

Liviu MALIȚA

Evangelhești, apostoli și apostatați (I)

În 1992, *Evangelheștii* de Alina Mungiu-Pippidi a obținut Premiul UNITER pentru *Cea mai bună piesă a anului*. Publicată în volum în 1997 (ediția definitivă 2006¹), ea a fost pusă în scenă, după mai multe ezitări, în 2005, la Ateneul Tătărași, din Iași, în regia lui Benoît Vitse. Premiera absolută a stârnit un imens scandal. Cazul intrigă în sine, fiind, totodată, simptomatic pentru contextul socio-cultural al României postdecembriste.

Textul pornește de la premise ofertante, însă insuficiente pentru a-l valida artistic.

Există mai multe teme complementare. O istorie evenimentială (biografia unui prooroc evreu – Iisus), concurată și ocultată de istoria scrisă. Planul meta-narativ, „aventura facerii unei povestiri” (*the making of...*), primează asupra poveștii propriu-zise. Ficțiunea despre trecut se dorește o deconstruire a unei ideologii (recte a creștinismului) și, implicit, o critică a fundamentalismului sau fanatismului, a terorismului ideatic.

Tipologia complexă – strategul, iluminatul, dialecticianul, doctrinarul (dintre care se rețin doar trei personaje: Cherintos, Pavel și Iisus, restul fiind estompate și dezvoltate precar din punct de vedere dramatic) – permite, în interiorul criticii creștinismului, citit ca propagandă, conexarea și confruntarea mai multor perspective (de exemplu: monoteismul iudaic vs. eclecticismul elen, în speță epicureism, stoicism și cinism), până la stabilizarea unei versiuni apologetice definitive.

Precaritatea intrigii și absența afabulației sunt compensate de dinamica ideilor, dezvoltată în detrimentul acțiunilor, dar susținută ingenios de gruparea personajelor în perechi antagonice.

Un astfel de dublet este alcătuit din *Iisus* (numele nu apare în lista personajelor) și *Povestitorul*, reprezentând, ultimul, personajul istoric, celălalt, emblema/prototipul. Știm puține lucruri despre existența terestră a lui *Iisus* și chiar ceea ce aflăm e, fie incert, fie distorsionat. În schimb, *Povestitorul* este o figură hieratică, indecisă, spectrală, lipsită de aură – un profet abandonat de Dumnezeu –, care narează episoadele cruciale ale propriei existențe, ce urmează să fie transcrise, în mai multe versiuni, în ceea ce va fi biografia sa apologetică de sfânt întemeietor al unei noi mari religii: creștinismul. Dubletul *Iisus/Povestitorul* rezumă două ipostaze: Christosul biblic, mesianic, și cel asumat de poziția psihantropistă, care nu-i recunoaște decât natura umană. *Povestitorul* este geamănul laș al lui *Iisus*, care nu se poate ridica la înălțimea misiiei (e nevoie de intervenția lui Pavel, care să opereze corecturile biografice necesare, pentru ca suprapunerea cu prototipul să fie posibilă) și care, sub influență străină, se degradează. Constrângerile umanului, cu toate demisiile sale, îi limitează exemplaritatea, ceea ce îl face credibil din punct de vedere socio-antropologic, fiind, însă, privat de orice element radical transcendent. Una dintre sugestiile posibile este că personajul istoric *Iisus* nu a fost la înălțimea oglinzii (bovarice) a unei religii ambițioase, aflate *in statu nascendi*. Pentru ca aceasta să devină ceea ce este astăzi era nevoie de un povestitor infidel.

Al doilea dublet este format de cei doi apostoli: *Petru* și *Pavel*. Ambii mistifică învățătura. *Petru* este canonicul, păstrătorul de taine. El reprezintă fața rigoristă a

credinței, cel care îngheață în dogmă niște învățături transmise oral, mai vii, mai subtile și mai volatile. Consecvența sa constă în aceea că Biserica visată de el este organică, consubstanțială credinței. Dimpotrivă, Pavel și-a asumat rolul ideologului. Deși este și el un vizionar și un exaltat, nu e lipsit de luciditate și de pragmatism. Este cel care construiește, țese cu ochi limpezi ideologia. Știind că simplitatea nu are priză, monitorizează scrierea noii evanghelii, neezitând să deformeze faptele și vorbele, „îmbogățindu-le“ cu rituri păgâne, pentru a satisface setea de mister a contemporanilor săi. În dorința lui de a promova adevărul chiar și prin minciună, va face din viața lui Iisus o antologie arbitrară, care amestecă relatarea cu interpretarea. Adevărul, înțeles ca fidelitate factologică, coexistă cu frauda pioasă, argumentarea sau credința cedează locul persuasiunii, iar „rafinamentul stilistic“ (p. 49), ca ingredient important al strategiei succesului ideologiei, valorează mai mult decât principiile vehiculate. Vizionarismul personajului constă în a promova fără ezitări latura politică, dar și instituțional-organizatorică, a credinței, chiar separate de cea spirituală: în scena a X-a, care reface „cina cea de taină“, șovăie mai mult să-l ucidă pe Cherintos (mintea sa i-ar fi de mai mare folos), decât să-l înjunghie pe Iisus, pe care l-a închis deja în carte și care nu-i slujește decât de pretext.

