

Note despre dramaturgia actuală cu tematică istorică

Trecutul a constituit întotdeauna, alături de stricta actualitate, o sursă permanentă și adesea prodigioasă de inspirație estetică: pentru unii, vremile de odinioară exercitau un ciudat miraj, cuprinzând în nucleul lui vârsta de aur a omenirii; pentru alții, ancorati mai puternic în problematica prezentului, evocarea anilor de altădată însemna aducerea oarecum în contemporaneitate, prin rememorare, reconstituire, reînviere sau invenție totală, a unor fizionomii dispărute, înzestrate însă, — cele menite a educa noile generații — cu virtuți exemplare. (Unele din aceste fizionomii au avut o certă identitate istorică, altele nu; dar toate rotunjesc, dacă nu o întruchipare fizică, măcar una morală a unor realități verificabile documentar.) Cei dintâi au ajuns, majoritatea, a fi menționați doar în tratate; ceilalți au adăugat, fiecare, o verigă în lungul lanț al partizanilor singurei arte durabile, aceea crescută din năzuința de a sluji consecvent telurile majore ale umanității. De la Corneille, Shakespeare și Racine pînă în zilele noastre — ca să ne referim cu exclusivitate la dramaturgie — literații de frunte ai tuturor popoarelor au recurs la istorie, indiferent de curentul estetic în care i-a încadrat posteritatea, pornind de la principiul nu arareori enunțat că teatrul e, înainte de toate, o școală și că evocarea marilor figuri ce au ilustrat trecutul eroic al popoarelor poate contribui substanțial la purificarea unor mentalități anacronice, la înălțarea spirituală a unor generații lipsite de elanurile corespunzătoare comandamentelor patriotice ale unui anume moment istoric, sau la mobilizarea obștii muncitoare în lupta ei de înfrîngere a mecanismelor sociale ostile progresului. Alecsandri, ca să numim un singur scriitor din pleiada celor ce au explicat sensurile adînci ale reanimării estetice a vechilor vremi, spunea despre poemul lui Costache Negruzzi, *Aprodul Purice*, că a fost „o palmă dată de trecutul glorios, prezentului mișelit“. Observația caracterizează, prin extensie, o bună parte din operele dramatice închinat transpunerii pe scenă a unor epoci apuse, populate de oameni din profilul și gestul cărora se degajează atitudini pilduitoare pentru urmași. Evident, atît rosturile imediate, cît și dimensiunile morale relevate de autori diferă de la epocă la epocă, așa cum diferă, măcar parțial, și modalitățile estetice adoptate. Între piesele lui Shakespeare, Racine, Hugo sau Brecht sînt, în ordinea aceasta, deosebiri sesizabile, dictate de factori numeroși; principalul rămîne însă concepția despre lume a artistului, rațiunea estetică a evocării istorice efectuate.

Nu e cazul, firește, să întreprindem acum o dezbatere multilaterală a tuturor problemelor ce ar decurge din analiza exhaustivă a evoluției dramei istorice de-a lungul veacurilor și a particularităților cunoscute de ea în diversele ei etape, deși o atare dezbatere n-ar fi, în ultimă instanță, infructuoasă pentru destinele teatrului istoric contemporan. Ne limi-

tăm doar a semnala, pe lingă natura orientării ideologice, un singur detaliu, ce măsoară saltul realizat, în condițiile socialismului, de genul literar ce ne preocupă în paginile de față. Inspirația din trecut nu mai are, în literatura noastră actuală, rațiunea etică formulată în citatul reprodus mai înainte de autorul lui *Despot Vodă*. Evocarea vremilor ce s-au scurs are menirea azi de a reliefa, uneori, tradiții sociale și naționale ale luptei noastre contemporane; de a reflecta, alteori, în lumina adevărului realist și a interpretării științifice, aspecte deloc idilice ale modului de viață apus odată cu apunerea respectivelor orânduiri. (În fapt, cele două dimensiuni nu sînt însă decît corelate ale aceleiași unice viziuni ce nu sublicitează prezentul, axat de astă dată pe realități diametral opuse celor cunoscute, în epoca lor, de un Alecsandri, Hașdeu, Davila sau Delavrancea.) Ceea ce nu înseamnă însă, neîndoios, un divorț între capodoperele create de dramaturgii de altădată și piesele scrise în zilele noastre. Dimpotrivă.

