

MIRCEA
GHITULESCU

Istoric și politic în teatrul lui Mihnea Gheorghiu

Există, s-a mai spus, o adevărată vocație a literaturii române pentru drama istorică, ce poate fi urmărită în succesele sale etape, de la Hasdeu la Alecsandri și Delavrancea, pînă la Nicolae Iorga, Camil Petrescu, Lucian Blaga, și de aici la Paul Anghel, Marin Sorescu sau Mihnea Gheorghiu. Apreciind cu severitate starea dramaturgiei noastre, I. L. Caragiale nu reținea, ca demnă de o antologie, decît **Răzvan și Vidra** („În afară de Răzvan, nimic” — spunea clasicul nostru, trecînd cu oarecare rea-voință peste un mare capitol de dramaturgie înscris de Vasile Alecsandri). De la verdictul lui Caragiale pînă astăzi, lucrurile s-au mai schimbat, raporturile dintre genurile literaturii dramatice s-au mai echilibrat, dar unele dintre performanțele importante ale dramaturgiei noastre sînt încă legate de genul dramei istorice. Poate, pentru că literatura română modernă a început ca literatură romantică, iar drama istorică era genul preferat al romanticilor; poate, pentru că Hasdeu, Alecsandri și, mai tîrziu, Delavrancea au lăsat urmașilor, pe acest drum, modele de prestigiu. Oricare ar fi explicația, ea nu poate fi desprinsă de procesul specific de formare a statului național român, a culturii și civilizației sale, proces de-a lungul căruia literatura și arta s-au simțit adeseori datorare să susțină și să apere idealul patriotic și politic, și, în diferite etape ale istoriei naționale, să devină ideologie patriotică, instructivă și însuflețitoare. Să nu uităm, de asemenea, că literatura noastră cultă începe cu literatura istorică a cronicarilor, în care ambiția literară și cea istorico-ideologică fuzionează. Oricum, drama istorică națională își descoperă, de la o epocă la alta, noi temeuri și modalități, de la dramatizarea biografiilor istorice spectaculoase (**Răzvan și Vidra**, **Despot-Vodă**) la reconstituiri în spirit patriotic de eroi și dinastii (trilogia lui Delavrancea), pentru a

evolua, apoi, de la evocarea romanțată a marilor figuri istorice la dramatizarea, nu a faptelor de arme și a biografiilor, ci a ideilor istorice, devenind, în zilele noastre, **teatru politic**, în cel mai propriu înțeles al termenului.

Scenariile lui Mihnea Gheorghiu, pe care, din motive formale, evităm să le numim drame istorice, sînt, prin ideologie și modalități, forme de teatru politic, derivate din drama istorică. Trei dintre cele cinci lucrări publicate recent în volum* sînt scenarii cinematografice propriu-zise, dar faptul că au fost încredințate tiparului dovedește că autorul le atribuie o independență literară. De fapt, formula pentru care a optat Mihnea Gheorghiu se situează la granița dintre opera literară și pretextul cinematografic. **Zodia Taurului** sau **Patetica '77** sînt doar întimplător piese de teatru, și pot fi, la fel de bine, scenarii de film, așa cum **Fierul și aurul** sau **Mușchetarul român** sînt doar prin consacrare scenarii de film, ele fiind perfect adaptabile la rigorile scenei. Granițele dintre cele două specii sînt, la Mihnea Gheorghiu, indistincte, pentru că, pe de o parte, scriitura atentă indică elaborarea „literară” a textelor, în timp ce particularitățile compoziționale (subiecte generoase, personaje numeroase și numeroase locuri de desfășurare a acțiunii) sînt specifice cinematografului. De aici, noutatea derutantă a formulei; pentru că, judecate ca piese de teatru, textele lui Mihnea Gheorghiu pot isca obiecții privind unita-

* *Mihnea Gheorghiu*, 5 lumi ca spectacol. Burebista, Mihai, Cantemir, Tudor, Independența. Ed. Eminescu, colecția „Teatru comentat”, București, 1980. Dintre acestea, publicate pentru prima dată în revista „Teatru”: *Zodia Taurului*, nr. 12/1970; *Mușchetarul român*, nr. 6/1973; *Patetica '77*, nr. 1/1977; *Fierul și aurul*, nr. 1/1979.

