

Drama istorică între permanență și conjunctură

Cînd o stagiune însere pe afişul premierelor cu piese româneşti nu mai puțin de 12 piese istorice*, după alte două stagii asemănătoare, am avea dreptul să vorbim de o adevărată resurrecție a genului. Faptul impune, totodată, acordarea unei atenții sporite înseși specificității și modalităților legitime de expresie ale dramei istorice ca atare, spre a-i delimita ființa autentică, între permanență și conjunctură.

Analizînd, din această perspectivă, premierele amintite, vom constata, mai întîi, că nu toate trec baremul estetic minim al unui spectacol *dramatic*, deci nu sînt, de fapt, *teatru*, iar apoi că altele nu sînt decît în aparență *teatru istoric*. Pentru că nu orice reprezentație ce ureă pe scenă un voievod sau o altă personalitate relevantă, nu orice desfășurare de oști, costume sau discursuri „de epocă” constituie și o *dramă* istorică, cu drept de existență în universul *artei* dramatice. Înainte de a fi „istoric”, o evocare trebuie să fie *teatru* și — fie că-i zicem poem, evocare, restituire sau *teatru-document* — trebuie să-și confirme apartenența la genul proximal *al dramei*, ca atare, intrînd condițiile și rigorile viabilității ei estetice proprii.

Așadar, ce și de ce plusăm sub semnul parentității genului, și ce, sub cel al conjuncturii?

În genere, două sînt motivele majore pentru care un autor recurge, în structurarea mesajului său artistic, la drama istorică: fie dorința de a reactualiza și *individualiza* un anume eveniment istoric, transfigurînd adevărul său obiectiv în *adevăr poetic*, deci, făcînd-l accesibil unei cunoașteri afective,

fie intenția de a evidenția posibile analogii revoltoare între o situație istorică și una prezentă, nu atît spre a ilumina trecutul, cît spre a descoperi unele fețe ascunse ale prezentului. Istoria devine, astfel, o metaforă epistemologică a actualității.

În primul caz, avem de-a face cu un *teatru de evocare*, ce demontează evenimentele istorice globale, eviscerate nouă doar în exterioritatea și rezultanta lor, apropiindu-le și detaliindu-le pînă la scara la care putem desluși faptele și gîndurile indivizilor, sentimentele ce le-au însoțit planurile și năzuințele, succesele și eșecurile, cuvintele prin care au încercat să-și impună pasiunile și voința ori și-au exprimat minia, tristețea, cu care, pe scurt, și-au *relevat individualitatea*. Tocmai această capacitate a redării *individualității eroului dramatic* constituie punctul decisiv în consistența umană a unei drame de evocare istorică.

În cel de-al doilea caz, avem de-a face cu un *teatru metaforic*, în care istoria este tratată nu ca o *scenă* de realitate, reactualizată, ci ca metaforă și simbol. Este, prin excelență, cazul pieselor istorice ale lui Marin Sorescu, și îndeosebi al spectacolilor cu *A treia țepă*, în care figura lui Tepeș devine mai mult un prilej de reflecție asupra condițiilor și capanelor exercitării puterii și asupra ambiguității violenței, chiar și în cazul justificării ei prin înalte rațiuni naționale și sociale.

Desigur, în practică, extremele funcționează mai rar în puritatea lor tipologică, cel mai adesea întîlnim forme de interferență a ambelor modalități. Dar, și într-un caz și în celălalt, spre a putea interesa contemporaneitatea mai mult decît o ilustrație vivanță a manualului de istorie, drama istorică trebuie să se nască din nevoia imperioasă de a răspunde unei probleme morale a prezentului — de altfel, impulsul din care izvoarăse autenticitatea și vitalitatea unei opere dramatice de inspirație istorică. Impulsurile legitime către evocarea istorică se hrănesc, așadar, dintr-o acută nevoie etică a prezentului. Cum observa Lukács — „trecutul este văzut ca o față întoarsă sau ca o față complementară a prezentului, iar evocarea este impregnată mereu de sentimentul că istoria este o *magistre vitae* către care coboară ră-

* *A treia țepă* de Marin Sorescu (la Teatrele Național din București și Cluj-Napoca și la I.A.T.C.); *Ispita*, de Tudor Popescu (Reșița); *Inima* de Mircea Brădu (Oradea); *Mihai Viteazul* de Eugen Mandric și Paul Pîndrihan (Piatra Neamț); *Vasile Lucaci* de Dan Tărchilă (Baia Mare); *Credința* de Ion Coja (Constanța); *Scări de taină* de I. D. Sirbu (Craiova); *Tragicul domn Ion al cămîlelor* de Dărie Magheru (Brașov); *Cuza Vodă* de Ion Luca (Pitești); *Petru Rareș* de Horia Lovinescu (Petroșani).

dăcinile mai profunde ale vieții contemporane”.

