

Scurtă istorie a unei piese istorice

I Privită peste umăr, istoria unei opere literare, ca și a unei vieți, tinde să se constituie după un tipar foarte coerent. Mă tem numai că e vorba de o simplă iluzie. Spiritul nostru logic, care, potrivit cu propria sa esență, e atât de avid de puncte de sprijin și de scheme inteligibile, tinde întotdeauna să înfățișeze ca încheiat ceea ce a fost, adesea, o lungă și întortocheată lucrare. Nu vreau să spun că istoria aceasta, oricât de sinuoasă, n-ar avea o logică, spun numai că logica acestei istorii este, ea însăși, ceva mai complicată decât putem bănui la prima vedere. Și, dacă mă îndoiesc că istoria pe care pot s-o scriu este atât de coerentă pe cât îmi pare, asta se întâmplă, desigur, numai pentru că am toate motivele să cred că multe dintre momentele ei constitutive îmi sînt mie însumi necunoscute, sau că, în ciuda celei mai desăvîrșite bune-credințe, au cu totul altă semnificație decât aceea cu care le investesc. Într-adevăr, cînd te gîndești la toate apele cîte se adună pentru ea o operă sau alta să ia ființă, cînd bați de seamă cît de necunoscute îți sînt, cîteodată, izvoarele cîte onora sau cît de neputincios ești să urmărești cursul tuturor — de îndată ce multe dintre ele se pierd prin cine știe ce aridă geografie a spiritului, ca să reapeară, pe aiurea, cu altă înfățișare și cu alt debit — atunci îți devine din ce în ce mai evident că, în realitate, lucrurile nu se petrec atât de neted pe cît se înfățișează, uneori, unei memorii aservite spiritului logic.

II Îmi amintesc și azi, după atîția ani, o poză în alb și negru, dintr-o carte de *cetire* sau dintr-un manual de română... Mihai, pe eșafod, cu brațele încrucișate înaintea unui călău înspăimîntat, din a cărui mină neputincioasă cade o secure nevrednică: „Doamne, nu pot să omor pe omul ăsta!” Nu mai știu dacă aceste cuvinte însoțeau poza, ea adevărat, în chip de legendă, dar poza asta străveche o țin bine minte. Și, de aș serie vreodată tragedia lui Mihai Vodă, n-aș renunța cu nici un chip s-o traduc în limbaj scenic, în așa măsură mi se pare plină

de adevăr psihologic. Așa mi-l închipui și azi pe voievodul acela: cu căutătura aprigă și cruntă, care paralizează ucigașii și revelează, totodată, o ființă superioară, însemnată de destin.

O imagine tutelară, mai veche decît orice idee, a existat, pare-mi-se, și în cazul lui Miron, numai că, în chip foarte ciudat, e o imagine trucață, legată de un alt sistem de revelații. Vreau, adică, să spun că, deși povestea lui Miron Costin trebuie să-mi fi fost foarte bine cunoscută încă din anii de învățătură, ea mi s-a revelat cu putere, ba chiar cu brutalitate, în anii din preajma războiului, cînd asasinarea lui Iorga a scos la iveală o comunitate de destin și a pus în circulație o asociație de idei, firească, la urma urmei, chiar dacă nu întotdeauna exact motivată. Chipul lui Iorga, brăzdat de sînge, așa cum apărea în gazetele vremii, este, cred, cea mai veche imagine care a vorbit imaginației mele despre destinul lui Miron. Și, caracteristic, poate, pentru confuzia imaginației, e că multă vreme m-a hărțuit gîndul — și nu sînt cu totul sigur că am renunțat la el — de a scrie o tragedie întemeiată pe asasinarea savantului. E posibil, deci, ca scriind tragedia lui Miron să fi dat, într-un fel, curs unui impuls care încă nu găsea cum să se realizeze în tragedia lui Iorga.

