

EVOCARE ȘI INVOCARE ÎN DRAMATURGIA ISTORICĂ

Să precizăm de la început că termenii de mai sus nu vor să fie altceva, în analiza noastră, decât niște „instrumente“ de lucru. De ce neapărat evocare-invocare? La urma urmei, toate evocările („a aduce în conștiință fapte, evenimente, împrejurări etc. trecute“) sînt, într-un sens mai larg, invocări („a cita ceva în favoarea sa, a se referi la ceva ce poate servi ca sprijin“)¹, întrucît, precum bine știm, făptuitorul nu procedează la operațiunea de mai sus pur și simplu, ci pentru a pune și a impune conștiinței publice ceva. Într-un sens și mai larg, toate faptele de artă sînt un fel de evocări și invocări, dacă extindem în așa fel prima noțiune încît să înțelegem prin ea tot ceea ce se aduce, pe această cale, în „conștiința“ publică. Dar nu aceasta este obiectul interesului nostru. În cîmpul larg și diversificat al creației dramatice există o zonă în care operațiunea de evocare a trecutului definește o specie anume, ca trăsătură esențială și obligatorie în raport cu altele, și aceasta, precum știm, e dramaturgia istorică. E suficientă însă precizarea de mai sus pentru a ști în ce măsură o piesă care „evocă trecutul“ face parte din această specie, e sau nu istorică? Și *Hamlet* și *Richard II* evocau, la timpul lor, trecutul; cu toate astea, *Hamlet* nu e o piesă istorică, pe cîtă vreme *Richard* e. Și *Fecioara din Orleans* (Schiller) și *Sfînta Ioana* (Shaw) și *Ciocirlia* (Anouilh) evocă trecutul, mai mult, deopotrivă același trecut; cu toate astea, piesă istorică e numai prima dintre ele, pe cîtă vreme celelalte nu. Din repertoriul actual, și *Petru Rareș* și *Hora domnițelor* evocă trecutul; prima e însă o piesă istorică, iar a doua nu.

Observăm, la o simplă analiză, că ceea ce le deosebește astfel e funcția pe care o acordă „trecutului“ autorii respectivi, unii urmîrind să redea imaginea desfășurării faptelor de atunci, alții servindu-se de această desfășurare ca pretext, ca motiv, ca argument pentru a da o imagine a desfășurării faptelor de acum sau dintotdeauna. Altfel spus, în primul caz autorii aduc trecutul în conștiința publică (*evocă*), în al doilea caz se referă la el, îl citează în sprijinul punctelor lor de vedere (*invocă*). Nu putem numi lucrările celui de-al doilea caz tot piese istorice, din moment ce istoria e folosită aici cu altă funcție, cu alt scop, doar ca punct de plecare și reazem.*

Rămînînd astfel în domeniul strict determinat al dramaturgiei istorice (nu și „de inspirație“ istorică, pe care l-am exclus mai sus), e de văzut în ce măsură operațiunea

* Se va înțelege, cred, că schematizăm nițel chestiunea, din necesități de analiză. Astfel, pe un plan mai complex, ipoteza e amendabilă. Dar nu e mai puțin adevărat că, în această privință, înșiși autorii ne pot deruta, subintitulîndu-și lucrările într-un mod care nu corespunde întotdeauna apartenenței la specia indicată, sau făcînd pur și simplu abstracție de această integrare. Hadeu și-a numit *Răzvan* și *Vidra* „poemă dramatică“, iar B. Shaw a considerat *Cezar și Cleopatra* a fi „piesă istorică“; or, e limpede că situația se prezintă cel puțin invers. Paul Anghel își numește *Săptămîna patimilor* „ipoteză dramatică de veac erotic moldav“, Al Voitin prezintă *Procesul Horia* drept „dramă“, Dan Tărcihlă își subintitulează *Io, Mircea Voievod* pur și simplu „piesă“, iar Horia Lovinescu nu dă nici o indicație pentru *Petru Rareș*. Din nou, B. Shaw ne-ar pune la grea încercare dacă am căuta în subtilurile lui trimiteri directe la specie. Auziți: „o comedie și o filozofie“ (*Om și supraom*), „o fantezie în stil rusesc pe teme englezești“ („*Casa inimilor sfîrimate*“), „dramă metabiologică“ (*Inapoi la Matusalem*), „culegere de predici de pe scenă“ (*Prea adevărat ca să fie frumos*). Integrarea într-o specie sau alta revine deci comentatorului și comportă riscul despre care am vorbit mai sus.

