

NICOLAE IORGA

Paradoxal, monumentalitatea operei de istoric a lui Nicolae Iorga, venerat ca savant, a creat prejudecii judecării calme a creațiilor sale literare. Dramaturgia mai ales (marele om a scris aproximativ cincizeci de piese) a întâmpinat zîmbetul circumspect al istoricilor literari, înclinați să treacă, fără efortul unei lecturi atente, peste maldărul de texte dialogate. A contribuit poate la acest consens depreciativ și reprezentarea neîngrijită a majorității dramelor lui N. Iorga, incluse convențional în repertoriul unor teatre oficiale din trecut, jucate, cu puține excepții, fără credință și fără disocierea necesară, în cîte două sau trei reprezentații de obligație. Izvorul principal al atmosferei de neîncredere stabilite în jurul operei dramatice a lui N. Iorga stă însă în covârșitoarea inegalitate a respirației artistice, în iritarea pe care o poate provoca drumul șerpuit de la tragediile de o intensă poezie la drametele improvizate inabil, iremediabil ratate. Firește, asupra acestui compartiment contradictoriu și de multe ori vulnerabil al unei opere altminteri eminente s-a exercitat din plin atacul înverșunat al inamicilor profesurii și ricanările acestora s-au adresat mereu întregii sale creații teatrale, cu o înveninare alimentată de ignoranță și rea-credință. Mult rău a făcut teatrului lui Iorga și plecaciunea ipocrită a unor comentarii care au evitat, ceremonios și grav, analiza deschisă și specializată a unor texte care merită întreaga noastră considerație. Cum supremul omagiu adresat unei îndelungate trude artistice nu poate fi decît efortul unei valorificări obiective și exigente, rîndurile de față încearcă să prefățeze o asemenea investigație selectivă a moștenirii lăsate teatrului românesc de un condeier cum n-au fost mulți.

* * *

Într-o cuvîntare programatică ținută în decembrie 1935, la inaugurarea Teatrului „Ligii culturale”, Nicolae Iorga formula cu solemnitate două principii conjugate cu privire la rosturile teatrului. Fără a urmări ineditul, ilustrul savant reamintea că *teatrul este o școală* și că, prin urmare, el trebuie „să fie la îndemîna oricui”¹. Ca întotdeauna, formulîndu-și credințele, oratorul se dezlănțuia polemic, apostrofînd repertoriul frivol și nu mai puțin cinematografia, pentru care a manifestat deseori un dispreț fără margini. Dacă în alte privințe, și mai cu seamă în viața politică a țării, nestatornicia lui N. Iorga prilejuise mereu comentarii acide, în ceea ce privește rosturile scenei, ca și în alte cîteva probleme fundamentale ale culturii, întîlnim o admirabilă constanță. Într-un articol din 1906, dincolo de aluziile nervoase la adresa lui Al. Davila, teatrul era văzut „ca un capitol neapărat din marele program al educației naționale”², în termeni aproape identici cu articolele și conferințele de peste cîteva decenii. Revenirile insistente ale profesorului Iorga la exemplul teatrului antic se explică prin aceeași viziune a jocului scenic ca lecție deschisă despre „ce era mai esențial în viața însăși a Grecului”³. Efectiv, interesul enorm al marelui învățat pentru teatru se fundamentează pe credința sa în forța educativă și instructivă a acestei arte de „necesitate publică”. El va alătura lecțiilor sale de la Vălenii de Munte spectacole pe texte anume improvizate, va întemeia teatre profesioniste, va scrie, în sfîrșit, zeci de piese, comedii și drame, dintre care cel puțin douăzeci interesează în cel mai înalt grad istoria noastră literară.

Despre N. Iorga s-a spus că a fost prin structură un om bătrîn⁴, dispus din tinerețe să patroneze patriarhal activitatea contemporanilor. Poate de aceea, în dramaturgie, cele mai bune pagini ale sale sînt dominate de seninătatea unui clasicism străvechi,

¹ N. Iorga : Cum se dobîndește o cititorie culturală. Teatrul pentru popor. Recapitulări și nădejdi. Ed. Ligii Culturale (1935).

² N. Iorga : Teatrul Național al Capitalei românești, în „Sămănătorul”, 19 februarie și 3 martie 1906.