III Istoria, așa cum o învățasem în liceu, mi se părea o lungă înșiruire de povești. Un comentariu belferesc-sentimental ținea loc, de regulă, oricărei idei și oricărei explicații mai adînci. S-a întîmplat, însă, ca brutalitatea evenimentelor și rapiditatea cu care războiul modifica existențele să lase dezgolate, în văzul întregii lumi, pe sub toată retorica confuzionistă a epocii, mecanismele fără greș ale istoriei. Uluit, descopream ceva despre care nu-mi vorbise nimeni, niciodată, și pentru care nici o lectură nu mă pregătise: și anume, faptul că istoria, ea și natura, este complet lipsită de sentimentalism. Simțeam istoria, în chipul cel mai direct și mai crud, ca pe un sistem de forțe în luptă, în mijlocul cărora nu însemnam nimic. Era prima idee clară și distinctă pe care mi-o furniza epoca, în absența oricărei înțelegeri teoretice.

Îmi puneam, în această epocă, mai multe întrebări de cîte răspunsuri puteam găsi; începeam să descopăr cine sînt și-mi recunoșteam neputința. O revoltă universală mă zguduia. Și, pentru că simțeam, se vede, nevoia unui gest definitiv, care să mă mîntuie de sentimentul umililor al neputinței, și pentru că nu eram încă nimic altceva decît un biet adolescent-cărturar, mi-am strîns maldărele de manuscrise ale laboratorului meu intim — maldăre de cuvinte nevrednice să modifice ceva în univers — și le-am pus pe foc.

Momentul de cristalizare al *Descăpătînării* mi-l va fi prilejuit lectura unei biografii de-

dicte lui Cantemir. Era lucrarea unui bun și vechi prieten și poate ca tocmai spiritul amicitiei să-mi fi fixat atenția. Dar lectura aceasta nu venea pe un loc gol și trebuia să constat că această ultimă biografie a lui Dimitrie Cantemir nu făcea decât să trezească în mine imagini ațipite. Mai mult, prin nu știu ce mister, aceste imagini aveau coerență. Pur și simplu, aveam în cap toată piesa. Ba, descoperam că am și un titlu: *Pedagogia puterii*. Era mai mult o etichetă decât un titlu, dar, în eticheta asta, simțeam palpitul unei idei coordonatoare.

Cred, într-adevăr, că, la un moment dat, orientat, poate, și de obiectul biografiei, mi-a trecut prin minte un Dimitrie Cantemir la vârsta „anilor de ucenicie”, învățând, adică, arta domniei. A trebuit, însă, destul de repede, să bag de seamă că, deși „pedagogia puterii” continua să mă ispitească, personajul lui Dimitrie nu izbutea să se impună în poziția unui personaj central și că, de fapt, tot sistemul meu inițial de imagini se centra pe episodul, realmente dramatic, al complotului și decapitării Costineștilor. Cu alte cuvinte, împotriva tuturor noilor sugestii pe care mi le oferea lectura biografiei, imaginile anterioare refuzau să-și cedeze puterea. Ceva din „pedagogia puterii” avea să rămână, totuși, în versiunea finală, dar complicată cu acel antic îndemn care cere omului să învețe a muri. Concepeam piesa ca pe o învățătură domnească despre viață, putere și moarte.

Totuși, preț de vreo zece ani, n-am așternut nimic altceva pe hîrtie, din această plănuită tragedie, decât un titlu. Și, nici măcar nu mai era vechiul titlu; era un altul: *Descăpăținarea*. Și, se mutase acest titlu deasupra imaginii Costineștilor, părăsind o piesă mai veche, refăcută și nepublicată, despre drama lui 1907, care, la rîndul ei, își pierduse titlul inițial, stîngaci și inexpresiv, ca să se numească, în cele din urmă, *Frica*, Ciudate mutații și substituiri! Căci există, se vede, și în geologia spiritului, tot felul de seisme, de prefaceri și de așezări. Între aceste două substituiri de titlu, am scris de toate — și romane, și nuvele, și un volum întreg de esuri, ba chiar și alte cinci piese, numai *Descăpăținarea*, nu. În răstimpul acesta, în unele vacanțe chinuțe, între două lucrări, cînd spiritul neliniștit își caută fîgașul, mi s-a întimplat să mă întîlnesc și cu gîndul ăsta vechi, de a scrie drama lui Miron Costin. Dar era un gînd pe care îl priveam, nu știu cum, parcă de vizavi, ca pe o fantomă strecurată în străfundul conștiinței mele și de care nu eram deloc sigur că va răspunde chemării, de-î voi face semn să zăbovească. Lucrul cel mai uimitor, cînd m-am hotărît, în fine, să aștern *Descăpăținarea*, a fost să constat că imensul volum de lecturi pregătitoare, pe care i-l consacrasem de-a lungul timpului, din cine știe ce pornire de critic conștiințios, deprins să epuizeze sursele, lăsase intactă întreaga structură a reprezentărilor inițiale.