Filiațiile există și nimeni nu le poate nega. E limpede, de aceea, că nici *Bălcescu* de Camil Petrescu, nici *Ion Vodă cel Cumplit* de Laurențiu Fulga n-ar fi fost compuse la nivelul cunoscut, dacă cei doi dramaturgi n-ar fi avut în vedere experiențele tipărite ale unor înaintași iluștri, romîni sau străini. Așa cum recente drame istorice originale înscrise în repertoriile teatrelor noastre și jucate, sau pe cale de a fi jucate, în primă vizionare, în anii curenți — ne referim la *Horia* de Mihail Davidoglu, *Valea albă* de Eusebiu Camilar, *Tudor din Uladimiri* de Mihnea Gheorghiu, *Judecata focului* de Al. Adamescu, *Ovidius* de Grigore Sălceanu sau *Horia* de I. D. Mușat — n-ar ființa ca lucrări de artă (finite sau perfectibile) dacă autorii lor nu s-ar fi străduit să fructifice, prin asimilare, cuceririle estetice ale unor predecesori de talia lui Alecsandri, Davila, Delavrancea, Sorbul, Kirîtescu, sau Camil Petrescu. Învățămintele au fost, mai cu seamă, de ordinul modalității preluîndu-se procedee privind compoziția sau versificația, iar acolo unde existau și afinități temperamentale, și unele forme generale de evocare. Atît Camilar, cît și Adamescu sau Sălceanu, adoptînd stihul și nu proza, au ucenicit, fiecare în felul său — ca dramaturg — la școala înaintașilor, care folosiseră o tehnică similară în *Despot Vodă*, *Răzvan și Vidra* sau *Ulaicu Vodă*, izbutind să mînuiască verbul — mai ales Camilar și Sălceanu — cu o dexteritate ce le face cînste. Substratul liric, pe de altă parte, ce guvernează arta lui Eusebiu Camilar, l-a îndrumat pe acesta spre poemul dramatic, apropiindu-l, prin structură sufletească, de autorul lui *Apus de soare*, a cărui viziune de ansamblu, privind personalitatea lui Ștefan cel Mare, girează estetic de cele mai multe ori și efluviile țesute în acțiunea cuprinsă în *Valea Albă*.

Recentele producții dramatice cu temă istorică ridică însă, ni se pare, alte probleme mai importante decît acele legate de filiații. E vorba de măsura în care unii eroi cardinali de nuanță pozitivă, purtători ai sensului major al pieselor și aureolați de simpatia integrală a autorilor, capătă în text viabilitatea dorită; e vorba, apoi, de măsura în care subiectul imaginat și arhitectonica lui evidențiază în cele mai optime forme ideea politico-estetică a compunerii în cauză. Dramaturgia clasică oferea, în direcția aceasta, precum se știe, exemple pilduitoare. Au tras, oare, scriitorii noștri contemporani toate concluziile posibile din studiul atent al unor producții ca acelea ale lui Alecsandri, Delavrancea etc.? Mi se pare că, în planul acesta, recente experiențe n-au profitat cît se putea.

Nu toate, însă. Întrucît, după credința noastră, *Ovidius* a lui Sălceanu, *Judecata focului* a lui Adamescu și *Tudor din Uladimiri* a lui Mihnea Gheorghiu vădesc virtuți ce probează o anume străduință de a asimila, în ceea ce este preluabil, tezaurul lăsat nouă moștenire de mării înaintași. Am remarca, astfel, la Adamescu și Sălceanu, capacitatea de a plăsmui subiecte simple și de a aduce în scenă personaje cu individualități bine definite; am semnala apoi, la Sălceanu și Mihnea Gheorghiu, iscusința de a aduce în atenția centrală personajul-cheie al piesei. Interesul cititorului sau spectatorului nu mai e distras, în cazurile acestea, de urmărirea unei intrigi pulverizate sau schematizate din pricina sărăciei de fantezie a autorului; elementele dramatice alese converg, majoritatea

spre luminarea din variate unghiuri a celor cîtorva caractere puse în conflict. Există în dramele acestea anume simetrii arhitectonice, prezente în orice piesă bine construită, menite a reliefa și intensitatea ciocnirii personajelor și identitatea singulară a acestora. Într-o bună piesă de teatru nu există (observația are valoarea unui truism) eroi inutili, de umplură etc. Chiar personajele pasagere au un rol bine determinat; eliminarea lor ar văduvi înțelegerea caracterelor principale și desfășurarea normală a acțiunii. Într-o bună dramă, bine concepută, orice protagonist e angrenat, pînă la necesitatea supremă, în conflictul luminat de intriga țesută în acte sau tablouri. Oricît am încerca, bunăoară, să ne dispensăm de vreunul din eroii *Judecării focului*, fără a distruge armoniile tabloului, n-am izbuti, pentru că alături de Benedict, Magdalena sau Ștefan, toate personajele își au o rațiune bine precizată, participînd direct la problematica înscrisă în piesă: și călugărul Dominic, și lectorul conventului Serafim, și canonicul Primogenitus, și Gelus și toți ceilalți. Merite similare caracterizează, sub acest unghi de vedere, și lucrările lui Mihnea Gheorghiu și Sălceanu.