³ N. Iorga : Sensul teatrului, Vălenii de Munte, 1932.

⁴ G. Călinescu : Istoria literaturii române. Ed. Fundațiilor, 1941, p. 542.

înfățișând fapte și pasiuni într-o decantare solemnă, cu un patos conținut, sever distilat în versul întins, cu armonii antice. Cîteva dintre operele de prim ordin ale lui Iorga ca autor dramatic (*Un domn pribeag*, *Ovidiu*, *Cleopatra*, *Regele Cristina*, *Singele lui Minos* ș.a.) se relevă printr-o arhitectonică neoclasică, în spiritul lui Goethe. Promovarea ideii de libertate prin întoarcerea la tradiție, caracteristică celor mai multe dintre piesele lui Iorga, reamintește nu mai puțin pe autorul lui *Faust*. Goetheană ni se pare, de asemenea, străduința reunirii în poezia scrierilor pentru scenă a expoziției epice cu explozia lirică și acțiunea dramatică într-o sinteză organică. Dacă este cel puțin discutabilă aprecierea după care gustul și priceperea lui N. Iorga se opreau în literatură la Commynes⁵, putem înțelege că, în ceea ce privește teatrul, el se afla în admirația marilor autori din veacurile XVII și XVIII, pe care-i evoca adesea.

O lectură atentă a teatrului scris de marele istoric relevă, oricum, distanța vădită, pe plan estetic, dintre operele de tradiție clasică și piesele „moderne”. Autorul se mișcă uneori în limitele dramei burgheze, gesticulînd dezordonat și dialogînd imprecis. În ceea ce privește problematica dramaturgiei sale, Iorga rezervă pieselor istorice grandoearea înfruntărilor dintre om și destinul său în lume, în vreme ce bucățile contemporane sînt improvizate jurnalistic pe un program etic minor. Deși a recunoscut nu o dată însemnătatea operei lui Ibsen și a recomandat jucarea lui Gerhardt Hauptmann, istoricul nu a avut în vedere aceste modele, atunci cînd a adus în scenă figuri ale epocii sale. Așa, de pildă, cele *Trei piese simple, pentru oameni modești* (jucate toate la Vălenii de Munte în 1931) surprind prin naivitatea construcției și artificialitatea tipologiei. Rînd pe rînd, combaterea păcatului extraconjugal (*Puterea obișnuinței*), lauda fericirii în simplitate (*Căderea măștilor*), exaltarea sacrificiului celor „inimoși” în favoarea semenilor înșingurați (*O jertfă simplă*) sînt subliniate stingaci și fără preocupări artistice. Semnificativ este și faptul că elanul patriotic al scriitorului cunoaște o înaltă expresie în drame clasicizante ca *Tudor Vladimirescu* și-și pierde vibrația pură — eșuînd în derută — cu pamfletele cenușii, ideologic total eronate, de tipul *Sarmală, amicul poporului*.

Este limpede că istoricul s-a regăsit mereu în spațiul convențional al istoriei, unde și-a acordat clipa de răgaz a inspirației creatoare. Important ni se pare că în piesa cu subiect istoric nu întîlnim deloc balastul informației de specialitate. De fapt, N. Iorga alege de fiecare dată, din materialul documentar al unei epoci, acele situații care împing acțiunea pe pragul dintre legendă și istorie. Dramaturgia sa istorică, în compartimentul realizărilor certe, se compune de fapt dintr-o *colecție de destine omențești capitale*, supuse unei examen caracterologic sobru dar insistent. Cele cinci acte care alcătuiesc de obicei dramele lui N. Iorga urmăresc sub unghiuri variate un personaj central, în jurul căruia rămîn pînă la final trei sau patru „însotitori” ai soartei eroului. Celelalte personaje apar pentru a ilustra cîte un unic moment, după care, de cele mai multe ori, dispar total din raza acțiunii, fără a se mai simți obligate să „evolueze”. Oscilînd între exemplul tipologiei shakespearice și construcția clasică de inspirație goetheană, Iorga primește influențele cu un respect agitat care nu îngăduie nici un act de servilitate și exclude orice supunere față de vreun cod al teatralității necesare. De altfel, după părerea sa, tehnica „este cea din urmă dintre slugile piesei, și atunci cînd este numai tehnică, aceasta înseamnă sluga în locul stăpînului.”⁶ Din Shakespeare, lui Iorga îi place să releve dezinteresul pentru „subiect”, cu alte cuvinte neglijarea invenției dramatice. Afirmînd că „subiectul” constă în „ce se face dintrînsul”⁷, Iorga dă valoare teoretică unei vechi deprinderi, căci el preia din cronici și vechi scrisori cîte o poveste pe care o redescoperă în înțelesul ei uman, dialogînd-o cu patos oratoric. În același timp, interesul rămîne pentru portretul patetic al eroului și nu pentru ilustrația istorică mai mult sau mai puțin colorată. Luptele celebre au loc în culise, în vreme ce miezul piesei e ocupat de lungile discuții între personaje.