IV Cînd am citit iniția oră, nu mai știu unde, că, de-a lungul timpului, s-au scris 800 de piese al căror erou este Caesar, mi s-a părut, în fine, că înțeleg perfect în ce măsură Timpul hotărăște raporturile dintre un poet și înaintașii săi. Mi s-a părut, adică, că polivalența mitului, ca și polivalența spiritului, nu e decât efectul unui principiu activ, și că acest principiu este spiritul polemic, acela pe care scurgerea timpului îl încurajează prin simpla depășire a perspectivelor. Față de „primul” Caesar, celelalte 799 de piese nu sînt, obiectiv vorbind, decât reacții polemice. Polemica aceasta poate să fie foarte amicală, cum se și cuvine cînd e vorba de strădaniile epocilor care ne preced, dar nu e mai puțin adevărat că temeiul ei este, inevitabil, o anume nemulțumire. Fără această nemulțumire principială, arta, lipsită de farmecul reinnoirii, ar înceta să fie artă. Cultul excesiv al unei opere sau al unui stil, cult care, de dragul tradiției, se lipsește de orice spirit critic, este forma cea mai venerabilă sub care arta se sufocă și se mumifică.

...Iorga scrie teatru cu același gust de memorialist pios cu care evocă „oameni care au fost”. Ca și în istoriile sale, pare că, mai degrabă decât cu memoria specializată a unei biblioteci, el rememorează cu memoria fabuloasă a unui bătrîn care a trăit toată istoria lumii. Ceea ce mă uluia la Iorga, în ciuda miilor de versuri fără poezie și a dificultăților cu care își reprezenta personajele în mișcare, era dispoziția titanică — căci nu știu cum altfel i-aș putea spune — de a tăia întreaga noastră istorie în scene dramatice. Asta îmi amintea, într-un fel, de Michelangelo plănuing să sculpteze munții sau, mai degrabă, de planul fantastic al lui Strindberg, de a dramatiza toate momentele principale ale istoriei universale.

Piesa lui Iorga dedicată lui Constantin Cantemir e drama unei dezamăgiri. Sobieski, aliat potențial, se dovedește un cotropitor ca oricare altul. Costineștii apar într-o scenă scurtă, în care dușmănia lor, lipsită de orice principiu superior, e menită să motiveze o execuție sumară, din care nu ajunge pînă la noi decât porunca aprigă a domnului. Ca în mai toate piesele lui Iorga, scrie pentru cite o scenă esențială, aici, scena definitorie este aceea în care bătrînul voievod, sub înfățișarea unui cîntăreț popular, jelește pustiirea Moldovei, ca nu știu ce bard străvechi pe ruinele unei cetăți faimoase. Viziunea, nici vorbă, e a unui homerizant, dar scena e scrisă cu pana unui posthugolian sentimental. O asemenea scenă, excesiv romantică, sub pana unui savant îmbibat de toată istoria lumii — el însuși om politic cu o vastă experiență a complicațiilor și a capcanelor istoriei — poate să pară naivă și chiar și este; dar tocmai pentru asta mă mișcă, pentru că îmi descoperă, în niște oameni structural bătrîni, cum sînt, deopotrivă, voievodul și savantul, un fel de a fi copilăros, o ne bănuită rezervă de puritate. Titanul e un

sentimental travestit și eu în suspectez emoția, întrebându-mă dacă nu cumva aceasta vine din raportarea unei scene singulare, ca execuția brutală a Costineștilor, la destinul autorului.

