

## *Drama istorică și patosul filozofic*

Nu viziunea romantică împinge către eșec drama istorică de inspirație mediocră. Ceea ce face ca multe dintre piesele contemporane de documentare istoriografică să nu parvină la condiția artistică este retorica, superficial imitată, a vechiului romanticism, și nicidecum sentimentalitatea vizionară. Romanticitatea este, în mod natural, deschisă noului și se afirmă, în forme de o infinită variabilitate, ca o modalitate a modernității. Altfel este să construiești, astăzi, drame istorice, după modelele vetuste ale secolului XIX. O asemenea zămislire contra firii se explică prin incapacitatea de a gândi artistic (și de a structura literar) în spiritul prezentului. Nu este de ajuns ca autorul să-și propună „reconsiderarea” cîte unui erou istoric (imaginînd — să zicem — un Lăpușneanu înțelept sau un Tepeș duios). Mai important, cu mult mai important, ni se pare a da dialogului o articulare contemporană ideilor. Cînd faptele exemplare din trecut sînt investigate în numele unei filozofii sociale avansate, vechile personaje sînt obligate să iasă din străvechile ținîni și să participe la elucidarea problemelor umanității. Elogiul „patosului romantic”, pe care l-am înfălișat în cîteva cronici teatrale, adresat unor piese istorice, mai curînd, limbute, ne apare, adesea, ca un gest de reticentă curtoazie. „Patosul romantic” nu constă, bineînțeles, în calofilia discursivă. El se dezvoltă paralel cu adîncimea de concepție a dialogului conflictual.

În ultimii ani au apărut, în dramaturgia noastră, din ce în ce mai multe piese pentru care istoria încetează a fi un depozit de „teme” de spectacol. La confluența „reconstrucțiilor dramatice” ale lui Camil Petrescu cu poemele simili-istorice realizate de Bлага, scriitorii timpului socialist au descoperit noi posibilități ale genului. Dincolo de imbulzeala compozițiilor ilustrativiste, am putut înregistra performanțe autentice, începînd încă din deceniul trecut, cu *Petru Rareș* de Horia Lovinescu și *Croitorii cei mari din Valahia* de Al. T. Popescu. Recent, s-au impus atenției variate meditații dramaturgice în decor istoric.

Ce anume i-a atras — de pildă — piesei *Răceala* de Marin Sorescu un interes prelungit dincolo de farmecul întîlnirii din spectacol? Fără îndoială că această dramă, în unele privințe, deosebită de creațiile teatrale anterioare ale poetului, a trezit, prin inteligența dialogului, speranțele unui mesaj substanțial, revelatoriu. După primele reprezentații, Sorescu a declarat că, prin *Răceala*, voia să se îndepărteze de „piesele-capcane metafizice” (de tipul *Iona*), dar nu pentru a abandona filozofia, ci spre a o prinde, în planul deschis al istoriei, „cu un alt clește”. Diferită de structurile poetice din ciclul „Setea muntelui de sare”, drama *Răceala* își păstrează, însă, apetitul metaforic. „Clestele” dramaturgic și-a amplificat resursele, dar nu și-a modificat preferințele. Conflictul dintre invadatori și pămînteni este descris printr-o largă mișcare de simboluri.

Mahomet al II-lea se îndreaptă către țara condusă de Tepeș, tirînd după dînsul pe Împăratul, învins, al Bizanțului. Învîgătorul duce, astfel, cu sine, într-o cușcă pe roți, tabloul vibrant al vremelniceii puterii întemeiate silnic. Absurditatea imperiilor este denunțată de samavolniciile Sultanului, ca și de grotescul unei curți împărătești prăvălitate în mizeria sclaviei. Față de acest tandem simbolic, se ridică grandoarea inalterabilă a omului liber. Ostașii și țărani lui Tepeș compun a treia dimensiune metaforică, cea a permanențelor umanității. Intocmirile arbitrarului se autodemasc în registru comic. Dimpotrivă, partiturile oamenilor care-și apără libertatea capătă culorile tragicului. Cele două planuri ale dramei rămîn, pînă la capăt, despărțite prin toate componentele limbajului dramatic: tonalitatea dialogului, cromatică imaginilor, mișcarea personajelor. Originalitatea piesei lui Marin Sorescu stă în echilibrul artistic al acestor două emisfere, menținute într-un simbolic conflict al valorilor.

Faptul că domnitorul-erou, nelipsit în vechiul teatru istoric, nu apare printr-o persoană a dramei, nu se datorează unui anti-conformism deliberat. Într-o piesă care-și construiește „negativii” în deriziune, nu este loc pentru paragiricul biografic. Caricaturalul lui care califică grupul antieroulor i se

opune recitativul dramatic al unui Chor. Alegorie de soldați și țărani români, vorbind și acționând ca un personaj colectiv. Cum s-a mai spus, Tepeș este mereu prezent în replicile acestor emisari cu o onomastică generică. Doi căpitani de oaste, un văcar și două țărânci pun întrebări și elaborează răspunsuri, care alcătuiesc, la un loc, *punctul de vedere* al Domnitorului, ca semn major al unei colectivități. *Răceala* se dezvoltă, astfel (din păcate, nu fără discontinuități și excese), pledînd, în ambianța istoriei naționale, pentru dreptul popoarelor la libertate și executînd antiumanismul Forței.