S-a făcut deseori observația că piesele lui N. Iorga nu sînt teatrale. În ceea ce privește cel puțin jumătate din textele sale, această opinie este justificată, căci avem de-a face cu încercări ratate din toate punctele de vedere. Numeroasele înșălări ocazionale ca *Moartea lui Dante* sau *Zidirea Mînăstirii din Argeș*, unele dintre lucrările mai ample (*Canemir bătrînul*, *Catapeteasma ruptă în două*, *Un biet moșneag și un doge* etc.) nu rezistă unei lecturi exigente, înfățișînd cînd și cînd sunete dispartate, în alcătuiri de o tensiune discontinuă. Atunci cînd poezia urcă însă maiestuos din interiorul conflictului către construcția impresionantă a „misterului” central, cuvîntul plin realizează o teatralitate simplă care aspiră la modelul tragediilor antichității. În acest sens, *Doamna lui*

⁵ Ibidem.

⁶ N. Iorga : *Sensul teatrului*. Vălenii de Munte. 1932.

⁷ Ibidem.



Scenă din spectacol

Jeremia, în ciuda unei acțiuni dinamice, mi se pare a fi de un dramatism mai scăzut decât alte piese ale lui N. Iorga, de un tragism mai intens și, totodată, mai generos în semnificațiile sale. Iată, de pildă, drama *Un domn pribeag*, reprezentată întâia oară la Teatrul Național din București, în stagiunea 1919—1920, și reluată apoi, de-a lungul anilor, la alte teatre. Interesul pentru informația istorică este aci minim, deși încadrarea în epocă se realizează ferm iar ecoul îndepărtat al înfringerii de la Mirăslău amplifică indirect marele final. Piesa reprezintă o variantă remarcabilă a dezacordului dintre viață și vis într-un text dens cu frumuseți poetice de răsunet scenic. Ștefan, fiul lui Petre Șchiopul, trăiește exilat și anonim la Innsbruck, printre pedanți scolastici, sufocat de atmosfera unui mediu filistin. Eroul posedă o viață interioară bogată, în care vagile amintiri ale țării natale se îmbină cu reveriile aprinse ale unui însetat de măreție și puritate. Acest adolescent febril, care vede dincolo de realitatea mărunță, se menține în viață prin ardoarea visării și sucombă când, la un pas de atingerea idealului, totul se prăbușește iremediabil. Viața ca vis, ilustră temă coborită din Calderon și Shakespeare, reapare aci, relevind pericolul confundării existenței cu imaginile onirice. Domnul pribeag visează să se înscăuneze pentru a pedepsi nedreptatea, restabilind tradiția firească, iar pe planul năzuințelor sale adolescentine, pentru a înfringe ostracizarea sa într-o lume lipsită de spiritualitate. Dar „*Cine gindește prea mult la visul lui / Nu va trăi de viața celor adevărate*”. Ștefan sacrifică visului realitatea unei mari iubiri, fără a culege decât sfărâmurile unor iluzii contrazise de împrejurări.