VÎn raport cu Europa, slăbiciunea structurală a Imperiului otoman venea din imposibilitatea istorică de a impune lumii creștine, moștenitoare a spiritului greco-latin, o civilizație superioară. Oricât de confuz, lucrurile așa au și fost resimțite. Pentru lumea apuseană, îndeosebi, cucerirea otomană era un simplu accident încurajat de complicațiile istorice și ceea ce părea nelegitim istoric este nu putea să fie resimțit decât ca lipsit de barul duratei. A înfringe lumea otomană părea posibil — și așa a părut veacuri de-a rândul — și nimic nu era mai consternant, pentru spiritul în formare al Europei, decât să bage de seamă cit de mult înfrizie posibilitatea să ia înfățișarea realității.

Din această continuă oscilație între posibil și real, s-a născut marea iluzie a unei rapide prăbușiri a Imperiului otoman și nu e deloc de mirare că, în unele momente, această iluzie a fost mai puternică aici, la răscrucea Europei, nede atâtea popoare subjugate aveau nevoie să-și întrețină speranța independenței.

Sigur că, în complexitatea politică a acestui punct geografic, intrau în joc și egoismul aliaților de moment, și pasiunile indivizilor, și interesele de castă, și cite alte imponderabile; dar hotărîtor era sentimentul apartenenței la o spiritualitate superioară, și toate calelele, încurajate de mara iluzie a eliberării, tindeau să înfățișeze, uneori, ca real ceea ce nu era decât o posibilitate. Toată tragedia Costineștilor se întemeiază, în fond, pe fascinația unei posibilități.

VÎvăzută sub regimul ficțiunii, conflictul dintre bătrînul voievod și Costinești nu mi se mai părea atît de neted pe cît mi-l indicau unele studii istorice. Mă izbea, mai ales, în acest conflict, sentimentul că tustrei împrieinații au dreptate. Era un sentiment destul de straniu, pentru că el contrazicea ideea curentă de justiție, potrivit căreia dreptatea nu poate să fie decât una singură — a acuzatului sau a acuzatorului. Întregul conflict mi se înfățișa, cu alte cuvinte, ca o problemă de drept și de etică; dar un conflict care refuza să se așeze, euminte, în termenii logicii clasice. Totuși, situația aceasta originală, a unei îndreptățiri a ambilor termeni în conflict, nu mi se arăta cu neputință, și nici măcar nu mi se părea de neexplicat. Și, asta, pentru că, în fond, cu fiecare dintre părțile în conflict, se realiza o anume nuanță a unei politici în sensul independenței. Ridicat în scaun de turci, cu un fecior ostatic, avînd motive reale de a se îndoi de lealitatea lui Sobieski și de eficacitatea unei alianțe cu el, bătrînul nu putea să riște o ridicare împotriva Porții; ceea ce nu excludea, totuși,

dată fiind puterea tradiției, care alimenta visul unei alianțe creștine, să mîngîie, în chip ideal, ideea unei răzvrătiri. Logica bătrînului nu putea să fie decât aceea a așteptării; de aceea și vorbește el despre sine însuși ca despre unul care pregătește calea celui ce va să vină. La celălalt pol e Velîșco, hotărît împotriva turcilor, care nu are nimic de pierdut și a cărui filozofie de ostaș stă, în fond, pe ideea că numai acțiunea e fecundă și că, în orice caz, chiar și o înfrîngere este bună, dacă consolidează tradiția răzvrătirii; ceea ce îl îndreptățește este tocmai această tradiție. Mai complicat e cazul lui Miron — un Miron văzut, firește, sub pomenitul regim al ficțiunii. Fire chibzuită, cu experiență politică, bun cunoscător al raporturilor de forță în epocă, nu se poate să nu aprecieze prudența domnului, politica lui de așteptare; în același timp, e prea convins de legitimitatea istorică a răzvrătirii, pentru ca să-l împiedice pe Velîșco să acționeze imediat. În mentalitatea lui, așadar, sînt deopotrivă îndreptățite și politica de așteptare a domnului, și politica acțiunii imediate. Cu alte cuvinte, poziția sa se definește prin aceea că lasă curs liber oricărei tendințe ce poate să asigure transformarea posibilității în realitate.