Spre a se înnobi cu însemnele perenității, chiar și în piesele de evocare propriu-zisă, dedicate fie unui eveniment, fie unei personalități istorice, motivul generator al actului creator trebuie să-l constituie dorința de a evidenția, în epoca și în situația analizată, o trăsătură efectiv relevantă pentru destinul civilizațiilor ulterioare și al celei de azi, îndeosebi. Altfel, evocarea cade în *erotism* sau în *conjunctură*.

Cele mai reușite dintre piesele istorice ale acestei stagiuni au reușit să descopere și să facă sensibilă această confluință subterană a trecutului cu prezentul. O reușită ce s-a datorat și faptului că autorii respectivi au știut să-și convertească intenția într-o *structură dramatică*, care să respecte rigorile genului. Spectacole importante, precum cele cu *Petru Rareș* de Horia Lovinescu la Petroșani (regia, Florin Fătuțescu), *Ispita* de Tudor Popescu la Reșița (regia, Eugen Vancea), *Tragicul domn Ion al cămilelor* de Dărie Magheru la Brașov (regia, George Gridănișu) ori *Mihai Viteazul* de Eugen Mandric și Paul Fîndrihan la Piatra Neamț (regia, Al. Dabija) au confirmat faptul că, spre a deveni centru al unei construcții dramatice, conflictul istoric reclamează crearea unor personaje care, prin pasiunile lor personale, prin destinele lor individuale, re prezintă forțele a căror ciocnire formează conținutul obiectiv al conflictului.

Semnificația mai modestă a altora dintre piesele amintite la început se datorează faptului că autorii au neglijat cerința ca trăsăturile individuale, cele mai profunde, mai personale ale personajului istoric să se contopească într-o unitate organică, eficientă, cu autenticitatea și cu adevărul istoric. Numai astfel destinul rezultat din circumstanțe istorice devine credibil ca *adevăr uman*, ca destin individual, specific, al eroului. *Individualizarea* caracterelor și a destinelor dramatice este caracteristica esențială a dramei istorice. Cînd ea lipsește, chiar și un „subiect” istoric de o reală originalitate și cu bune premise, cum este cel ce a stat la baza piesei *Credința* de Ion Coja în spectacolul Teatrului Dramatic din Constanța (regia, Constantin Dinischiotu), nu se convertește într-o construcție dramatică viabilă, rămîind la stadiul *escului* politico-ideologic. Declarativ și discursiv, manevrînd personalitățile istorice (Carol, Kozălniceanu, Brătianu, Rosetti etc.) ca pe niște simboluri abstracte și nu ca pe niște individualități distincte, spectacolul, conceput ca un montaj literar, rămîne lipsit de viață și de conflict dramatic. Cele cîteva momente de concentrare și de participare a publicului se datoresc — să nu se amăgească autorii — conotației emoționale pe care unele evenimente și idei legate de istoria patriei noastre o au și o conservă în orice împrejurare, nu în revelații umane, pe care ar oferi-o, ca „adevăr poetic” și ca fapt de artă, spectacolul respectiv. De un

viciu „de formă” asemănător suferă și piesele *Vasile Lucaciu* de Dan Tărcihă (la Teatrul Dramatic din Baia Mare) și *Inima* de Mircea Bradu, în spectacolul, altfel meritoriu, ca punere în scenă, semnat de Al. Colpacci la Oradea, piesă ce se vrea un teatru de restituire biografică, cu inserție de document, neconvertit, însă, într-un conflict, respectiv într-o situație dramatică viabilă.