Ideea *jertfei necesare* care innoiește omul, indicând capacitatea de a distinge drumul răspunderii față de nobilele tradiții ale cetății (ale țării), revine în câteva dintre dramele vii ale lui N. Iorga. Renunțând la *Nunziata*, care ea însăși se sacrifică fără a șovăi, Ștefan, „domnul pribeag”, optează, cu moartea în suflet, pentru menirea sa istorică. *Regele Cristina*, celebra regină a Suediei, apare în drama lui N. Iorga (într-o polemică poate involuntară cu Strindberg) ca victimă a neînțelegerii visului său de ridicare na-

țională de către o contemporaneitate obtuză. Ca și pribeagul Ștefan, divina Cristina își sprijină reveriile pe cărți și concepte și se privează de orice satisfacție individuală spre a putea auzi glasul unei religii superioare, în care vitejia este înnobilită de idei. Cristina se înscrie în lista eroilor exemplari ai lui N. Iorga, devansându-și epoca cu înțelegerea exactă a dureroasei sale superiorități :

„...Eu simt

Că mintea mea deasupra acestei lumi plutește...
În valuri luminoase mă pierd, și-asupra mea
Aud cîntări pe care nici o Biserică
Nu le-a aflat vreodată... Eu sensul li-l pricep
Deși-i o limbă care nu mi-a mai fost vorbită
Vorbește înțelepciunea supremă graiul ei.“

Aceeași conștiință a depășirii modului de înțelegere al celor din timpul său ni se dezvăluie și în drama *Tudor Uladimirescu*. Piesă-cronică alcătuită dintr-o suită de tablouri cu bruste schimbări de decor, această compoziție adînc patriotică nu este totuși „o frescă“. Momentele istorice care se succed prilejuiesc o serie de ipostaze ale dialogului dintre Tudor și oamenii timpului său. Aflăm astfel cît de puternic este devotamentul eroului pentru popor și putem contempla frumusețea spirituală a acestui luptător cu principii ferme. Reapare ideea unei înălțări a chemării la luptă prin puritatea sufletească a celor angajați să biruie tirania. Lui Tudor, cavalier al idealurilor neprihănite îi repugnă atît diplomația abilă cît și măcelul pătimas. Jaful, văzut de alții ca drept al învingătorilor, și oarecum firesc în ordinea ostășească a vremii, i se pare oribil prin întinarea țelului înalt al mișcării populare. Pe măsură ce piesa înaintează, Tudor strînge un material vast despre labilitatea conștiințelor și, filozofînd asupra experienței sale, conchide că *ideea națională*, superioară indivizilor, își păstrează măreția, dîncolo de orice accidente. La chemarea versatilului Iordache („...*de ce nu vii cu noi*“), Tudor refuză programul vag, prea general, care i se propune, preferînd „drumul... neamului“, căruia îi închină moartea sa pilduitoare. Încă o dată *jertfa* subliniază o consecvență interioară care, trecînd prin amărăciunea singurătății, se colorează tragic, dar nu se dezmente.

În ultimă instanță, teza morală cea mai înaltă a dramaturgiei lui N. Iorga se relevă a fi cerința *sacrificiului de sine* în raport cu apelul istoriei, cel mai adesea identificat cu imperativul patriotic. Pe lîngă exemplele citate, pot fi amintite încă altele, nu însă toate justificate artistic. De o reală forță poetică mi se pare a fi drama *Cleopatra*, în care regina Egiptului întrupează înalta spiritualitate a unei lumi apuse. Încercările eroinei de a salva Egiptul prin compromisuri pregătesc terenul pentru decizia finală : vrînd „a cruța poporul egiptean“, regina hotărăște sugrumarea întregii sale seminții de regi. Așezîndu-și eroii în universul grandios al istoriei, Iorga adoptă temele antice cu o gravitate a versului și a gândirii violent opusă armoniilor rostandiene ale atîtor „modernizări“ retorice după marii tragici. În *Sîngele lui Minos* — de pildă —, fiorul înfruntării destinului este captat în scene de un adevăr artistic impresionant, iar în *Ovidiu*, reluat într-o postură predominant filozofică, eroul elegiac își topește neliniștile prin acceptarea necesității istorice a renunțării la o fericire epicureică.

Cu cele mai bune texte dramatice ale lui N. Iorga, istoria genului își dobîndește, în literatura noastră, cele mai interesante pagini ale modalității neoclasece.