Bineînțeles, el ar putea încerca oricînd să-și asume reprezentarea oricăreia dintre cele două tendințe fundamentale, fie alături de Velîșco, răsturnîndu-l pe Constantin Vodă și luîndu-i domnia, fie alături de Constantin Vodă, înfrîngîndu-l pe Velîșco. Dar el nu vrea să fie nici ucigașul unuia, nici ucigașul altuia, el nu simte nevoia să ia locul nimănui, pentru că toată problema nu e de a înlocui un om sau altul, ci de a elibera una dintre posibilitățile istoriei; și, pentru aceasta, fiecare posibilitate își are omul ei și fiecare om — și Vodă și Velîșco — este exact acolo unde trebuie să fie. De aici vin, la Miron, și sentimentul inutilității și prezentimentul morții. Și, nici unul, nici altul, nu sînt nejustificate. Deși atît bătrînul Cantemir cît și Velîșco par să aibă nevoie de Miron, la momentul hotărîrilor decisive, amîndoi se lipsesc de el; Velîșco va acționa fără fratele său și Vodă îl va condamna, chiar dacă nu fără stringere de inimă. Mai mult: Miron intuiește foarte bine că, oricare dintre posibilitățile istoriei s-ar realiza, el este un condamnat la moarte: de biruie Constantin Vodă, nu i se va putea ierta de a fi fratele răzvrătîtului, de va birui Velîșco, nu i se va ierta de a fi pus în cumpănă, prin absența sa, sorții izbînzii. Plecarea la moșie, refugiul lîngă cadavruil soției au tocmai semnificația unei încercări instinctive de a se sustrage unei necesități absolute, de a ieși din prizonieratul unei situații tragice. Refuzul lui de a fugi nu este o sinucidere travestită, ci un mod activ de a ieși dintr-o situație dilematică, pentru care orice altă rezolvare decât moartea n-ar putea să fie decât o rezolvare provizorie, care să

perpetueze, adică, dilema, complicând inutil jocul tendințelor istorice în curs de desfășurare. De aici, și dorința de a împiedica crize răzburare consecutivă morții sale.

Adevărata putere adversă, aici, aceea în raport cu care se definește solidaritatea în spirit a tuturor acestora, este Dușmanul. Ruset se arată a fi doar unul dintre pseudonimele lui și ceea ce îl caracterizează cu adevărat nu este perseverența în ură, ci inteligența urii și știința ei, capacitatea de a acționa în fiecare moment cu mijloacele cele mai potrivite. Numai în raport cu Dușmanul, dreptatea își regăsește tiparul logicii clasice și se împarte iarăși simetric, de astă dată, între Ruset și toți ceilalți. Dar, luați ei în de ei, și bătrînul, și frații Costin sînt niște nevinovați-vinovați; fiecare este, în raport cu ceilalți, și vinovat și nevinovat, și judecător și acuzat. De aici, și cuvîntul final al lui Miron: „*Toți avem nevoie de iertare*“.

VII Problema, capitală, a limbii și a limbajului dramatic este prea complicată ca să încapă aici. Să spun măcar cîteva cuvinte despre transpunerea textului în spectacol.

Nici vorbă, sînt dintre acei care, în chipul cel mai hotărît și fără nici un cutremur, preferă textul oricărui spectacol. Rațiunile acestei preferințe sînt, în primul rînd, teoretice: pentru ca să existe, textul nu are nevoie de spectacol. În al doilea rînd: deși, în principiu, un spectacol poate să sporească existența unui text, nu e mai puțin adevărat că poate să-l și trădeze. O experiență destul de recentă mi-a arătat foarte clar cît de reală este primejdia, chiar cînd e vorba de interpreți talentați și de un regizor dotat cu inteligență artistică; ocolit de teatru și de regizor, n-a fost chip să le dau nici o mîină de ajutor. Chestiunea raporturilor dintre teatru și autor merită, ea însăși, o discuție; pomenesc faptul numai pentru a se putea înțelege de ce n-aș fi vrut, pentru nimic în lume, să se repete povestea asta cu *Descăpătînarea*. Trebuia, neapărat, să discut cu regizorul, cu actorii, cu scenograful, cu toți factorii de care depinde întruchiparea textului. Cum experiențe anterioare mă învățaseră că nici a-cesta nu este, întotdeauna, cu puțință, l-am invitat pe Tudor Mărăscu să mă viziteze și să discutăm. Cred că am atins, în această discuție, toate problemele principale; dar am ținut, cu tot dinadinsul, ca cel puțin un lucru să rămînă bine stabilit: tonalitatea esențială a piesei. Piesa cerea măsură, decență, gravitate, chiar austeritate! Și, cînd a venit vorba de „umbra lui Miron“, care nu este decît o proiecție a propriei sale individualități, am vorbit de clar-obscurul specific care trebuie să învaluiască ațtea neliniști.

