

■ MIRCEA
GHIȚULESCU

Dramele metaistorice ale lui Marin Sorescu

Două dintre dramele din „ciclul Vlad Tepeș” (**Răceala** și **A treia țepă**) — după o carieră scenică glorioasă — au apărut în volum, ceea ce poate fi un indiciu că ne aflăm în fața unor forme definitive față de variantele aleatorii, mai lungi sau mai scurte, niciodată integrale, propuse de diferite teatre.

Teatrul așa-zis istoric, pe care în mod oarecum surprinzător a început să-l scrie Marin Sorescu după incursiuni nu lipsite de însemnătate în teatrul absurdului (**Paraclicerul**, **Pluta Meduzel**, **Există nervi**), existențialist (**Iona**, **Matca**) și totdeauna poetic, nu este nou ca formulă. Au mai scris parafraze și alegorii istorice și Dürrenmatt și Camus (în portretul Împăratului Bizanțului din **Răceala** găsim ceva din histrionismul lui Caligula, iar în **vanitatea vanităților**, care ar constitui tema de bază a aceleiași piese — găsim resemnarea istorică din **Romulus cel Mare**); la noi, Alecsandri (**Sinzi-ana** și **Pepelea** este destul de aproape de **războiul vesel** al lui Sorescu, minus subtextele filozofice ale acestuia), Paul Angel și alții au folosit și ei istoria, fie ca pretext pentru a filozofa asupra puterii, fie în transparente analogii contemporane. Este desigur un **alt fel** de teatru istoric decât reconstituirile eroice ale lui Delavrancea și chiar decât teatrul pe care îl scrie astăzi Mihnea Gheorghiu, de exemplu, ale cărui intenții analogice pornesc din formula teatrului-document, pe cînd Sorescu ne oferă fantezii în marginea documentului istoric.

Există, însă, un teren comun pe care se întîlnesc dramele istorice ale autorilor români, indiferent de epocă și de formula dramatică și acesta este exaltarea sentimentului patriotic. Sorescu ne situează în fața unui patriotism care refuză eroicul direct, retorismul, în favoarea eroismului distilat prin limbaj și atitudine, a unui **eroism disimulat** adeseori prin umor și ironie. Piese sale sînt anti-eroice, mai exact anti-patetice. Anti-patetismul, structural sorescian, se manifestă nu numai prin patriotismul

organic (și nu declarativ) care sălășluiește chiar în sufelele rățăciilor (Radu cel Frumos, prin resemnarea în fața morții adeseori exorcizată prin limbaj (Pinzaru din **Răceala**, „Românul” și „Turcul” din **A treia țepă**), prin calambur și vorba-n doi peri, prin reducerea sublimului la proporții familiare, și zeflemisirea aparentă a categoriilor sacre, prin acel tip de oximoron, pe care un mare poet român îl numea **risu-plînsu**’.

În **Răceala**, autorul privește lucrurile din tabăra adversă: îl interesează, în această primă piesă a ciclului, destinul Imperiului Otoman sub Mahomed al II-lea, și, doar după trecerea Dunării de către turci, ne introduce în pregătirile inteligente pentru luptă ale lui Vlad Tepeș, dar ideologia patriotică este prezentă prin acel simbol divulgat și în titlu: nu există moarte în lupta pentru apărarea patriei, ci doar o „răceală” perpetuă și fără urmări grave. Echivalarea morții cu răceala este un simbol specific sorescian și folcloric ca mentalitate, a cărui esență constă tocmai în micșorarea la proporții suportabile a categoriilor sublime, tragice sau eroice.

Răceala nu are (ca de altfel și **A treia țepă**) un continuu narativ, ci se împlinește printr-o succesiune de scene-parabolă. Dincolo de simbolul patriotic al răcelii, corolarul suitei de scene-parabolă din care este alcătuită **Răceala** este mărirea și decăderea imperiilor și desertăciunea puterii, teme rezultate din confruntarea intermitentă între starea Imperiului Otoman și prezența curții bizantine. O „curte” imaginară, simulată, în care împăratul, împărăteasa și miniștrii sînt niște actori plătiți purtați într-o cușcă în urma convoaielor turcești. Ea are tocmai funcția de a releva starea crepusculară a unui imperiu și a unui principe ce se susțin prin mituri. Sultanul simulează preocupări cărturărești, anunță că lucrează la un abecedar al națiunii, în fel de alt Coran, și meditează la reorganizarea civilizației turcești, dar, de fapt este obsedat de Radu cel Frumos, căruia îi compune gazeluri, ascuns de realitate și despărțit cu bunăștiință de starea jalnică a armatei sale, de locotenentul său care primește mită de la solicitanții de audiențe. Singurul spirit lucid în toată această rețea de invidioși, vanitoși, lacomi și corupți este Pașa din Vidin, care critică, fără sfială, starea de criză a imperiului și producțiile literare ale sultanului.

