



Dina Coccoa și Emil Liptac în
„Doamna lui Ieremia” de Nicolae
Iorga, Teatrul Național din Bucu-
rești

PERSONAJUL ISTORIC

între
document
și
ficțiune

Elisabeta, Doamna lui Ieremia Movilă

La 40 de ani, în 1911, Nicolae Iorga începe să scrie teatru. Tomurile științifice îi stau, brăcuite, alături. Sunt ceasurile lui de mulțumire, după rânduiala omului „vechi” care este. A gândi istoria și în dialog scenic devine pentru Iorga o necesitate. De ce atât de lăzduț? — se pune, firească, întrebarea. Mai ales că savantul avea destule versuri „uite în săltar” încă din vremea genialei sale precocități. Explicația o căutam, pentru prima dată, acum.

Fiindcă nici unul dintre actele publice ale acestui dăruit om nu a fost făcut la întâmplare, fără să slujească un înalt scop moral-patriotic. Trecuseră câțiva ani de la răsunătoarea „luptă pentru limba românească” (1906), cu ecouri în mediile studioase. *Tribun în răscoală* (1907), fusese stigmatizat ca „instigator”. Intră în Parlament și adâncește confruntările politice prin elocința sa vindictivă. Profesorul mobilizează conștiințele pentru campania unității spiritului național. Teatrul îi apare ca un argument decisiv în efortul său de a redeștepta istoria, în esențialitatea ei pilduitoare. Așa va gândi el teatrul, încă trei decenii de viață, în peste 50 de piese „teziste”, limpezi, de sfătoasă învățătură. Scena Teatrului Național devine pentru Iorga o estradă universitară.

În plămada versurilor albe aflăm concluzii științifice; cutare dramă istorică și personajul ei central se trag din cutare carte, memoriu academic sau tom de documente, rezultate din truda sa. Izvoare bogate alimentează patetice „icoane” dramaturgice, scrise dintr-un avânt, în ore puține, căci Profesorul știe

ce trebuie momentului contemporan, semenilor. Brîncoveanu, sau Tudor, sau Gheorghe Lazăr... Ei sînt „oameni cari ni trebuie”. Trebuie învățătura lor. Prin ei, înfățișați scenic, Iorga nuanțează ideile contemporane, le amplifică pe unele, cenzurează altele.

Ar fi o naivitate să se dibuie „sursele istorice” ale teatrului său. Este un teatru document, în care ficțiunea nu poate căpăta drept de cetate, din cauza uriașei erudiții ce copleșește și „disciplinează” creația. Dacă — atunci cînd arhivele tac — oricare alt scriitor de teatru istoric, de oriunde, trebuie, prin efortul imaginației, să umple spații și să modeleze eroi, Iorga știe *totul*, pînă la detaliu, despre vremi și despre oamenii vremurilor, pe căi doar de el aflate, prin alchimia gândirii sale nepereche. Eroi săi de teatru au solide temeiuri lăuntrice, tratate și separat, în manieră științifică, sînt investigații pînă la subtile trăsături de portret. Chiar personajele secundare se întemeiază pe cîte o exhaustivă pagină de analiză.

Iată de ce cazul dramaturgului N. Iorga ar trebui să inspire un studiu temeinic. Incredibil, dar nu avem nici o pagină profundă despre el ca om al scenei, despre felul cum gîndește el personajul istoric. Ni s-a părut a desluși, mai sus, cîteva linii.

Să urmărim, în cea mai cunoscută dramă a sa, funcția și alcătuirea personajului titular.

Piesa *Doamna lui Ieremia* este scrisă în 1924. Ea porcede, mărturisit, dintr-o comunicare academică din 1910. Această

Chiajina moldova este fiica veacului ei crincen, al XVII-lea. Văduvă de Domn, cu trei copii minori, se vrea în continuare Doamnă. Miron Costin filtrează bănuiala că și-a otrăvit cumnatul, pe Simion, voievod legiuit, ca să-și înscăuneze nevîrstnicul fecior, Constantin. Anii 1607—1617, „de mare amestecătură și zarvă”, incing Moldova în lupte fratricide. Analele tac, infricșate. Sceptrul cade din mîini după cîteva luni de șovăielnică păstorie și este apucat de mîini la fel de slabe. Ambițioasa femeie sfîrșește, victimă a uneltirilor ei, la Stambul, obligată să treacă împreună cu coconii domnești, la legea musulmană. „La această ocară au sosit casa lui Ieremia Vodă; și poate hi pentru răutățile (doamnei Elisabeta) că era o femeie răpitoare (rea — n.n.) și de frica lui Dumnezeu depărtată” — se dezgustă Miron Costin, în letopisețul său.