vrea și rigorea dramatică ; iar ca scenarii de film, alte obiecții, referitoare la excesul de text, de „literatură“. Scenarii sau piese de teatru, textele lui Mihnea Gheorghiu se apropie de genul **teatrului-document**, prin cvasiabsența **elementului de ficțiune. Zodia Taurului**, de exemplu, rămâne în teritoriul dramei istorice prin destinul tragic al eroului (Tudor Vladimirescu), dar trece în formula teatrului-document prin apelul la personaje non-fictive și la întâmplări explorate documentar. Fictiv, pare a fi aici — firește, nu putem ști în ce măsură — doar „Correspondentul“ austriac, personaj a cărui funcție simbolică este de a face legătura între două lumi : lumea frământărilor valahe din anul 1821, și aceea vizează, a opulenței, balurilor, muzicii, conversației de salon și diplomației. Reportajele sale circulă dintr-o lume în alta, confruntă o lume cu alta și potențează, prin contrastul pe care îl creează, gravitatea dezideratelor sociale și naționale românești. În plus, scenele Correspondentului, rezumând situația politică de pe continent, completează conflictele aparent locale cu o perspectivă europeană. Nici subiectul, nici intriga nu sînt aici fictive, ci interpretări, în spiritul literaturii, ale datelor istorice. Aceeași structură o are și plesa despre Mihai Viteazul (**Capul**), „dramă-spectacol“ în care sînt alăturate citate din Bălcescu, strofe din poemele închinete lui Mihai, într-o tentativă de spectacol total care să subordoneze mijloacele de expresie ale teatrului (dialog, muzică, dans), ideii de evocare. **Procedeele teatru în teatru**, pe care îl utilizează autorul, dă lucrării și caracteristicile unui „proces literar“. Scenele în care actorii-eroi își întrerup jocul pentru a se consulta asupra destinelor pe care le interpretează, folosind argumente istorice și literare, dau construcției un caracter de dezbateră ; Impresia e de **creație pe viu a istoriei**. De aici, dublul efect al lucrării ; mai întâi, de a prileji un spectacol total, cu deschiderile și implicațiile pe care le furnizează polisemia procedeei **teatru în teatru** ; apoi de a avea un caracter intelectual, eseistic, accentuat.

Capul nu este numai titlul, ci și simbolul tragic al piesei. Aflat în scenă de la începutul pînă la sfîrșitul piesei, capul, despărțit de trup, al marelui voievod devine semnul unei obsesii naționale, al unei idei ce n-avea să moară, odată cu brațul și mintea ce o înfăptuiseră vremelnice. Titlul, cu implicațiile sale simbolice, ne vorbește deopotrivă despre capul de oști și de stat, dar și de mintea pătrunzătoare a celui ce visase și înfăptuise unitatea națională. Cu adevărat tragic, în destinul celor doi eroi, nu este moartea lor violentă, ci efortul chinuitor, de a stabili, și apoi de a apăra, o poziție de echilibru

față de marile puteri europene ale vremii, uneori cu prețul unor grele sacrificii, văzîndu-și idealurile de suveranitate și independență mereu periclitate de jocurile diplomatice ale timpului — asupra cărora autorul se oprește cu predilecție.

De aici, „europenizarea“ dramei istorice naționale, în viziunea lui Mihnea Gheorghiu. Acțiunea scenariilor sale nu mai este restrînsă la aria națională, depășește granițele țărilor române, prelungindu-și implicațiile în marile capitale europene ale vremii. Tudor Vladimirescu e un om umbat prin saloanele Vienei, Mihai are schimburi diplomatice curente, Dimitrie Cantemir e un nume cunoscut și stimat de marile personalități ale timpului, în cetatea lui Burebista de la Argedava, ca, dealtfel, și în Bucureștii anilor 1877, pulsează o viață politică și culturală vie, cu deschideri și semnificații importante pe plan extern. Țările române sînt prezente în conștiința politică europeană și internațională a vremii, și în sprijinul acestei idei — în care descifrăm cu ușurință trimiteri în actualitate — Mihnea Gheorghiu găsește cele mai neașteptate soluții. Capitala lui Burebista va fi un oraș cosmopolit, locul de întîlnire al negustorilor din întreaga lume antică, unde înfloresc comerțul și meșteșugurile ; Mihai, din **Muschetarul român** este un picar moldav, lup de mare și spadasin, cunoscut și temut, în marile porturi ale Europei, și româncele însele fac carieră, la curțile împărătești ale vestului, ca Anca din **Muschetarul român**, care o cucerește pe favorita împăratului Austriei ș.a.m.d. Interludiile bazate pe formula teatru în teatru, din **Capul**, conectează situația principatelor române la viața politică internațională. Astfel, prezența șocantă, a lui Hamlet, liber asociată texturii unui eseu dramatic asupra lui Mihai Viteazul, nu are înțeles, în afara încercării consecvente de **sincronizare** a vieții social-istorice a țărilor române cu a celorlalte țări europene. Om de cultură, de o solidă formație umanistă, Mihnea Gheorghiu nu poate omite, atunci cînd își propune să scrie despre Mihai Viteazul, că acest mare conducător de oști al vremii era contemporan cu Shakespeare, și a fost cîntat de însuși Lope de Vega. Ceea ce reține, cu predilecție, autorul, din documente, sînt raritățile și curiozitățile cultural-istorice, faptul, de pildă, că dacii au folosit înaintea romanilor brăzdarul de fier, că țarul Petru I l-a vizitat pe Dimitrie Cantemir la curtea acestuia din Iași etc. Acolo unde documentele istorice tac, autorul inventează el însuși întîmplări plauzibile, sau imposibil de contestat, cum este, de exemplu, furtul manuscrisului „Istoriei Imperiului Otoman“ a lui Dimitrie Cantemir, cum este

prezența dacului Calopor în oastea lui Spartacus, și el de origine traco-gețică, sau, iarăși, Căpitanul Mihuț, figură legendară printre aventurierii „pozitivi“ ai vremii.