Între **Răceala** și **A treia țepă** este o legătură internă (care nu se confundă cu continuitatea exterioară, narativă, a trilogiei în sensul tradițional). Mahomed al

II-lea în **Răceala** și Vlad Tepeș în **A treia țeapă** sint două ipostaze ale **principelui**. Un principe blazat, abulic, crepuscular, trăind din amintirea gloriilor trecute și din rafinamente orientale (Mahomed), și principele activ, aspru, aproape utopic în programul său civilizator (Vlad Tepeș). Nu reconstituirea unei anumite epoci istorice, pusă sub semnul unui anumit principe, este problema asupra căreia meditează Sorescu, ci **destinul principelui**. Nici **A treia țeapă** nu are un **story** foarte coerent articulat. Scenele din care se compune își mențin și aici o relativă independență narativă față de întregul dramatic, elementul de legătură dintre fragmente fiind forța de iradiere a simbolurilor parțiale care îi asigură un consens de ansamblu. Autorul compune secvențe neobișnuite, bizare, incredibile, dar revelatoare în sensul filozofiei istoriei. Doi oameni simpli, un român și un român turcit, trași în țeapă pe nedrept de către domnitor, își petrec timpul făcând comentarii amare asupra epocii. Un țărăn, Minică, întreprinde o călătorie prin timp dinspre trecut spre viitor și face observații sceptice asupra șanselor omenirii. Un asemenea **chevalier errant** de factură valahă găsim și în **Răceala** (Pinzaru), dar călătoriile lui sint în spațiu și nu în timp, observațiile lui au un caracter de generalizare sincronică, și nu diacronică. Pe un alt plan urmărim acțiunile lui Vlad Tepeș, care nu se complăce în temenii ipocrite și perfidii orientale, ca Mahomed, ci muncește, împarte dreptatea, ridică cetăți, arde tîlogii, trîntorii și cerșetorii țării, laolaltă cu trimișii Porții veniți după bir, cade prizonier la Buda, și revine pe tron cu aceeași sete de reorganizare a moravurilor, dar cu zece ani mai necruțător cu sine. Asprimea monahală a principelui valah, necruțătorea lui moralitate civilizatoare, nu au nici urmă de orgoliu personal ci duc în adîncurile iubirii lui curate de moșie, pe care vrea s-o vadă, prea nerăbdător liberă, curată, harnică, puternică și cutezătoare. După ce a pîrjolit cangrenele țării, se ridică pe sine în țeapă. Ce să însemne această Ascensiune finală a principelui sub ochii muștrători dar înlăcrimați ai celor pe care el însuși îi ridicase cîndva în țeapă? Autoflagelare, ridicare la ceruri, crucificare, sentiment al limitei, al neputinței de a desăvîrși o operă, scepticism sau luciditate? Sau o învățătură și mai adîncă, în care ideea generoasă este aceea a martiriului asumat, a conștiinței necesității sacrificiului. Angajat într-o mare operă civilizatoare, principele știe că duce o luptă, pe parcursul căreia, nu va fi scutit de erori. Prin luciditatea cu care Vlad Tepeș își pregătește țeapa lui, „a treia țeapă”, Sorescu reușește să construiască o cuprinzătoare metaforă a **operei imperfecte**. Nu cruzimea, și nici timi-

ditatea, îl determină să-și sacrifice ultimul devotat în temnița de la Buda (aici este o motivație psihologică cu care autorul își încarcă inutil personajul), nici dorința de a-și fortifica energia în vederea unei noi încoronări, ci dorința de a elimina posibilitatea oricărei erori. Dar în opera cu semnificații fundamentale pe care o întreprinde, eroarea și sacrificiul sint incluse. Pentru Tepeș, însă, imperfecțiunea înseamnă sancțiune, înseamnă moarte. Setea perfecțiunii sociale regroupează în acest punct semnificațiile piesei. Vlad Tepeș este creatorul unui model social, care poartă în sine un model al republicii ideale, un reformator în ordinea istoriei, iar sub semnul permanenței un **fanatic al perfecțiunii sociale**, un incoruptibil care nu admite, în sistemul social-politic imaginat, nici cea mai neînsemnată fisură.

Ca și **Răceala**, **A treia țeapă** nu este nici dramă istorică, nici tragedie și, în ciuda inserturilor comice, nici comedie. O parabolă, s-ar putea spune cu un termen ce acoperă mai exact specificul dramaturgiei lui Marin Sorescu, și ca orice parabolă disimulează o lecție, sintetiză a unei experiențe istorice. Pentru a fi și mai exact, piesele lui Sorescu sint **eseuri** de filozofie a istoriei. Într-un alt sistem de referință **A treia țeapă** este o **utopie**, și, ca orice utopie, pune în discuție posibilitatea fericirii sociale, a fericirii omului în sau sub istorie. Minică, țărănul care călătorește prin timp, pornește de fapt în căutarea unei vîrste de aur a omenirii. Piesa lui Marin Sorescu este o utopie sceptică, fiindcă Minică se întoarce din călătoria sa peste veacuri cu idealurile spulberate, iar Tepeș se autoextermină mîcinat de nemulțumirea de sine. Minică și Vlad Tepeș sint personaje analoge. Utopia lui Minică este metafizică, a lui Vlad Tepeș este socială și etică.

Deși sint situate într-o istorie concretă, prin capacitatea de generalizare a simbolurilor dar și prin limbaj, piesele istorice ale lui Marin Sorescu ies din particularitățile de spațiu și timp ale unei epoci istorice date, devenind metafore ale politicului. Istoria pe care o dramatizează Sorescu este o istorie superior și poetic empirică (un empirism decantat, paradoxal, printr-o atentă documentare), o **meta-istorie**, mereu schimbătoare și mereu aceeași. Originalitatea acestor piese este determinată de coexistența cîtorva structuri perfect sudate, între care metaforizarea evenimentului istoric și tehnica analogiei sint cele mai relevante. Alături de acestea, familiaritatea expresiei, legată, pe un plan conceptual mai larg, de simularea unei mentalități țărănești-folclorice asupra istoriei, simplă în aparență, dar cu adînci subînțelesuri, ar fi o altă dimensiune a acestor drame, care constituie o realitate estetică distinctă în dramaturgia noastră contemporană.