Cu *Descăpătînarea* de Alexandru Sever ne aflăm pe un alt versant al dramaturgiei istorice actuale. Regăsim, în această dramă, câteva dintre atributele romantice ale speciei: conflictul dominat de lupta pentru putere, o galerie de complotiști și de intriganți înfruntîndu-se în jurul Domnitorului, într-un dialog cu irizări arhaice, care trece, cu virtuozitate, de la armoniile solemne către truculența limbajului „de epocă”. Toate aceste elemente ale compoziției tradiționale sînt, însă, absorbite în dialectica filozofică, care organizează situațiilor dramatice. Ciocnirile dintre domnitor (Constantin Cantemir) și complotiștii din jurul vornicului Velișco nu fac decît să înconjure, să pună accente suplimentare *situației-cheie*, cuprinsă în relația tragică dintre Miron Costin, adevăratul erou al piesei, și epoca sa. Marele cronicar devine, astfel, personajul care susține momentele de conflictualitate înaltă, ca deținător al unei înțelegeri ce-l așază deasupra luptelor trecătoare, neesențiale, dintre facțiunile boieresti. Dramaturgul a încredințat rolul *vizionarului lucid* unui intim al istoriografiei, care a învățat, din documentele vremurilor, să se ridice la esențe, refuzînd sclavia satisfacțiilor efemere. Cînd i se propune să ia Domnia prin răsturnarea altui Domnitor, el respinge tentația Puterii cu o liniște care derivă din conștiința valorii unei Opere ce va dăinui. Retragerea sa din cercul ambițiilor egocentrice nu comportă, însă, o izolare de mersul viu al istoriei, ci o considerare superioară a acestuia.

Esențial pentru înțelegerea poziției logofătului Miron față de raportul dintre idei și acțiune, dintre studiul experiențelor trecute și întrebările prezentului, este schimbul de replici în care-l angajează cutezanța juvenilă a lui Dumitrașco Cantemir și în cursul căruia cronicarul îi smulge tînărului interlocutor formularea principiului după care „nu numai sabia face puterea, ci și chibzuiala”. Dialogul acesta simbolic dintre doi cărturari români aflați pe trepte succesive ale istoriei opune dihoniiilor individualiste noblețea unui patriotism care-și trage temeiurile din cunoaștere și adîncă meditație.

Cu *Descăpătînarea* ne aflăm, astfel, în fața unei drame care, conturînd situațiile secunde ale unei epoci, menține în primul plan comunicația cu controversa de idei.

Jocul ideilor nu se desfășoară, însă, în sfera coloecvii. Acțiunea colorată, imagistica grăitoare a faptelor, numai rareori împinse către digresiunea parazitărilor, dau dilematicii conceptuale scenicitate și grație.

Romanticitatea inerentă dramaturgiei lui Alexandru Sever, pentru care drumul către generalizare trece prin coridoarele poeziei, recheamă, și în această ultimă creație, sprijinul „spectrelor” strindbergiene. Umbre care transmit mesaje ale destinului, apariții enigmatice, care pun la încercare conștiința eroului sau îl previn asupra primejdiilor, intervin pe parcursul dramei, fără să-i tulbure luminozitatea. Miraculosul însoțește, firese, mișcările unui personaj care și-a dobîndit înțelepciunea printr-o tenace muncă de forțare a marilor taine. Seninătatea lui Miron Costin în fața morții găsește sprijin, pe de o parte, în sentimentul unei existențe împlinite prin patriotismul rezistent al Operei, pe de alta, în continuarea logică a fervorii sale de tîlmăcitor al enigmelor istoriografiei omului. În moarte, eroul acestei piese vede prilejul de a duce pînă pe ultimul său prag înțelegerea „vieții lumii”.

## ■ LEONIDA TEODORESCU

### Dramă și comedie

Se vorbește periodic și nostalgic despre starea comediei și se constată cu regularitate că ea, starea comediei, este, vai, din nou nesatisfăcătoare. Acest „din nou” se repetă, obsesiv, la orice discuție despre starea sau nivelul sau calitatea comediei; prin urmare, concluzia normală, care țîșnește din aserțiunea tristă de mai sus, este cea a unei crize a comediei. O criză perpetuă, cu o implicată trimitere la zăpezile de altădată ale comediei. Care zăpezi? Pentru că, luînd un oarecare „altădată” al comediei, vom constata