Acestea din urmă, aducînd în discuție eroi cu identitate verificabilă documentar, ridică și o altă problemă: aceea a raportului dintre adevărul strict istoric, consemnat în acte, privind biografia socială și morală a unor personalități, ca Ovidius și Tudor Vladimirescu, și așa numitul adevăr estetic. În ce măsură, în atari împrejurări, subiectul propriu-zis trebuie să respecte riguros faptele înregistrate de acte? Evident, dramaturgul are toată libertatea să selecționeze datele ce-l interesează și să le ordoneze în așa fel încît intențiile estetice să capete o maximă reprezentare dramatică, iar imaginea eroului în chestiune să fie figurată în amplitudini incapabile a falsifica fizionomia comunicată de istoria scrisă sau de tradiția populară. Rolul ficțiunii e, în asemenea circumstanțe, imens; ea sudează momente altfel disparate, creează episoade ce întregesc organic o anume unitate biografică și aprofundează, prin detalii și situații plăsmuite, caractere. E ceea ce au întreprins cu succes și Grigore Sălceanu, și Mihnea Gheorghiu, și pare-se și I. D. Mușat, din cîte ne-am putut da seama după lectura primului act al dramei sale *Horia*, publicat în Tribuna clujeană. Indiferent de gradul în care adevărul strict biografic a fost respectat, (la Sălceanu mai mult, la Mușat mai puțin), cei trei dramaturgi au izbutit să rotunjească în general un profil menționabil eroilor lor cardinali, în perfectă concordanță cu acela perpetuat de folclor sau de documente. Ceea ce, socotim, n-au reușit în egală măsură Davidoglu sau Camilar în încercările lor de a închea portretul lui Horia sau al lui Ștefan cel Mare. În ambele cazuri, personalitățile principalelor personaje apar șterse, mai cu seamă dacă referim — sub aspectul posibilităților virtuale ale autorilor — lucrarea celui dintîi la izbînzile din *Cetatea de foc*, iar a celui de-al doilea la capodopera lui Delavrancea (aceasta, în ciuda unor interesante scene, de mare valoare, existente în *Horia* și *Valea Albă*, și în ciuda abilității cu care poetul Camilar minuieste versul). Cauzele sînt, firește, plurale și n-are sens să le enumerăm pe toate. Cîteva din ele se cer însă a fi remarcate.

În ambele drame, credem că autorii n-au izbutit să stăpînească suveran materialul faptic avut la dispoziție și nu l-au ierarhizat după rațiuni scenice menite a evidenția din plin ideea estetică urmărită. Cele 12 tablouri ale piesei lui Davidoglu ajung, de aceea, să fărîmițeze oarecum imaginea lui Horia, risipind conflictul particular într-unul foarte general. Alunecarea în frescă s-a făcut, de fapt, prin sacrificarea intenției inițiale de a profila în prim-plan fizionomia eroică a conducătorului răscoalei iobagilor ardeleni de la 1784. Se întîmplă aici, ca personajele să se ipostazeze ca ilustrații ale diferitelor tendințe social-politice caracteristice epocii respective și ca ciocnirile ce dau viață și substanță umană intrigii să fie surclasate de coordonatele de ansamblu ale momentului istoric. Absența unei suficiente legături structurale între problematica moșilor răsculați și problematica lui Horia, considerat ca individ, ajunge să abstractizeze sensurile dominante ale eroului răscoalei. Tentativa de umanizare a personajului, prin introducerea în acțiune a Mariei Paven și a fiului lui Horia, se arcuiește de aceea artificial, ca și raporturile rea-

lizate estetic dintre Horia și soarta sa. Se pare că modul cum debutează, în schimb, drama lui Mușat, prinde a rezolva încă din primul tablou și fizionomia lui Horia, și sensurile adânc umane ale gesturilor sale, și imaginea legăturilor lui cu masa de răsculați sau cu stăpînitorii. Limbajul aluziv, alături de cel direct, contribuie aici la relieful și a caracterelor, dar și a panoramei sociale generale. Piesa lui Davidoglu surprinde epoca în linii paralele: aume scene și tablouri înfățișează separat lumile aflate altfel într-un conflict ireconciliabil. Foarte arareori cele două linii se întîlnesc însă în ciocniri dramatice memorabile, în stare a justifica prezența și acțiunea cutărui sau cutărui personaj. Mihnea Gheorghiu, în *Tudor din Uladimiri*, operează și el pe două planuri, dar își aduce eroii în situația de a-și motiva prin fapte rațiunea scenică.

