

GLOSE LA DRAMATURGIA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ

(III)

Avatarurile tragediei

Este, oare, moartă tragedia? Nu puține au fost, în ultimul secol, vocile care au clamat agonia tragicului. George Steiner n-a fost, fără îndoială, primul care a remarcat coincidența dintre „moartea lui Dumnezeu” proclamată de Nietzsche și „moartea tragediei”. Este, însă, posibilă apariția unei noi tragedii? Sint, într-adevăr, unele semne care indică, în teatrul zilelor noastre, redescoperirea tragicului ca valoare estetică, o resurrecție a tragediei.

Am vrea să punem un prim capitol din aceste glose — note de lectură, scurte analize și comentarii — pe marginea celui mai nou teatru românesc, sub semnul unei deschideri a gustului oamenilor de teatru pentru tragedie. Să fie vorba doar de o mutație în gustul estetic sau apariția tragediei răspunde și altor năzuințe mai profunde? Deocamdată trebuie să remarcăm că unele din cele mai interesante „producții” ale dramaturgiei noastre din ultimul timp sînt, în intenția autorilor, tragedii. Ne vom opri, desigur, în deambulările noastre critice, doar la cele mai semnificative piese. Cu o anumită pedanterie scolastică, am putea să le împărțim în două grupe, după cum vorbim despre două modalități ale tragicului: în tragedii metafizice și tragedii istorice.

Ultima piesă publicată de Marin Sorescu, *Paracliserul*, este exemplară pentru prima din aceste categorii. De fapt, poetul autor al lui *Iona* a redescoperit de astă dată — cu unele moderne și în perspectiva unui veac desacralizat — *misterul* medieval. Urmărind, în *Paracliserul*, parabola unui destin, lupta unei făpturi singulare și în același timp exemplar-umane, cu și pentru ceea ce o depășește înfinit, el închipuie un mister tragic. Existența omului surprins într-o ordine care îl transcende, apare înconjurată de un halou al tainei, în acest vast monolog care continuă monologul lui Iona deplasîndu-l pe un alt plan.

Paracliserul e slujitorul ultimei catedrale în epoca nietzscheeană a lui Dumnezeu cel mort. „Paracliserul a rămas ultimul” — declară el însuși rizînd. Dumnezeu nu se mai arată făpturilor sale care îl-au uitat. Nu mai coboară de „sus” nici un har. Paracliserul nu este uns de Altul, nu e un trimis; el s-a ales pe sine, a dobîndit investitura sa printr-o îndoielnică „autoungere”. Rupt de sursă, îndoindu-se de har, el e un mistic negru. Nu e lipsit de tîlc faptul că acest serv al luminii, care-și află menirea în întretinerea focului sacru, vrea să *înnegrească*, să *afume* catedrala sa care „n-a avut credincioși nici cît o broască țestoasă”, nici cît grotesca biserică pictată pe o ultimă dropie. Mister al luminii și întunericului: afumînd catedrala cu luminările pe care le aprinde, lumina se pierde și întunericul rămîne. „Flacăra s-a dus în slavă și s-a depus, tot așa, pe un zid de foc, — eu lucrez aici la umbra lui”. Vocea înșinguratului Paracliser este o *vox clamantis in deserto*, o voce a celui care strigă în desert. Ca marile voci beckettiene care (în romanele mai curînd decît în piesele irlandezului) își clamează neputința de a renunța la cuvînt, cu toată deșertăciunea pe care o recunoște verbului, cuvîntul Paracli-