aceasta de evocare propriu-zisă se împlinesc pe calea *reproducerii fidèle* a documentului sau, să-i spunem așa, pe calea *reproducerii fictive*. Al. Voitin evocă răscoala și personalitatea răsculaților Horia, Cloșca și Crișan, prin reproducerea actului de odioasă înscenare judiciară de la Alba-Iulia, 1785. Dar, oricât de fidel ar fi fost autorul față de documentele acestei înscenări, el n-ar fi putut face în teatru, și nici n-a făcut, o reproducere fidelă, ci una fictivă, urmărind în fazele de evoluție ale procesului evoluția unui proces interior, a unei drame de conștiință, care atacă și covârșește integritatea morală a anchetatorului. Nu știm dacă drama contelui Jancovich a existat la această intensitate și amplitudine; și nici nu ne interesează. Ceea ce ne interesează, de fapt, e că această dramă exista aici, în reproducerea din fața noastră, și că ea are o intensitate și o amplitudine care vin numai din puterea de ficțiune a autorului. Paul Everac, într-una din cele mai concentrate și reușite piese ale sale, *Iancu la Hălmaciu*, evocă figura eroică a lui Avram Iancu. Dar — aparent, ciudat! — nu reproduce în acest scop nici un moment de înfruntare supremă, nu apelează la nici un act care i-ar putea evalua eroul, cu ușurință, la dimensiuni eroice. Alege un alt moment, care prilejuiește personajului, la prima vedere, o apariție la extrema contrarie — un Iancu abulic, rătăcitor prin sate și munți, fără hrană și vestminte, aproape cerșetor. Un Iancu care vine în mijlocul contemporanilor săi, și prieteni și dușmani, ca o obsesie, care se mai închipuie o dată năprasnic și conducător, dar care nu mai e decât vlăguit, bolnav și însingurat, trist ca și cîntecul pe care-l zice din fluier, visător și neputincios. După toate datele evocării fizice, Avram Iancu n-are nimic eroic aici. Dar autorul a făcut o reproducere fictivă, și dimensiunea eroică a personajului e dată tocmai de admirația nelimitată a partenerilor lui, și prieteni și dușmani. Nu ne mai interesează dacă un asemenea moment s-a petrecut aievea sau nu. Ion Omescu scrie o dramă istorică despre un „veac de iarnă“ din trecutul neamului nostru și, din punctul de vedere al fidelității strict documentare, reproducerea nu se poate data nicicum. Țara e vasala imperiului otoman și domnul care o cîrmuiește cată să nu-și atragă nemulțumirea sultanului, se arată supus și consimte la „înstrăinarea“ de bunuri și ființe. Pentru a-și apăra tronul? Nu. „Noi — zice el — sintem vierii care-ngroapă via; o trecem prin iarnă, îi scăpăm rădăcina“ (actul IV, tabloul 4). O cugetare care dă, dintr-o dată, perspectivă actelor aparent condamnable ale suveranului, altfel inexplicabile decât prin rațiuni de interes individual. Dar cine e acest suveran? Nu știm. În piesă se cheamă pur și simplu Domnul, și e singurul personaj care nu figurează cu un nume. Prin asta, autorul înțelege mai mulți domnitori și ne face să ne gîndim la responsabilitatea istorică a acestora într-un timp determinat, e adevărat, dar nu datat. Ce-ar fi însemnat aici renunțarea la anonimatul domnitorului? Posibilitatea și îndatorirea de a extinde reproducerea documentară, nu însă și fidelitatea ei. Reproducerea mai ales fictivă, piesa lui Ion Omescu nu este mai puțin o evocare propriu-zisă, pentru că ea redă fidelitatea spiritului și a ambianței în care s-a petrecut acțiunea de vasalitate feudală a țării față de imperiul otoman. Mai mult decât litera scrisă a documentului ne interesează, în specia pe care o discutăm, fidelitatea spiritului lui, ceea ce se poate dobîndi numai cu contribuția mai mare sau mai mică a ficțiunii artistice. Dacă, să zicem, autorul lui *Iancu la Hălmaciu* ar fi vrut să demonstreze că personajul său n-a fost un erou, atunci ar fi întreprins un act de infidelitate față de spiritul documentului și lucrarea n-ar mai fi, în nici un caz, piesă istorică, ci ar trece în altă specie. Din acest punct de vedere nu putem integra piesa lui B. Shaw, *Cezar și Cleopatra*, de pildă, în cadrul speciei istorice, pe cîtă vreme piesa cu același model a lui Shakespeare, *Iuliu Cezar*, o integrăm foarte bine în suita producțiilor de acest fel. Înțelegem deci reproducerea fictivă a documentului istoric ca *un fapt de fidelitate față de spiritul lui*.**