Așadar, un caz de voință patologică a puterii, cum istoria a cunoscut deseori printre văduvele domnești.

A vrut Iorga să dea o replică („replică”, la marele învățat, era o trăsătură a firii sale aprinse) cunoscutelor eroine din pieșele lui Hasdeu și Davila? Mai ales că relațiile sale cu cei doi n-au fost niciodată calme, și savantul încheia vechi socoteli și printr-o scriere literară, polemică. Așa s-ar părea, căci locul doamnei lui Ieremia, Elisabeta, se află lîngă Vidra și Doamna Clara.

E posibil ca resortul tainic al inspirației să fi fost mișcat de o imagine întrezărită de Iorga în drumurile sale bucovinene de la începutul veacului și mărturisind nimicnicia ambițiilor în vîrtejul istoriei: la Sucevița, ctitoria Movileștilor, se păstrează, într-o cutie de argint, coșița Doamnei, dăruită lăcașului înainte de a pleca în surghiunul fără întoarcere. Finalul piesei reconstituie acest episod de înfiorat lirism.

Doamna Elisabeta (numită în text) domină într-un chip aparte drama. Din ființa ei complexă, Iorga nu a păstrat decît actul de voință, căutînd antiteza nu în tabăra boierilor fideli celor uzurpați (conflict clasic în literatura de inspirație istorică, prezent și aici, dar cu intenție neadîncită), ci în însăși casa domnească — la Constantin, voievodul minor.

Conflictul dintre tradiția pămîntului și „mărirea de putere” se așază în dialogul dintre mamă și fiu. Constantin invocă obiceiurile și voința obștească, potrivnică urcării în scaun prin silă; Doamna invocă firea cea tare a stăpînilor ce nu cunosc stavili. O tulburătoare pagină de literatură se citește în actul II al piesei.

Restul actelor, pînă la cinci, narează concentrat faptele învîlmășite ale Doamnei pribege. Teza dramaturgului se con-

turează din desfășurarea de argumente a celor care își asumă istoria: mama și fiul. Doamna nu cunoaște firea țării, fiul, da. Constantin fusese crescut în legea domnească, păzitoare de ritual secular. Doamna, pătimașă, opune dreptului forța, fără a ține seamă de judecata vremii. Morala textului se limpezește în monologele acestei rîvnitoare de hlamidă. Nimic din ființa ei nu se smerește; nu e „Doamna” țării, căci îi e străin simțămîntul că țara și scaunul de la Suceava au întemeieri ce nu se pătrund decît cu dreaptă simțire. Uzurparea așază personajul în stihia vînturilor politice; ea, care adusese forță străină pentru rosturile ei aprige, batjocorește încă o dată tradiția (deși gestul devenise obișnuit pentru pretenții la scaunul domnesc).

Cazul Doamnei lui Ieremia, adîncit în sensul moralei istoriei, a fost încă o lecție pentru contemporanii dramaturgului: risipitorii de țară sfîrșesc risipiți.

Ca toate personajele lui Iorga, și Doamna Elisabeta Movilă prinde sens din spiritul cronicii, nu din materia ei propriuzisă. Figurile familiare ale cărții de istorie devin cazuri de conștiință, teatrul lui Iorga (aproape nu s-a observat aceasta) fiind un teatru psihologic, de sondare stăruitoare a firilor excepționale (voievozi, cărturari, revoluționari etc.).

Și în *Doamna lui Ieremia*, schema acțiunii este sumară. De aceea, piesele lui Iorga n-au avut audiență la un public ce vrea „fapte” pe scena dramei istorice. Nu este deci întîmplător că *singurul* dintre contemporani care a pătruns intențiile dramaturgului N. Iorga a fost Camil Petrescu. Acest scriitor „incomod”, ce nu-și adula confracții, dar respecta pînă la cucernicie faptul de cultură, va fi văzut în N. Iorga un precursor? Asupra acestei chestiuni vom reveni, căci orgoliosul Camil tocmai începe — sîntem în anul 1924 — lucrul, de aproape un deceniu, la cea mai substanțială reconstituire, din teatrul lumii, a personalității lui Danton.

Ionuț NICULESCU

* *Doamna lui Ieremia de N. Iorga*. Repere: N. Iorga — Trei drame. Doamna lui Ieremia, Gheorghe Lazăr, Contra Patriei. Buc., Ed. Casa școalelor, 1924; Miron Costin — Opere I—II, ed. P. P. Panaitescu, Buc., E.p.l., 1965; Barbu Theodorescu — N. Iorga, bibliografie (fundamentală), Ed. științifică și enciclopedică, 1976; N. Iorga — Istoria românilor, Vol. V. Vitejii, Buc., 1937.