serului răsund în gol e tot ce i-a mai rămas acestuia. Dar omul-cuvînt e întreg omul. Asemenea personajelor din vechile mistere, moralități și miracole, eroul lui Sorescu e un amestec de umanitate trivială și suavitate, de vulgaritate și elevație. Întreg omul apare în diversitatea *tonurilor* marcate de scriitor, al tonului cuvintelor personajului său: comun, solemn, nervos, grav, speriat, prozaic ori sublim. E omul care se zbuciumă încercat de îndoieli, zimbește ironic, rîde cinic („Amăgim și noi cum putem”), dar se întoarce cîndu-se („iartă-mă că mă îndoiesc chiar de la prima piatră”). Rugăciunea sa alternează cu revolta. Căci între omul trăind *dincoace* și Cel de *dincolo* orice punte e ruptă. Paracliserul înaintează pe o cale a contemplației, face progrese asemenea pelerinului din cartea lui Bunian. Afumind piatră cu piatră catedrala sa, el înaintează pe o cale a purgării, a purificării, apoi a iluminării, pînă la sperata uniune. Dar eșecul său, adevărata sa tragedie e tocmai imposibilitatea unei uniuni, a unei întîlniri cu Sacralul. În altar, icoanele lipsesc, firește, din rame (să ne amintim versul eminescian: „Credința zugrăvește icoanele-n biserică”). Dar nu numai icoanele, ci Dumnezeu el însuși, lingă care ajungînd, „nu-l mai vezi...”, lipsește. Ce-i mai rămîne omului care a năzuit în van să-l întîlnească, decît marelă lamento al însinguratului ori revolta împotriva celui ascuns? Ca și biblicul Iov, Paracliserul se tînguie („Știi ce pot să fac eu, ca om viu? Să stau aici și să plîng”) sau să se răzvrătească („...și nici să nu ne mai faci! Și să ne lași în pace!”). Ajuns la capătul operei și al puterilor sale, omul năzuind dincolo de bine și rău, dincolo de viață și moarte, spre o sacră și imposibilă pace, ajuns la cheia bolții catedralei sale, atinge limita umanului și recunoaște limita, deci negarea cerului: „Facerea primului om a fost semnul decăderii totale și absolute a cerului”. Omul însuși care a năzuit să ajungă în cer, tragică nebunie, va pierde totul în urma sa. Schelele pe care le-a înălțat — o mistică *scala paradisi* — se vor prăbuși sub el. Omul, însă, nu se prăbușește odată cu ele, ci pierde într-o finală combustie. Se *sacrifică* — în sensul cel mai radical al cuvîntului — oferindu-se pe sine ca o ultimă luminare. „Și nu mai pot să cad ca și tine”.

Tragedia lui Sorescu — ca orice mister — se petrece în zona începuturilor sau sfîrșitului, în afara timpului istoric. *Paracliserul* e o tragedie eschatologică amintind un text argezean rămas neterminat, fragmentul dramatic *Focul și Apa* în care poetul închipuia o apocalipsă rurală, tenebrele cuprinzînd pămîntul, Marea Voce confruntîndu-se cu oamenii din sat. Dar mult mai radicală, mai tragică decît această viziune apocaliptică urmînd tradiția religioasă și folclorică, este procesul tragic al Paracliserului. Mergînd la esențele pe care le vădește o situație-limită a umanului, Sorescu ne-a dat o zguduitoare tragedie.

Tot astfel, ceea ce vizează dramaturgii noștri care, în ultimul timp, s-au aplecat asupra trecutului, este mai puțin o istorie cronologică și mai curînd o meditație asupra omului și, implicit, a condiției istorice. Dar, n-a însemnat, oare, teatrul istoric din toate timpurile, o trădare mai mult sau mai puțin fericită a *datului* istoric? Totuși, pînă la începuturile secolului al XX-lea, acest teatru s-a constituit ca o evocare a trecutului, ca o încercare de reconstituire a lui. Precipitarea timpului istoric în veacul nostru, marile cataclisme care l-au marcat și mutațiile gustului în lumea modernă a artelor, par să fi dus la abolirea genului istoric în teatru, în roman ca și în pictură. Nimic mai străin de gustul nostru decît șabloanele dramei istorice din veacul trecut, decît retorica grandilocventă a tiradelor, tablourile vivante... Timpului nostru îi aparține judecata asupra istoriei, nu reconstituirea ei. Nicăieri nu e mai evidentă dezertarea din istorie, decît în teatrul occidental din zilele noastre. Cu rare excepții, acesta se situează în afara istoriei, la limitele sale, într-o zonă apocaliptică a sfîrșitului. Asemenea fenomenologiei care pune în paranteză timpul, teatrul occidental modern a ales extratemporalitatea ca o zonă neutră în care se petrec conflictele și dezbaterile dramatice.



Noul teatru istoric românesc (mă gîndesc îndeosebi la ultimele piese ale lui Paul Anghel, Ion Omescu și Ilie Păunescu) consideră trecutul, am putea spune nu în temporalitatea lui istorică ci în actualitatea sa. Mihai Viteazul, în perspectiva lui Paul Anghel, sau Brîncoveanu al lui Ilie Păunescu, sînt teribili de actuali. Cei trei dramaturgi amintiți își consideră eroii ca pe contemporanii noștri. Nimic din poseismul romantic al secolului trecut, nimic dintr-o exaltare a istoriei ca „trecut glorios”. Nu se caută adevărul istoric ci un adevăr supraistoric pe care-l oferă istoria. De fapt,

Ion Omescu își intitulează, pe drept cuvânt, dramele „pretextate istorice”. Istoria oferă doar un pretext și Paul Anghel, Ion Omescu, ori Ilie Păunescu (nu mai puțin decât Peter Weiss în *Persecutarea și asasinarea lui Marat*) știu prea bine că nu evocarea faptului istoric, ci invocarea sa, ca mărturie pentru *alceva* este esențială, pentru ca drama istorică să mai fie viabilă.