Să invocăm, în sprijinul afirmației de mai sus, următoarele cuvinte ale unui mare cărturar român: „Întrebarea este numai dacă documentul istoric s-a prefăcut în document fictiv, dacă, prin urmare, documentarul este semnificativ“ — adică, tot după

** Din nou „schematizăm“, firește. E într-adevăr, B. Shaw „infidel“ față de spiritul documentelor din epoca lui Cezar? S-ar putea spune, mai degrabă, că e mai fidel decât documentele înseși, pentru că nu prezintă un model inaccesibil „contemporanilor“, ci unul la îndemînă, accesibil tuturor ființelor dotate cu rațiune și spirit. În fond, autorul nu scrie despre faima unui împărat, ci despre întîmplarea care ar fi putut crea faimă de împărat tuturor semenilor, de istețime neîndoielnică. Iar din punctul de vedere al cadrului, al culorii de epocă, al respectării amănunțelor care dau identitate timpului evocat, se pare că lucrurile sînt ireproșabile. *Cezar și Cleopatra* nu e, prin asta, mai puțin o piesă istorică decât altele. Dar e, în același timp, mai mult. Fidelitatea de care vorbeam e un act de investigație filozofică, autorul probează niște termeni, chiar niște noțiuni, ale istoriei generale cu exemplul unei istorii particulare. Ia în discuție, interpretează într-un mod propriu, demonstrează ceva. Susține, adică, o teză. Istoria nu mai deține primatul funcției dramatice aici, ci filozofia. Spunem atunci că autorul se servește de *elementele* speciei istorice pentru a crea în altă specie.

semnificația vrea să zică factor universal, etern². Cînd modalitatea principală de lucru este evocarea, deci acea reproducere fictivă fidelă spiritului documentului, invocarea de care am amintit aici capătă un alt conținut, o altă funcție, devine o chestiune de *ordonare* și *structurare interioară* a materialului dramatic. Aici aflăm măsura însușirilor reale ale creatorului, forța lui de emisie, capacitatea de a fi mai mult sau mai puțin semnificativ, adică universal. Unul dintre cei care ne-au atras răspicat atenția că „nu toate dramele istorice sînt drame istorice: adesea numele ne înșeală”³, B. P. Hasdeu, cerea lucrărilor de acest fel acoperirea a trei elemente esențiale: critica, perspectiva, coloritul. Și e interesant de notat cum vede autorul primei drame istorice culte chestiunea perspectivei, de pildă: „Așa numita «perspectivă» — spune el — ar fi deci un procedeu al compoziției istorice, o metodă de organizare a întregurilor narative care presupune analiza și valorificarea faptelor, dispunerea lor pe trepte deosebite ale însemnătății”⁴. O chestiune care privește, cu alte cuvinte, structurarea internă a materialului dramatic, ceea ce numeam mai înainte invocare, pe anumite dimensiuni. Aceste dimensiuni le-am putea sintetiza, deocamdată, în trei categorii: istorică, eroică și filozofică. Prin toate, dar în special prin cea eroică, se resimte uneori și ceea ce s-ar mai putea numi dimensiunea mitică. Să exemplificăm.