Avem de-a face, în aceste cazuri, cu ceea ce Lukács numea „confuzia vinovată între semnificația istorică exterioară (obiectivă) a unui eveniment și valorificarea lui estetică” „...Cel mai mare eveniment istoric poate crea în dramă impresia de ceva ce totul gol și necesităl, în vreme ce întâmplări mai puțin importante istorice, ba chiar unele care nu s-au petrecut vreodată în realitate, pot da impresia de picire istorică a unei lumi, respectiv de naștere a unei lumi noi”.

O asemenea impresie provoacă și aventura existențială și morală „mai puțin importantă istoriceste” a lui Dadas, nepotul lui Decebal, adevăratul erou al piesei *Ispita* de Tudor Popescu. Vocația de dramaturg a lui Tudor Popescu reiese și din modul în care a știut să convertească macrostructura istorică (exterioară), ce constituie fundalul evenimential al piesei — momentul decisiv al luptei și apoi al înfringerii dacilor de către romani — în microstructură dramatică, a unui destin individual — cel al tînărului Dadas. Evoluția lui caracterială, cea care susține conflictul și conferă structură dramatică piesei, este marea de trăire și depășirea „ispitei” de a renunța la luptă și rezistență în favoarea integrării pasive într-o cultură și o civilizație ce i se par superioare. Dragostea sa pentru o tînără romană complică cu elemente de zbucium afectiv lupta sa cu „ispita” mirajului roman, ispită a cărei depășire va însemna nu numai constituirea justeții aceluia tip de atitudine reprezentat de Decebal, ci și o clarificare și o maturizare morală a eroului. *Reșița* spectacolului prezentat de teatrul reșițean sî în primul rînd în omogenitatea sa valorică, în prestația de *echipă*, de înalt profesionalism. Astfel, regia inspirată a lui Eugen Vancea a beneficiat, în scenografia lui Mihai Mădăscu, de un cadru activ, ce a îmbinat simplitatea și eleganța cu o mare frumusețe și expresivitate plastică. Cu totul remarcabilă, reușita, alît de rară, a integrării organice, firești (fără nici o intenție de exotism ori pitoresc, exterior conținutului), a unor elemente de datină și de ritual popular — corul bocitoarelor — în însuși armătura ideatică a spectacolului, căruia îi conferă, îndeosebi în scena finală, un suflu înălțător, necontaminat de festivism.

Așadar, cum au demonstrat cele mai reușite dintre spectacolele amintite, valoarea configurării dramatice vii a eroilor a depins de capacitatea autorilor de a descoperi, în „materialul” istoric, caractere și conflicte care să corespundă cerințelor intrinseci ale formei dramatice. Spre a dobîndi valoare de

adevăr general uman și, prin aceasta, perenitate artistică, trebuie ca necesitatea dramatică, forța convingătoare cea mai de seamă a dramei, să fie rezultatul concordanței dintre caracter și esența social-istorică a conflictului. Dacă ea există, fiecă fapt întâmplător, cotidian, diu existența eoului, se produce „în atmosfera necesității” (Hegel) și nu mai cade în aleatorismul anecdotic și al amănuntului artificial. Dacă, însă, necesitatea determinată de convergența dramatică a caracterului și conflictului nu devine evidentă, motivarea cauzală cea mai ingenios îmbinată a acțiunii apare ca un simplu artificiu de meșteșug, slăbind tensiunea dramatică și plusind întreaga piesă *sub semnul conjuncturalului* (*Credința, Vasile Lucaciu, Cuza Vodă*), indiferent de bunele intenții ale autorilor.

Impresia de „conjunctural” mai poate fi datorată și faptului că, din păcate, și în literatura dramatică, la fel ca și în epică și îndeosebi în lirică, recurgerea la inventarul de simboluri și efigii istorice pare a fi, pentru unii, într-un context de responsabilită celebrare și de evocare aniversară a trecutului nostru istoric, calca cea mai lesnicioasă de a răzbi spre lumina tiparului ori a rampei. De ce să nu recunoaștem, există și raționamente de tipul: „la anul va fi aniversarea cutărui eveniment istoric. Teatrele vor dori să monteze spectacole pe această temă. Să scrie, deci, o piesă cu acest subiect”. Aceasta, cînd „comanda” nu vine direct de la teatre. Este limpede că, din asemenea motivații extrateatruale, aleatorii, în ritm și, adesea, și cu mijloace de „campanie”, nu pot

apărea decât accidental acele pietre de temelie, deșene să fie încastrate în edificiul unei valoroase și durabile epocii naționale.