Noul teatru istoric nu e lipsit de o anumită ambiguitate. În epoca atitor demitizări, dramaturgia nu se poate apropia de faptul istoric fără să nu-l supună acțiunii corozive a demitizării prin distanțare, ironie, prin desprindere din legende. Într-adevăr, mituri naive, legende întreținute de o anumită pedagogie s-au lipit de mult de chipul unor eroi. Atît Mihai Viteazul cit și Constantin Brincoveanu, în noua perspectivă dramatică, au fost despuiți de aura pe care o hagiografie istorică o țesea în jurul lor. Sînt oameni cu vicile și virtuțile tuturor oamenilor. Dar, în același timp, ei devin eroi tragici — autorii tragediilor lor au înțeles-o prea bine — doar printr-o nouă mitizare a lor. Ei au o vocație deosebită, sînt aleși, au un destin și ca atare patetica lor existență se petrece la incidența temporalului cu supratemporalul, a faptului istoric cu esența anistorică a athosului cu mythos-ul. Ambiguitate, așadar, a dramei istorice în noua sa ipostază: demitizarea e concomitentă cu remitizarea.

Mit al omului care, luptînd și mai ales suferînd, devine o jertfă de propitiere a istoriei, un semn premonitoriu pentru o redempțiune viitoare. Eroul ca sacrificat și mîntuitor apare sub chipuri diverse — la cei trei autori pe care i-am amîntit. Un sentiment tragic al istoriei este subiacent în toate aceste compoziții. Trei piese, trei catastrofe tragice, trei sacrificii exemplare, mîntuitoare pentru însăși persoana eroului, care se ridică prin moartea acceptată deasupra limitelor condiției sale, mîntuitoare și pentru întregul popor, sacrificiu însemnînd, undeva, într-o economie secretă a istoriei, picirea împilatorului și resurecția împilatului. Nimic însă, din lecția, din moralitatea istorică explicită pe care o propunea vechea dramă istorică. Nici o predicăție, nici o proiecție idealizatoare. Or, acceptăm eroii fictivi pe care ni-i propun dramaturgii noștri, tocmai pentru că nu sînt idealizați ca în vechile litografii, ale lui Murnu, pentru că noii lor cronicari — mult mai puțin respectuoși cu istoria decît cei vechi — respectă, în schimb, un adevăr esențial, filozofic, am putea spune, acela al devenirii întru ființă, esențial oricărei tragedii. E evident — îndeosebi în cazul lui Constantin Brincoveanu al lui Ilie Păunescu, ca și în acela al lui Petru Cercel din *Ulad Anonimul* de Ion Omescu — calea urmată de o conștiință, de la obscuritatea înglodării ei într-un timp prea uman, la lumina libertății ei depline. Noile drame istorice sînt istorii ale revelării conștiinței în și printr-un martiriu. Or, nimic mai patetic decît o asemenea descoperire care se plătește cu sînge.



Setea de putere cu care Paul Anghel și-a investit Viteazul, alcătuieste hybrisul tragic care-l va pierde, dar și semnul unei vocații excepționale. Eroul își depășește mult timpul. „Mi-e teamă — mărturisește el, sfetnicului său — că umărul acesta al meu iese cu mult peste veac”. Dar tocmai acest umăr al său (dureros) îl face să devină cel care este Extremismul său, cuvintele, deciziile și faptele care trădează într-însul fanaticul, îl separă de toți cei din jurul său. „Basorelieful” dramatic făurit de Paul Anghel este acela al unui mare însingurat. Cele mai alese minți, rațiunea cumpătată a Sfetnicului, iubitor al auritei căi de mijloc, nu sînt în stare decît — cel mult — să-l înțeleagă. Nimeni nu-l urmează pe eroul tragic pînă la capăt. Ca și Paracliserul lui Sorescu în catedrala sa, Mihai e singur pe cîmpul bătăliilor sale. Căci (ca și în cazul aceluia) năzuința sa finală este a unui absolut de care Viteazul știe prea bine că e separat prin purgatoriul unui rîu de foc. „Acest rîu către care ne chemi, e de flăcări” — îl avertizează alarmat Sfetnicul prudent. „Și trebuie să-l trecem cu toții înot” — îi răspunde Mihai — către „Țara pe care o văd dincolo...”. Acest absolut, al cărui halucinat este Viteazul, nu e pentru sfetnicul prea-cuminte decît „o vedenie”. Desigur, vedenii, ficțiuni sînt toate: țara „de dincolo”, „vechea stemă a Romei”, pe care Mihai pune să o refacă pînă și clipele scurte de fericire, de intimă seninătate. *Viteazul* e tragedia unei conștiințe atrasă de viziuni mai înalte decît veacul real în care e silită să se zbată. Viziuni și cuvinte. *Verbul* e esențial în drama lui Paul Anghel. Faptele nu se petrec în fața noastră. Cuvîntul, nu fapta, constituie tragedia. Ceea ce ni se înfățișează e o meditație asupra faptelor, în fond o tragedie a cuvîntului. E remarcabilă, în *Viteazul*, sobrietatea tonului, economia riguroasă a efectelor, a mijloacelor dramatice, gravitatea bărbătească