Am fost în cursul ultimelor stagioni martorii unui număr apreciabil de evocări ale trecutului istoric pe scenă. Dintre ele, ne aducem aminte de o încercare consacrată personalității lui Mihai Viteazul (*Mihai Viteazul* de Octav Dessila, la teatrul din Oradea) și de una referitoare la figura lui Vlad Țepeș (*Țepeș Vodă* de Mircea Dele-Lerian, la teatrul din Galați). Încercări fără ecou, cu serioase deficiențe de orientare și structurare a materialului, dar, ceea ce e de subliniat, limitate parcă la o singură dimensiune din cele amintite mai sus, și anume dimensiunea istorică. Privite din punct de vedere strict documentar, lucrările par — și poate că și sînt — inatacabile, corespund adică la ceea ce numeam reproducerea fidelă a documentului. Dar, după cum am văzut, nu asta e important; important e ca pana scriitorului să se miște pe un orizont larg de semnificații, într-o reproducere fictivă, care să cuprindă, pe lîngă dimensiunea de mai sus, și întinderea eroică și filozofică a universului evocat. Or, aceste două dimensiuni lipsesc din evocările respective, capacitatea de invocare a unor asemenea motive dramatice e debilă și, de fapt, inexistentă. Ce drum, ce distanță și, în fond, ce exigență artistică e de aici și pînă la orizontul de semnificații din *Petru Rareș*, de pildă, care îl face să depășească mult, prin putere de invocare, cadrul oarecum determinat al speciei în chestiune!

Nici Dan Tărchilă n-ar fi fost ferit, în al său *Io, Mircea Voievod*, de o asemenea frîngere de orizont, dacă n-ar fi avut perspiciacitatea de a miza tocmai pe un alt element decît cel al istoriei stricte, și anume pe elementul ideologic. Acesta este argumentul pe care-l invocă, în funcție de el își ordonează componentele și cursul acțiunii. Urmărim un episod care ilustrează preocuparea politică esențială a domnitorului evocat — unirea țărilor române — și asta dă intensitate și pregnanță meditativă lucrării. Personalitatea lui Mircea nu se mai suprapune pe un spațiu de cronică limitat, ci atinge dimensiuni filozofice, aproximativ cam ca ale înaintașului său Vlaicu, fără a le cuprinde, bine-înțeles, pînă la o anumită amploare universală. Interesantă e de urmărit, din perspectiva acoperirii acestor dimensiuni, structurarea materialului dramatic într-o piesă ca *Săptămîna patimilor* de Paul Anghel, care evocă domnia lui Ștefan cel Mare „cel mai frumos timp din istoria Moldovei”⁵. Într-un fel de predoslovie, autorul dă în cîteva cuvinte o măsură exactă a două din dimensiunile care-i vor caracteriza lucrarea. Despre poporul vremii aceleia: „un popor mic, strîns între trufiile unor puternice imperii” — și cu asta avem măsura istorică a evocării; despre personalitatea la care se referă: „preia, în seama sa, necesitatea istorică și încearcă să țină cerul pe umeri, ca și Atlas” — și cu asta dobîndim, dintr-o dată, măsura eroică prin care e evocat personajul, ba, mai mult, coordonatele mitice pe care e proiectat. O notație ulterioară, la capitolul doi, ne înlesnește o comparație, de dimensiuni asemănătoare, cu un alt termen, de data asta de origine autohtonă: „În miezul țării cotropite de turci, Ștefan și ai săi sînt în piei de oaie și se retrag din fața invaziei, cu viclenie, ca la începutul veacurilor”. Ștefan e aici „omul pămîntului, voievodul-păstor”. În elucidarea dimensiunii istorice mai vin cîteva argumente, printre care: „E o poartă (ținutul acesta, supranumit Poarta orientului — *n.n.*) pe care acest viteaz principe moldav se nevoiește s-o întărească, an de an, cu trupuri”. La fel, în ceea ce privește conturarea unei dimensiuni eroice și mitice. „Dar ești ca un turn de cetate, doamne...” exclamă un personaj din preajma sa. Cînd solul turcesc îi cere capul și-i ride obraznic în nas: „Taie-i pe cei 200.000” — în Ștefan „se trezește zimbrul” și poruncește scurt: „Vom începe de la tine”. Pentru

împlinirea unui ritual arhaic al zidirii, e invocat un motiv asemănător cu cel al zidirii Aniei de către Manole: „Ia-ne umbra și pune-o la temelie acestei zidiri”. Iată și o invocare filozofică :

„ȘTEFAN : Sint numai Ștefan și sint prințul unui popor mic...