Nevoia de istorie este o *nevoie permanentă* a spiritualității noastre, ce nu depinde de împlinirea unei aniversări. Este nevoia conștientizării și confirmării unei continuități, a unor rădăcini împlinite în solul de vitalitate, originalitate și înțelepciune al unei națiuni. Este nevoia cunoașterii și reactualizării tezaurului de simțire și gând cristalizat în experiența milenară a dăinuirii și afirmării eroice a poporului nostru. Evocarea acestui tezaur de ființare și experiență istorică este un act de **responsabilită angajare** artistică și ideologică, cu condiția de a genera opere care să dăinuie, confirmându-și viabilitatea estetică și umană, perenitatea adevărului lor poetic, și dincolo de prilejul conjunctural care le-a provocat sau în contextul căruia s-au lansat. Să ne întrebăm, deci, în numele acestei permanențe: cîte dintre piesele istorice care au văzut lumina rampei în această stagiune vor mai încă, peste numai două decenii, să zicem, imaginația unui regizor, cîte vor mai fi capabile să ofere o replică actuală, interesantă, în dialogul necesar al teatrului cu publicul — așa cum se întâmplă cu marile noastre drame istorice, datorate unui Alexandri, Hasdeu, Delavrancea, Davila sau, mai recent, Radu Stanca? Să sperăm că destule, pentru că, vorbind spectatorului de mîine despre trecutul istoric, ele îi vor vorbi, totodată, despre gîndurile, frîmțările și speranțele noastre, ale celor de azi.

„Rampă”, acum 50 de ani iulie 1929

E alt de cald, încît Nicușor Constantinescu trebuie să găsească formule „lari” pentru cititorii moleșiți. Începe seria reportajelor senzaționale despre „viața de noaptea a două mari capitale, Paris și Berlin” ● Cineva (nu semnează) deplînge amurgul vechilor grădini de teatru bucureștene, „Union”, „Dacia”, „Rașca”, „Oteleșanu”, „Blanduzia”... Aro dreptate. Gloria „de vară” a Cupitelei o dădeau și aceste teatre în aer liber, chiar dacă uneori Nottara îl juca pe Hamlet printre halbe și mici... ● O carte pentru concediu, „Viața minunată a lui Anton Panu” de Sergiu Dan și Romulus Dianu ● Mare agitație la Comedia France-

ză: ființul vorbitor amenință teatrele? Actorii francezi încă nu știu să răspundă ● La sfîrșitul lunii, Opera Română reia repetițiile. Se vor repune în studiu *Tannhäuser* de Wagner și *Cavalerul rozelor* de Strauss. Deși luptă cu mari dificultăți materiale, prima scenă lirică a țării e la înălțimea costului său ● Grivițenii sînt polțiți la „grădina lor”, „Marconi”, să vadă o comedie din alte vremi, *Pășania lui Dom' vagmîstru*. În fruntea unui **ansamblu** mediocre, marele Ion Mortan, Tristoți ● La „Cărăbuș”, Tănase, Giugaru, Natalia Pavelescu, Lizica Petrescu, „în costumele și decorurile aduse de la Paris” (marea ambiție a lui Nea Costică!), repetă

„Miss Revista” de N. Vlădoianu și N. Constantinescu. De n-ar ploua! ● Romulus Dianu dă o lovitură: discută cu Tudor Arghezi „despre el și despre alții”. „Pentru a vorbi cu acest mare scriitor e nevoie de o îngrijire prealabilă a țintei dumitale sufletești. Te descuți de copite și te lași afară, ca la ușa unei geamii orientale” ● Se deschid cursurile de vară ale Universității din Vălenii de Munte. Printre conferențieri — Nicolae Iorga, Cezar Păpașten, Romulus Vuia, I. Andreșescu, C. C. Giurescu, D. Caracostea, P. P. Panaitescu, C. Moisil, George Fotino și încă mulți alții... ● Sub castanii de la „Oteleșanu”, încă falnic, încă amintind de gloria lui Leonard, V. Maximilian, C. Toneanu, N. Gărdescu, Anicuța Cîrje, Nora Piacontini, jocă *Amedeu Stînjen* de Vlădoianu și Rodan.

I. N.