a discursului. Nu mă pot opri să nu citez fraza unui mare artist „Te știi tânăr, te crezi la fel cu ceilalți, poruncești și lovești, și izbești, apoi deodată, nici nu simți când, avîntîndu-te cu tot trupul înainte, în mină cu barda de fier, simți că îngheți, că înmărmurești cu cal cu tot, că te faci stană de fier, încremenită în furtună, în timp ce palele năprasnice ale vijeliei îți urlă pe lingă urechi, pe lingă urechile de fier, uralele ostașilor care fug ca viforul”.



Occidentul și Orientul se întilnesc în aceste piese istorice ca polii ce întrețin tensiunea dramatică. Petru Cercel — în „pretextul istoric” al lui Ion Omescu — este uns cu toate unsorile Orientului și Apusului. El e un aventurier de înaltă clasă, un cinic care... a fost odată tânăr, dar, lepădîndu-se de toate („Cînd trăia Dumnezeu credeam în dragoste“), a păstrat doar o neistovită sete de putere. A-l face pe acest intelectual cu suflet nihilist, pe acest om care duce o existență ironică să devină un erou care sfidează Puterea, să se jertfească pe sine pentru un popor care nu-l vrea, dovedește măiestria unui foarte ingenios om de teatru.

Ulad Anonimul este o „dramă a puterii” — după formula autorului — dar, în același timp, o tragedie a *substituirii*. Numim astfel, situația autentic tragică a uciderii sau sacrificării nevinovatului în locul altuia sau altora. Antigona, Ifigenia sînt clasicele modele ale unei asemenea tragedii. Vlad, inocentul din piesa lui Omescu, e voievodul care nu va domni niciodată, care-și oferă domnia și numele și, bineînțeles, viața, pentru ca altul să fie un domn mai vrednic. Dar sacrificiul generează sacrificiu, încrederea în oameni germinează încredere, după cum tirania și neîncrederea nasc tiranie și neîncredere. Jertfa Anonimului (sinucidere a unui nevolnic în aparență, dăruire de sine, în realitate) provoacă o mutație în ființa lui Petru Cercel. Pirvu — încarnare a poporului — înțelege aceasta: „Poate a vrut să-ți treacă sufletul lui și n-a găsit altă cale.” Ceea ce Vlad n-a izbutit să fie, va reuși Petru Cercel, cu ajutorul său („Ajută-mă Vlade”, îl invocă el în clipa supremei încercări). Va fi voievodul Țării Românești care înfruntă opresorul și cade ca un erou tragic.

Ca și Petru Cercel care, pentru a-și descoperi în fața altora și a sa conștiința vredniciei, are nevoie de sacrificiul unui om, nevrednic în toate, tot astfel Constantin Brîncoveanu, eroul piesei lui Ilie Păunescu, *Maria 1714*, are nevoie de puterile catalizatoare ale conștiinței fiilor săi și, îndeosebi, de pasivitatea plină de o mistică ardoare a dăruitei sale soții, Maria. E ciudat faptul (foarte bine observat de Ion Omescu și de Ilie Păunescu în piesele lor) că, pentru activarea, pentru revelarea unei conștiințe e nevoie de prezența unei conștiințe latente, a unei dăruiri necondiționate. Vlad Anonimul care nu se simte de loc ales pentru domnie, surpat sub conștiința nevredniciei sale, a îndrăgît într-atît un om încît e gata să se jertfească pentru ca să-i dea acestuia încrederea în oameni. Maria, doamna lui Brîncoveanu, are într-însa ceva din inflexibilitatea anticelor eroine ale tragediei, ca și din obscura pasivitate a marilor *suferitoare*, a boci-toarelor. Ea săvîrșește un rit în timp ce bărbatul ei trece prin toate vămile (cum le numește, foarte sugestiv, Sorana Coroamă, într-un cuvînt al regizorului la această piesă), prin toate vămile cu care e confruntat destinul unui om în raccourci-ul teribil al unei situații-limită. Constantin Brîncoveanu (spre deosebire de Viteazul lui Paul Anghel) pare să fugă de cursa tragică (și în același timp supremă șansă) ce i se întinde. Dacă Viteazul asumă de la început destinul său tragic, identificîndu-se cu el, Petru Cercel trebuie să aștepte o revelație și, deci, să treacă printr-o conversiune, iar Brîncoveanu trebuie să parcurgă toate ocolurile unei vieți centrifuge, pentru ca, în cele din urmă, în deplină conștiință, mimînd parțial surpriza, să se descopere înghițit de centrul de care fugise, în sorbul tragic al destinului său.