Am oroare de giumbușlucărie, mi-e urît tot ce este excesiv. Prea multă ingeniozitate în scenă — ingeniozitate care deplasează atenția, strică emoția și sporește numărul personajelor cu strigoii gălăgioși al regizorului

lui la rampă — este, esteticeste, insuportabilă. Norocul meu a fost de a găsi în Mărăscu un regizor cu harul măsurii. El face parte, probabil, dintre acei artiști cu spiritul fineții, care știu să absenteze din scenă, pentru a se lăsa regăsiți în momentul imediat consecutiv spectacolului, cînd meditația critică le recunoaște, cu satisfacție, prezența magică și farmecul.

Probabil că Mărăscu, inteligent, sensibil, pricepînd repede, ar fi găsit oricum tonalitatea exactă a spectacolului. Mi-am dat seama că e inutil să-l sîcîi; textul îi vorbea mai bine decît mine; decît să-i țin un întreg discurs, am preferat, în cele din urmă, să-i ofer două dintre piesele mele, *Menajera* și *Ingerul bătrîn*; lectura lor trebuia, în intenția mea, să-l familiarizeze cu un anume stil, cu o anume ținută. De le va fi citit sau ba, nu știu; plănurile discuții cu actorii, nici ele, n-au avut loc; de o repetiție la care să asist, n-am avut parte... Dar succesul — și se pare că e un succes — îndreptățeste multe. Rămîn în suferință principiile. Din parte-mi, nu pot decît să-i fiu recunoscător.

O mare satisfacție mi-a prilejuit scenografia lui Dibrov. Numai Dumnezeu știe cît de ortodox o fi fiind zidul acela de catedrală, dar forța lui de sugestie este reală. Dibrov e un om foarte tînăr; asta nu-l împiedică să fie un talent considerabil. Sînt fericit că piesa mea i-a prilejuit consacrarea.

Cum întreg regimul sonor al spectacolului îmi este interzis, percepția mea este prea deficitară ca să-mi îngădui o judecată critică bine întemeiată. Să spun, totuși, ceea ce am văzut. Fin, recules, controlat, Corado Negreanu s-a arătat, am impresia, în rolul lui Miron, cel mai aproape de spiritul piesei. O surpriză a fost, pentru mine — cel puțin, sub raport strict vizual —, interpretarea lui Ștefan Mihăilescu Brăila. De cînd l-am văzut pe domnia-sa în rolul lui Constantin Cantemir, propria mea reprezentare despre bătrînul voievod a suferit oarecare modificări; iar cu cred că a modifica, în imaginația unui dramaturg, fie și numai pentru răstimpul unui spectacol, reprezentarea propriilor sale personaje, asta este, neîndoielnic, un semn al puterii de creație.

Ar mai fi o singură întrebare la care ar trebui să răspund: de ce va fi așteptat piesa asta atîția ani, pentru ca să fie scrisă? Din parte-mi, știu că există un răspuns: a trebuit să mai îmbătrînesc. Deși n-aș zice că sînt bătrîn, este, totuși, o piesă de bătrînețe. Cînd i-a venit timpul, am așteptat prima versiune în numai trei săptămîni; și, totuși, sentimentul meu e că am scris-o fără grabă, fără crispă, cel mult — pentru că nu aveam în spate decît o lungă experiență a eșecului — nițel melancolic. Acum, că a ieșit la iveală, după ce atîția ani am purtat-o pretutindeni cu mine, e timpul s-o uit. Numai Timpul, de n-ar uita-o!