Valea Albă e, în realitate, ca și *Apus de soare*, un poem dramatic. Intenția lui Eusebiu Camilar e de a ne înfățișa în tablouri vivante eroismul popular al moldovenilor secolului al XV-lea și, mai cu seamă, o frîntură dramatică din viața de lupte și glorie a marelui Ștefan. Prima intenție a căpătat colorare estetice suficiente; a doua ni se pare însă a fi mai departe de obiectivul propus. Umbra eroului lui Delavrancea a oprit elanurile multora din scriitorii ce se gîndeau să reînsuflețească, pe scenă, portretul slăvitului voievod. Prezența ei în memoria spectatorilor și a creatorilor l-a împiedicat, probabil, și pe Camilar să ne ofere un Ștefan la înălțimea imaginii perpetuate de-a lungul veacurilor prin folclor și prin cronici. Legendarul domnitor, animat de un pilduitor patriotism, omul de acțiune și de inimă pentru care Moldova era supremul sens al existenței sale, ne apare acum desprins de nimburile măreției cu care l-a înzestrat tradiția, trecut de astă dată prin filiera Bolintineanu, amator de tirade ca un erou corneillian sau hugolian, redus la nivelul la care același Delavrancea îl înfățișase, în ultimul capitol al trilogiei sale, pe Petru Rareș, adică — pentru a întrebuița autocaracterizarea personalului delavrancean — o „surcea” din marele trunchiu. Și în *Valea Albă*, ca și în *Horia* lui Davidoglu, sînt aduși în acțiune nenumărați eroi; din păcate, cu unele excepții (Dădoamne, Ion Țamblac și încă vreo cîțiva), majoritatea sînt mai slab conturați, trăind mai mult prin concursul lirizant al autorului, decît prin ei înșiși. E, după credința noastră, în ordinea aceasta, o prea mare aglomerare de personaje, într-un spațiu dramatic lipsit de o intrigă prea riguros precizată. Dar nu numai atît: eroii se perindă, își fac o sumară autobiografie, se forțează a deveni individualități prin declarații, se sting și se afirmă teatral și se agită nu arareori inutil. Rezultatele mai puțin definitive ale lui Eusebiu Camilar, și Davidoglu nu trebuie, firește, să le trezească autorilor consternare. Hugo însuși, după *Hernani* și *Ruy Blas*, a capotat redactînd *Les Burgraves*; Delavrancea, după ce cucerise laurii cu *Apus de soare* și *Uiforul*, a asistat la căderea *Lucașăruului*. Experiențele recente ale celor doi scriitori ce ne preocupă le vor fi însă acestora, desigur, folositoare. Și nu ne îndoim că atît Davidoglu, cît și Camilar (de ce nu va fi dezvoltat, oare, acesta din urmă, într-o piesă de proporții normale, *Răfuiala*, „moment dramatic” din răscoala lui Horia, tipărit în 1945?), nedescurajîndu-se, vor dărui spectatorilor lucrările pe care aceștia le așteaptă de la minători ai condeiului de talia autorului *Cetății de foc* și a povestitorului ce evocă atît de frumos, în epică, meleagurile Moldovei și oamenii ei.

De bună seamă dramaturgia contemporană cu subiect istoric ridică nenumărate probleme. Rezolvarea lor depinde poate și de aportul criticii, dar mai presus de toate de efortul personal al autorilor dramatice. Problema orientării, a viziunii estetice a devenit, se pare, clară. Mai rămîne, la unii; chestiunea modalității artistice, a compoziției, a subiectului, a rotunjirii caracterelor. Tratarea atentă a tuturor acestor chestiuni (și a altora adiacente), ținînd, în fond, de ceea ce se cheamă de obicei tehnică și capacitate de a da o perspectivă dramatică materialului faptic și tipologic adunat, va facilita, negreșit, realizarea unor piese actuale, cu cuprins împrumutat trecutului istoric. Primii pași s-au făcut în direcția aceasta, încă prin strădaniile din anii trecuți ale lui Camil Petrescu, Al. Kirițescu și Laurențiu Fulga. Pe urmele lor, unii din scriitorii discutați fugăr în articolul de față, tind să continue o atare linie.