* * *

Doamna lui Ieremia, departe de a urmări transcrierea pitorească a unor pagini de cronică, este concepută ca o lecție superioară de morală. Drama face disecția teribilei patimi a mării, ca dezlănțuire oarbă a stihurilor care pîdesc în *om*. Spre deosebire de Chiajna, care acționa cu luciditatea unei conștiințe pietrificate, nevasta lui Ieremia Movilă este *posedată* de o pornire rea, visînd la putere ca la singura posibilitate de a depăși scarbădul unei existențe mediocre. Pentru această văduvă de o orbitoare frumusețe, farmecul coroanei este mereu însoțit de tremurul interior al femeii cu „suflet tare“, rătăcită printre nevolnici. Spasmele sufletești ale Doamnei indică mereu o luptă interioară grea, din păcate schițată fugar de autor.



Gh. Cozorici (Alexandru),
Dina Cocca (Doamna) și Bog-
dan Mușatescu (Mihai)

Piesa este mai ales o diatribă minioasă la adresa dorințelor nefirești de înstăpînire, de îngenunchiere a semenilor. Obsesia maladivă a Doamnei infestază epoca și produce ravagii într-o viziune de apocalips.

S-a mai observat, și pe bună dreptate, o contradicție capitală în motivarea acțiunilor criminale ale eroinei. Dacă este să facem din nou apel la sugestiile shakespeareene, vom constata că eroina pleacă de la neliniștea justițiară a lui Hamlet (câci vrea să-l pedepsească pe ucigașul soțului ei pentru a trece brusc la setea degradantă pentru putere a regelui Claudiu. Apropierea de Lady Macbeth se susține mai mult pe datele exte-

rioare ale unei feminități care se afirmă nu prin fragilitate ci, dimpotrivă, prin gestul voluntar și tendința de dominare. Altminteri, spre deosebire de ucigașa lui Duncan, care se-ncumeta temerar să corecteze destinul, Doamna lui Ieremia ne dezvăluie, în ultimele acte, o infatuare iritantă și un suflet mărunț. Nu trebuie să uităm că N. Iorga urmărea să realizeze, prin detalierea unei existențe, o demonstrație etică viguroasă și nu un caracter excepțional. Eroina piesei sale este condusă pînă la răsunătoarea sancțiune din final pentru a sublinia consecința implacabilă a unei comportări inumane. Faptul că, rînd pe rînd, Mitropolitul, dascălul Cosma, coconii chiar, se împotrivesc egocentrismului incurabil și faptelor mirșave pe care acesta le zămisește denunță obstinția Doamnei ca aberantă, potrivnică ordinii firești a lumii. Luptele singeroase pentru putere sînt denunțate ca atentînd la principiul tradițional al conviețuirii pașnice dintre oameni. Ridicîndu-se pe sine și pe ai săi deasupra năzuințelor întregului popor, Doamna lui Ieremia violentează codul nescris al umanității și se condamnă singură la grozăvia unei înfrîngerii totale. Ultimul tablou conține o idee scumpă lui N. Iorga, aceea a ispășirii păcatelor omului în dimensiunea terestră a existenței, și nu într-un ipotetic purgatoriu. De fapt, pedepsirea fărădelegilor familiei Movileștilor urmează modelul furiei dezlănțuite a vechilor zei din Olimp și schițează fugăr o pedagogie celestă de obîrșire mai curînd păgîna.

Privită global, piesa despre *Doamna lui Ieremia* conține, în primul plan, o fabulă simplă despre trufia pedepsită, iar, mai în adînc, o lecție cu privire la nebunia înfruntării sensului firesc al istoriei și a bunului-simț popular. Comentariul oamenilor simpli, țărani și țirgoveți (țărani sînt și „însoțitorii”: Bălan, Ruja, diaconul Cosma), intervine mereu pe parcursul acestei cronici istorice, care devine interesantă prin acele pasaje ce depășesc simțitor descripția de epocă.