Toți acești eroi, acești domni care cunosc mizeria și grandoarea condiției umane, sînt — din nou, asemenea Paracliserului din tragedia lui Șorescu — mari însingurați. Toți sînt închiși în cortul, ori în palatul, ori în exilul, mai apoi în temnița lor. Mari solitari, legătura lor cu țara, cu poporul pentru care în cele din urmă se jertfesc, este aceea a amantului (Mihai), a posesorului care vrea pînă în cele din urmă să-și fie unicul posesor (Constantin), ori a aventurierului care rivnește posesiunea (Petru). Poporul care apare în fundalul piesei lui Paul Anghel — acei țărani cu rogojinile aprinse în cap care-l

urmăresc pe Mihai — redus în piesa lui Omescu la doi-trei reprezentanți care vor un domn pămîntean, curajos și cu scaun la cap, inexistent în piesa lui Ilie Păunescu, poporul e o masă din care se înalță Vodă-eroul tragic. Dramele acestea istorice sînt ale *conștiinței tragice*. Conștiință ce se aprinde tîrziu, doar într-un punct extrem, la conjuncția unei ființe izolate cu propriul ei destin și cu obscura tragedie a poporului însuși. Ruptura dintre erou și popor îi e fatală eroului. Viteazul lui Paul Anghel urmărit peste tot de țărani pe care voievodul îi simte în jurul său, („ca pe un complot, ca pe o conjurație”) pe care — după cuvîntul sfințicului — îi aude dar nu-i înțelege, vrea să-i înțeleagă dar nu poate, țărani aceștia — măcar trei sute, de cîți ar avea Mihai nevoie — vor lipsi în clipele hotărîtoare.

Tragedia istorică se încheie, desigur, prin catastrofa obligatorie, dar și printr-o necesară mîntuire. Dramaturgii noștri au înțeles că o existență devine una cu esența ei, în clipa tragic finală a unei depline identificări cu sine și, deci, a posibilității eliberării de sine, a transcenderii odiosului eu. Prins într-o viață plină de meandre, de compromisuri, Brîncoveanu se eliberează în procesul său final, de toate „mărunțișurile vieții”, ba chiar și de „rădăcinile” ei. Așa poate să înfrunte moartea de Sfîntă Măria. La fel Mihai, la fel Petru Cercel. O sfîntă nebunie îi desprinde de rădăcinile lor umane, îi proiectează în sfera pură a tragicului.

Rămii, e drept, uneori, prea calm, la dezbaterile, la conflictele acestor conștiințe. Vină a noastră, a spectatorului ușor dezabuzat? Ori anemia dramaturgului a căruia vină nu e în stare să alimenteze viscerele dramei. Eroul prea intelectual este limfatic. De cîte ori, citind ori privind o piesă nouă, nu ești cuprins de torpoarea pe care o emană? Cînd nici o furtună nu bîntuie, cînd piesa își tirăște atonia viscerală, cînd arderea dramatică e nulă, teatrul agonizează, și nu dorești decît să sucombe. Am asistat, de curînd, la o reprezentație budapeziană a tragediei lui Timon din Atena. Spectacol, în sine, de lăc excepțional. Dar ce furtună a patimii în textul lui Shakespeare! Un teatru care nu e nici de gheață, nici de foc, un teatru lînced, este condamnat. Pasiunea teatrului n-o poate înmulca decît un teatru al pasiunii. În acest sens, o resurrecție a tragediei e necesară. Și iată, semnele ei sînt aproape.

O litografie de epocă la „Dr. Faustus” de Marlowe