Toate cele „cinci lumi“ evocate de Mihnea Gheorghiu selectează momente de răscruce ale istoriei naționale, fie că este vorba de formarea primului stat centralizat al dacilor, de prima uniune a țărilor române sub Mihai Viteazul, de epoca primului cărturar român de importanță europeană, de prima mișcare revoluționară pentru eliberare națională și socială, condusă de Tudor Vladimirescu, sau, în sfârșit, de Războiul pentru independență, din 1877. Ceea ce aduce fundamental nou Mihnea Gheorghiu este însă argumentul culturii și civilizației, ca legitimare a mândriei naționale, și, în ultimă instanță, a rostului în lume a națiunii noastre. Din lucrările lui Mihnea Gheorghiu rezultă imaginea unui popor străvechi, cu vocația civilizației și culturii, imagine nu lipsită, poate, de un subînțeles polemic față de o întreagă literatură de inspirație istorică, care a supralicitat autenticitatea folclorică și etnografică a culturii noastre, înțelegând adesea doar ca absență a civilizației culte. Deși autorul însuși cade uneori în improvizatii „autenticiste“ (ca în această imagine „dacică“, fabricată după rețete etnografice, din **Fierul și aurul**: „**Călăreții pleacă la drum rizind ; traversează o poiană plină cu stupi de albine, în care lucrează doi prisăcarii printre uneltele lor de albinărit. Unul dintre ei le dăruiește cite o bucată de fagure de miere într-o frunză de brusture**“), el reușește să disloce o prejudecată cu adânci rădăcini în istoria culturii și civilizației românești, care, simplu spus, păcătuiește adesea prin hiper-folclorism, situând într-o antinomie nejustificată civilizația populară față de civilizația cultă. Poate că acesta este și sensul major al scenariului despre Dimitrie Cantemir, personalitate de primă mărime a veacului luminilor, care, înaintea oricăror victorii sau eșecuri politice, a reușit să ridice cultura românească la un nivel, să-i spunem, competitiv ; și, fapt important, fără a fi o apariție întâmplătoare și izolată, de vreme ce era înconjurat la curte de alte mari spirite românești ale vremii, ca Ion Neculce sau Nicolae Costin, într-o ambianță culturală coerentă, sistematică și tradițională. Desigur, în tentativa sa de **sincronizare româ-**

nească, Mihnea Gheorghiu nu poate evita unele exagerări. Dacii săi, din **Fierul și aurul** sint, poate, prea rafinați, medievalismul românesc, prea luminat, dar însăși suspiciunea noastră nu face oare parte, și ea, dintre consecințele prejudecății folcloriste, de care vorbeam mai sus, și de care ne lășăm noi înșine înșelați ? Sint, în această **viziune culturală asupra istoriei**, pe care Mihnea Gheorghiu o implică în viziunea politică, și particularitățile unei ideologii, mai ales prin sugestiile didactice-persuasive pe care le ascunde ; dar care națiune își poate oare, afirma, prin **alte mijloace, țelul de a face cunoscute și de a pune în valoare tradițiile sale de cultură și civilizație, legitimându-și, astfel, dreptul de egalitate cu marile popoare ale lumii ? Dincolo de suprafața sa anecdotică, scenariul **Mușchetarul român**, prin eroiul său central, acel domnitor cărturar prins „între pană și spadă“, ridică, la analiză, chiar această problemă fundamentală, a raportului dintre politică și civilizație, a valorii politice a culturii și civilizației. Într-un veritabil film de aventuri (dar aventuri culturale, pentru că **Mușchetarul român** este istoria pierderii și căutării unui manuscris), Mihnea Gheorghiu știe să strecoare, în replici, informații culturale. În piesele și scenariile sale se discută despre **De bello gallico**, despre filozofia lui Leibniz sau a lui Vasile Conta, interioarele și exterioarele sint construite prin analogii culturale și asocieri dintre cele mai variate cu artele plastice, muzica și arhitectura, și sint folosite, adeseori, locuțiuni franceze, engleze sau germane, care, departe de a crea efecte snobe, dau sentimentul de stabilitate intelectuală și de stăpânire perfectă a caracteristicilor epocii. Indicațiile cinematografice din scenarii sint elaborate cu eleganță literară, devenind ele însele, din simple texte ajutătoare, mostre de proză turistică scrisă de un călător prin Europa, un călător cultivat, care vede prezentul prin încercătura de valori istorice și culturale pe care le conțin obiectivele descrise.**

„Scenariile istorice“ ale lui Mihnea Gheorghiu nu se sustrag, nici ele, regulii oricărei investigații literare în istorie, realizată de pe pozițiile actualității. Nici n-ar interesa, astăzi, simpla reconstituire „de culoare“ a unei epoci. Dramele istorice au devenit (dacă nu cumva au fost totdeauna) drame contemporane cu pre-texte istorice.