FALCONERI (*incurcat*) : Vedeti, într-un fel, aceasta este și enigma mea... nu știu încă, sinteti prea mare pentru această țară, sau țara e prea mică pentru voi...

ȘTEFAN : Poate că e mică vremea...”

Personalitatea lui Ștefan suie în ochii noștri trepte de profunzime în cugetare și multe scene se încheie în acest sens, printre care și aceea din capitolul 4, unde înțelmin afirmă: „Tu ești clipa... Dar eu sint timpul!”. În sprîjinul evocării sale autorul a citat, a invocat adică nenumărate motive ale expresiei literare, îmbogățind astfel orizontul de semnificații cu dimensiuni mari, care ating universalul. Pe asemenea dimensiuni e construită, mai ales, evocarea lui Petru Rareș de către Horia Lovinescu.

Dacă, în cazul precedent, caracteristica lucrării e dată de marea mobilitate a acțiunii și cugetării, în acest caz caracteristică e adîncimea cugetării, dimensiunea filozofică amplă. Piesa are o curgere mai molcomă la suprafață; mobilitatea copleșitoare e în adîncurile ei, acolo se simt zguduiri înfruntării destinului, se măsoară caracterele și lumea. Rareș e, și nu mai e, personajul strict delimitat de cronici; îl amintește, prin masca tragică, pe Lear, și pare o aluzie la un personaj biblic. În cugetul său sună bătăile din „Simfonia destinului”, cînd parcă — zice el — „aud bătăi în poartă”. Destinul lui i-a fost coroana, conștient că, „nu pot fi domni pașnici în Moldova. Nu îngăduie timpurile”. Știe că pentru a fi „pescar de oameni” va vărsa mult sînge, va năpăstui, dar înțelege totodată că „altfel nu se poate”. În fine, însușindu-și imperativul timpurilor, „prin duplicitate la fidelitate”, socoate a îndrepta, ca un plutaș, „încercătura asta (bogățiile materiale și spirituale ale țării — *n.n.*) spre viitor”. Tot ce se întîmplă aici în succesiunea epizodelor stă sub semnul unei puternice invocări filozofice, ceea ce ne și determină să afirmăm că piesa își depășește specia în cel mai bun înțeles al cuvîntului. Dar, înainte de a mai fi și altceva, și piesa lui Lovinescu, ca și aceea a lui Paul Anghel și aceea a lui Dan Tărcihilă, este o reușită dramă istorică, deoarece reproducerea fictivă întreprinsă aici nu contrazice, în esență, spiritul documentelor, ci dimpotrivă. Ce importantă mai are dacă Rareș a gîndit sau nu așa, atunci, dacă s-a exprimat mai mult sau mai puțin asemănător? Important e că, prezentîndu-ni-l gîndind așa, personalitatea lui crește considerabil pe o ipoteză spirituală plauzibilă și, odată cu asta, conținutul lucrării devine profund actual. Mai e istoria aici pur și simplu invocată pentru exersarea unor variațiuni filozofice asupra lumii? Nu, ea își păstrează faldu propriu-zis evocator, înfășurat însă pe tot ceea ce spiritualitatea lumii contemporane a adăugat, sau a înlesnit a fi adăugat, ca semnificație istorică universală.

