate) de viața lui; și în pofida cadrului și timpului brașovean, în care Anton Pann a trăit realmente o vreme (nici acestea însă riguros fixate în piesă). Drama urmărește poate, și izbuteste, să aureoleze tipul de „martir al scrisului“ care a fost Anton Pann (Perpessicius), să descifreze în creația lui, de atîtea ori taxată drept ușoară, frivolă, și mai ales în trecerea lui picarescă prin viață, sensul greu, vecin cu tragicul, al unei existențe înstrăinate — fără voie — de ea însăși, într-o societate strîmb așezată. Dar drama se ridică mult deasupra acestei limite tematice. *Anton Pann* se vrea mai degrabă — și se îndreptățește ca atare, tocmai prin izbitoarele aproximații și libertăți metaforice pe care și le-a îngăduit autorul — pretextul simbolic al unei mișcătoare confesiuni de poet. Al unei confesiuni de poet ce-și descoperă, la capătul unor rătăcitoare meandre, drumul cel bun. Multe corespondențe din „biografia“ personajului Anton Pann cu unele linii de desfășurare ale poetului „nebănuitelor trepte“ vorbesc despre aceasta. Vorbesc despre aceasta și o seamă de motive ce-au trecut prin poezia lui și care răsună mai puternic sau mai stins în piesă, ca niște chemări înapoi, ori ca niște muștrări, ori ca niște armonii definitive ancorate într-însul. Confesiunea nu e prin aceasta mai puțin grea de consecințele unor concluzii ce sparg sfera fragilă și limitele unei înseninări subiective, după un agitat examen de conștiință. Limanul la care s-a oprit poetul — odată cu *Anton Pann* al său — îi obiectivează acest examen. Confesiunea lui dramatică se cere privită și tratată ca o dezbateră sau ca o pledoarie. O pledoarie în care graiul și aparatul de expresie al poemului liric se însoțesc cu mitul, cu simbolul și metafora întrupate pentru a „dezmargini“ experiența personală de viață și de creație a eroului (și a autorului).

\* \* \*

Ultima piesă de teatru lăsată de Lucian Blaga — această caldă mărturisire de credință pentru o artă a demnității umane și pentru promovarea temeliiilor ei populare —, știută pînă nu de mult doar fragmentar, a intrat în circuitul cunoașterii publice prin inițiativa Teatrului de Stat din Timișoara de a o pune în scenă. E un act vrednic de laudă și de prețuire. Nu doar pentru că prin el s-a încercat pentru întia oară valorificarea acestei lucrări de înalt interes artistic, aparținînd unui poet de rangul lui Lucian Blaga, dar mai ales pentru simțul de înaltă răspundere culturală cu care s-a încercat și realizat această valorificare. Căci să nu ne sfiim a ascunde dificultățile (într-un fel și neajunsurile) scenice ale lucrării. *Anton Pann*, înainte de a fi o construcție dramatică, este, mai mult decît multe alte scrieri dramatice anterioare, o operă poetică de profundă involburare și atmosferă lirică. Nu cunosc, de altă parte, multe opere dramatice în

care eroul să solicite *pe întreg parcursul dramei* locul central și permanent activ al scenei, cum se întâmplă în cazul de față. Și nu știu — așa fiind — ca lucrarea respectivă să nu poarte totuși amprenta a ceea ce se numește monodramă. Să ne mai amintim apoi de cele trei categorii de personaje — reale, metaforice și mitice. Acestea într-un poem liric pot circula în voie; pe scenă, ele pretind să coexiste, să se topească într-o unitate de ansamblu, subliniindu-și totuși însușirile lor structural deosebite, în sfârșit, repetăm, drama nu se consumă atât pe scara acțiunilor dramatice, cât pe aceea a stărilor, a accentelor, a valorilor expresive ale cuvântului. Acțiunea dramatică se desfășoară aici mai degrabă după legile și logica asociațiilor de idei, care se adună în situații, decît după cele ale unor înlănțuiri dramatice semnificative de fapte.