* * *

La Teatrul Național „I. L. Caragiale” s-a realizat cu această piesă dificilă un spectacol omagial* care are, în primul rînd, meritul de a fi readus în actualitate (cu forța particulară a mirajului scenic) întreaga operă dramatică a lui Nicolae Iorga. Regia („Nicolae Massim”) a insistat asupra pitorescului epocii, primind un sprijin substanțial în scenografia lui A. Demian. Cortina interioară mai ales, realizată în spiritul vechilor fresce voronețiene, anunță dimensiunea spirituală a textului, raportul dintre anecdota istorică și spațiul marilor probleme. Dina Cocea, interpreta rolului titular, a acordat eroinei o deosebită prestanță, situîndu-se cel mai sus în momentele de dezlănțuire tiranică a trufiei Doamne. Utilizînd o bună experiență de interpretare a dramei istorice, Toma Dimitriu (Mitropolitul) și N. Brancomir (Ureche) au adus în spectacol o ținută de o certă noblete poetică. Dintre ceilalți interpreți se relevă Gh. Cozorici, al cărui timbru este dominat de un autentic fior tragic, și Gh. Popovici-Poenaru, deloc plat într-un rol dificil (Bălan). Ni s-a părut că unii interpreți au preferat o manieră de joc exterioară, cu sonorități vocale nesuținute intens, ca, de pildă, Emil Liptac (Dascălul Cosma) sau C. Bărbulescu (Voinea). O inexplicabilă diminuare a efortului artistic poate fi, cu regret, senalată la un actor tînăr atît de talentat ca Traian Stănescu (Constantin Vodă). S-a putea discuta și asupra excesului efectelor exterioare (costume lucitoare, muzică sentimentală, zgomote cinematografice). Cînd actorii apar în primul plan (actele I și IV) și, dincolo de ceaprazuri și muzici, rostesc apăsător cuvintele autorului, recepționăm mai bine vibrația filozofică a textului, înțelegînd că redescoperirea teatrului lui N. Iorga poate și trebuie să înceapă.

V. Mindra

* Teatrul Național „I. L. Caragiale”: DOAMNA LUI IEREMIA de Nicolae Iorga. Regia: Nicolae Massim. Decoruri și costume: A. Demian. Distribuția: Dina Cocea (Doamna); Emil Liptac (Dascălul Cosma); Elena Sereda (O fată); Catița Ispas (Altă fată); Viorica Petrescu (A treia fată); St. Holban (Vornicul Drăgan); Const. Bărbulescu (Voinea); Toma Dimitriu (Mitropolitul); Traian Stănescu și George Paul Avram (Constantin-Vodă); Gh. Popovici-Poenaru (Bălan); Ilina Tomoroveanu (Ruja); Gh. Cristescu (Un ușier); N. Brancomir (Ureche); N. Gr. Bălanescu (Ciocirile); Alfred Demetriu (Soldat turcesc); Al. Hasnaș (Întîlul negustor); V. Moldovan (Al doilea negustor); C. Glura (Al treilea negustor); Ion Iliescu (Un țaran); Marian Hudac (Un negustor turc); N. Enache (Un cărauș); Gabriel Florea (Alt cărauș); Draga Olteanu (Circiumărița); Igor Bardu (Soldatul); Virgil Popovici (Clericul); Virginia Ciupagea (O femeie); Ioana Bulcă (Doamna Marghita); George Paul Avram și Bogdan Mușatescu (Mihai-Vodă); Gh. Cozorici (Alexandru); N. Mitea (Bogdan); C. Diplan (Țăranul); Iamandi Șerban (Negustorul); Anatolie Spînu (Întîlul țaran); Const. Stănescu (Al doilea țaran); Gr. Nagacevski (Al treilea țaran); Mircea Cojan (Al patrulea țaran); Gabriel Dănciulescu (Radu-Mihnea); N. Pereanu (Constantin Postelnicul); Costache Diamandi (Un turc); Cosma Brașoveanu (Alt turc); Al. Demetriad (Schender-Pașa); P. Pătrașcu (Un boier); Gh. Buliga (Alt boier); C. Melcea (Al. treilea boier); G. Sîrbu (Un călugăr).



Teatrul Național

„I. L. Caragiale“

„PATIMA ROȘIE“
de Mihail Sorbul

Damian Crișmaru (Rudy),
Carmen Stănescu (Tofana)
și Const. Bărbulescu (Cas-
trig)

Fotocronica

Teatrul „Barbu Delavrancea“

„RĂDĂCINI“ de Arnold Wesker

Victoria Dinu (Beatrice Bryant), Sandu
Rădulescu (Mr. Bryant) și Eliza Petriș-
chescu (Mrs. Bryant)