Ceea ce am scris aici nu vizează nici o delimitare. Cele două noțiuni puse în antiteză au încercat să fie, cum am spus, doar „instrumente” de lucru pentru sublinierea unor aspecte care ni s-au părut demne de relevat în producția aceasta consacrată trecutului istoric. Fie că e bine sau nu e bine să le numim așa, evocarea și invocarea există, și în funcție de însemnătatea acordată fiecăreia, deosebim, în ceea ce se scrie, o specie sau alta, un grad mai mare sau mai mic de elocință dramatică. Întrucît nimeni nu le-a enumerat pe toate, greșim și noi închipuindu-ne că putem desprinde astfel o apartenență de alta, oricît ne-ar ispiti noțiunile de mai sus. Ce mare lucru pot spune ele în fața atîtor titluri care flirtează cu denumirile speciei și, deși știm bine că nu sînt ce par a fi, nu le putem respinge încă din zona ei de gravitație? Probabil că asupra onora va mai trebui să treacă nițel timp, din departare se vor încadra mai bine, mai sigur, așa cum, fără doar și poate, se va încadra mîine *Croitorii cei mari din Ualaha de Al. Popescu*, pe care astăzi nu-l putem fixa nicicum. Este o „istorie apocrifă”, zice autorul; tot ce se poate, dar am învățat să fim circumspecți cu subtitlurile lor. Este o parabolă, o piesă simbolică, precum lasă să se întrevadă țesătura subiectului? Este, nici vorbă, dar cu atîta n-am epuizat încă pretențiile la o apartenență sau alta a acestei lucrări șerpuitoare. Personajele ei sînt personaje-simbol, alături de Croitorul, Călugărul-poet, Sculptorul, Părintele Capelan, Doamna, apare și Voevodul-simbol, care se numește Basarab. Evenimentele sînt profilate pe situații-simbol, dar, dincolo de gropile de care se împiedică trecătorii, dincolo de măiestria celui care croiește cele mai bune haine ale veacului, pe măsura veacului de astăzi, dincolo de geniul artistic universal al unui poet și al unui sculptor care sint, la dimensiuni mitice, Arghezi și Brîncuși, dincolo, în sfîrșit, de persiflarea tendinței de expansiune spirituală către străinătate a unei minorități, există, limpede și definită, o situație istorică autentică în acest subiect, care e a spiritualității neamului. Dialogul urmează logica unor semni-

ficații-simbol și nu a unor corespondențe de moment — precum se vede din prea lungul exemplu pe care-l dăm... —

„VOEVODUL BASARAB: Va fi război! Dar n-o să fie cit lumea! Ei, și pe urmă cu timpul... Părinte! Ce-i timpul?... Ce-i năluca asta măiastră care, tocmai când să zici că ai prins-o... îți scapă printre degete?!...

PĂRINTELE CAPELAN (*meditînd*): Ce-i timpul? (*Pauză.*) Succesia unei schimbări continue... care întimplător se poate măsura.

VOEVODUL BASARAB (*scutură din cap*): Nu-i de înțeles! Mai pe înțelesul meu... Ce-i timpul?

PĂRINTELE CAPELAN (*pauză*): Ce-i timpul?... Acel ceva, Sire, care măsoară... (*pauză*)... «nestatornicia lucrurilor»... (*pauză*)... din fuga clipeilor... (*pauză*)... în zborul lor iute...

VOEVODUL BASARAB (*murmură*): ...fugă!... Să zboare clipele!... Păsări năzdrăvane de-a timpului!... Păsări de spaimă!...

și exprimă atât de bine universul limbajului autohton. Compunerea originală a lui Al. Popescu e în spiritul istoriei și o exprimă plenar, ceea ce înseamnă că, pe undeva, are și anumite veleități de piesă istorică. Să nu se încadreze speciei numai pentru că istoria nu deține funcția dramatică principală aici, cum am apucat să spunem? Atunci, ori ceea ce am pretins noi cu infatuare este o splendidă eroare, ori anumite producții ale genului confirmă regula prin excepție, și e mai cuminte să nu le provocăm nicicum...

C. Paraschivescu

¹ Dicționarul limbii române moderne.

² George Călinescu, „Ulysse”, p. 441.

³ B. P. Hasdeu, „Mișcarea literară în Iași”, din „Articole și studii literare”, p. 82.

⁴ B. P. Hasdeu, prefață la *Ion Vodă cel Cumplit*, 1865, ed. I.

⁵ C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol. III, p. 49.