E cu atât mai meritorie fapta regizorală a lui Iannis Veakis, care a izbutit, în mare măsură, să facă din asemenea dificultăți virtuți ale spectacolului. Solicitat cu precădere, după propria lui mărturisire, de substanța prin excelență poetică a piesei, regizorul s-a străduit să pună sub semnul poeticului și al reflectivității întreaga desfășurare a drumului de încercări și frământări al lui Anton Pann. Cu ajutorul unei scenografii de stampă evocatoare și de sugestie, care nu se refuză totuși contururilor clare și amănuntului concret (decor Elena Veakis, costume în colaborare cu Emilia Jivanov), uneori prea legată încă de litera indicațiilor textului, locul acțiunii a prins tenta pestrîță a epocii și a burgului în care trăiește, cîntă, suferă și se stinge eroul. Acțiunea curge apoi, punctată cu discreție de o muzică de scenă (Nicolae Boboc) inteligent și inspirat țesută din motive melodice aparținînd lui Anton Pann însuși. Pe acest plan de culori și atmosferă, Anton Pann se mișcă în propriile lui acțiuni, în propriul lui univers de gândire și de viață, ca în fața unui ecran de reminiscențe ori de visare, pînă la visul crucial — efectiv — al balului dinaintea morții. E un joc abia perceptibil de interferență a realității crude cu realități bănuite ori dorite, pe care Leahu îl susține cu reținere și simplitate elocventă, deși, de-a lungul nespuse de întinsei sale partituri, ispitele gestului și ale tonului fals nu sînt puține și ar fi putut să-l cuprindă. Interpretul lui Anton Pann joacă exuberanța și jovialitatea vecină cu truculența, fără a pierde măsura fondului amar al veseliei eroului; joacă năduful alienării sale, cu accente de ironie sugestivă, fără a le împovăra de un sarcasm stînjenitor; joacă iubirea (acele grele scene — pentru că prin substanța lor sînt pur metaforice — alături de Ioana), joacă exaltarea în dragoste și deznădejdea în dragoste, fără a recurge la patosul umezit în lacrimi ori zvicnit în gesturi convenționale; își joacă viziunile și împăcarea cu sine și cu lumea, într-o bucurie calmă, din care n-a dispărut total amarăciunea. Anton Pann al lui Gheorghe Leahu trăiește astfel pe scenă, firesc și plin, ca un emoționant caracter, urmărind în același timp, cu discreție, unda subterană a rolului — a confesiei.

Alături de interpretul central, Dora Chertes — în Nușca — joacă prospețimea vieții care se dăruie vieții, fără a fi frînată de prospețimea ei în carieră, și, chiar în stîngăciile ei, a fost un convingător argument al înclinărilor spre „vînturare” ale lui Pann. Mai puțin edificatori — mai liniari —, deși nu fără certe eforturi de compoziții caracterologice, Viorel Iliescu, Daniel Petrescu, Spiridon Cojocaru au configurat grupul de tovarăși întru voie-bună ai eroului. Fețele ce mutilează viața lui Anton Pann au găsit: în Elena Simionescu o bună mînuitoare a estompei în caricatură, dar, în ce privește protopopul Nicolae și Ciureu, negustorul de cultură, ale căror intervenții sînt prea fugare în acțiune, interpreții respectivi Radu Avram și Emil Reus n-au fost în măsură să ne ofere o imagine concludentă pentru a judeca prezența lor artistică. Cătălina Buzoianu, în rolul aerian al Ioanei, și Eftimie Popovici, în rolul de subtile trimiteri spre mitul haiduciei, au făcut eforturi vizibile de a se păstra, ca personaje ale piesei, pe planul aburit al sugestiei metaforice.

În genere, spectacolul este ferit de asperități și inițiative explozive hazarde, chiar acolo unde asemenea inițiative puteau să fie folosite (scena din circumă, scenele balului). Poate că, pe alocuri, timiditatea regizorală nu-și avea teme. Tonalitatea lirică în care a fost acordat spectacolul amenință uneori cu monotonia și cere unele apăsări de pedală. Nu e acesta însă un motiv să nu recunoaștem, să nu prețuim din plin, din nou, ținuta artistică și de calificare cu care — de la regizor, la interpretul titular și pînă la eforturile celorlalți interpreți — echipa teatrului timișorean a slujit dificilul text dramatic al lui Blaga.