Cei patru *evangelii* au și ei un rol dublu: 1. de a (trans)scrie și resemantiza povestea lui Iisus, redactând cartea sacră după comandamentele ficțiunii literare și supunând-o simultan unei critici lucide (pe măsură ce înaintează în redactare, ei descoperă tot mai multe inadvertențe, lucruri neverosimile, aberații) și 2. de revelator al veridicității: jucând (psihodramatic) scenele dintre *Iuda-Caiafa-Pilat*, ei descoperă, prin această teatralitate spontană, în spatele poveștii de camuflare, adevărata desfășurare a evenimentelor.

Structura dramatică abuzează, însă, de simetrii interioare, organizate cu o precizie aproape matematică. În schimb, finalul în poantă reprezintă, probabil, punctul forte al piesei. Are multe din datele artei: surpriză compozițională, precum și capacitatea de a ambiguiza textul și de a-l deschide interpretativ, promițând să îl salveze din plat și convențional.

Este un final antitetic.

Într-o primă lectură, minunea învierii lui Iisus poate fi acceptată, printre mai multe parodii care o preced, drept singura autentică. Are attribute care o fac credibilă: se produce în absența martorilor (toți sunt morți), deci nu are nimic demonstrativ, invitând la interiorizare. Într-o accepțiune înaltă, ea poate certifica un sens mistic, contrar registrului demitizant care domină textul: Dumnezeu triumfă dincolo de încercările de deturnare a sa înspre credință (Petru) sau spre ideologie (Pavel), sacrul e imun la ingerințele umane și se manifestă într-o manieră mai imperativă tocmai prin ambiguitatea sa.

Nu este, însă, exclusă interpretarea opusă, care nu mizează pe o deturnare (mistică) de sens, ci menține finalul în zona ironicului. Scena învierii, *lovitură de teatru* în teatru, este realizată cu o recuzită romantic-grotescă (prea explicită pentru a nu fi un citat cultural), demnă de filme horror:

„*Iisus se ridică și iese. Merge perfect normal, doar că pumnalul îi iese dintre umeri. Se duce la Elena și o ia în brațe, așezându-se.*

Iisus: Nu te teme! Astă-seară vei fi cu mine în Rai!“ (p. 94) Despre acest al doilea (?) miracol textul nu lasă să se întrevadă nimic. Ambiguitatea este fertilă artistic.

Toate aceste atuuri puteau asigura, și chiar o fac până la un punct, o anumită densitate artistică, deci calitatea literară a piesei. Aceasta este, însă, diminuată substanțial de câteva deficiențe notabile.

Emanuel FLORENTIN (*Iisus*), Dumitru RUSU (*Iuda*), Ovidiu IVAN (*Ioan*), Theodor IVAN (*Marcu*) și Genovel ALEXA (*Matei*) în *Evangheliștii* de Alina MUNGIU-PIPPIDI



Foto: photoFOCUS.ro-Adrian Cuba

Am amintit, deja, construcția dramatică lineară. Piesa este riguros rațională, făcută „din cap”, ceea ce poate dovedi că Alina Mungiu este un spirit intelectual, dar nu un autor dramatic.

Scriitura lasă mult de dorit, mai ales la nivelul construcției replicii.

Nu-i reușește nici intenția de a institui un limbaj special, care să reconstituie jargonul de colegiu – nonșalant, cu coduri proprii, vital –, de natură să contrasteze cu rigorea și profunzimea presupusă a studiilor (fie ele și persiflate sub forma seminariilor mereu amânate, din Aristotel). Insuficient articulat artistic, limbajul se menține, pe acest palier, în zona necredibilă a ilustrativului, fiind lipsit de adâncime.

Un alt inconvenient îl reprezintă oscilația discursului. Replica familiară, mergând până la frivolitate intenționat comică, evoluează, în contexte non-satirice, spre emfază și platitudine. Mixajul divergent de colocvialism (adesea ostentativ) cu stil lozincard și explicitări didactice reduce periculos violența simbolică a detabuizării. Indecis parodic, pe alocuri declamativ și demonstrativ, discursul (intelectualist) amintește, uneori, prin cursivitate supărătoare, de oratoria facilă.

Ezitatea indecisă între mai multe convenții dramatice este vizibilă și la alte niveluri decât cel lingvistic. Polemica e insuficient de incisivă în diatribă (nemotivată fiind de o autentică aventură apostatică), lipsindu-i, totodată, componenta analitică, pentru a recupera, pe latura profunzimii deconstrucției, în vederea unei eventuale reconstrucții conceptuale. Deși apelează, pe alocuri, la o retorică vaticinară, nu e nici suficient de vizionară, de plastică în metaforă, pentru a compensa pe latura artisticității. Pe scurt, incapabil de a abandona un registru minor al deconstrucției și demitizării, oscilând între mai multe opțiuni posibile, fără a onora în chip decisiv pe niciuna, textul amenință să fie devorat de un convenționalism invers, la fel de previzibil, al diatribei – un mod convențional de a te indigna împotriva convențiilor.

Mai grav este schematismul ideatic, care subîntinde întregul eșafodaj. Autoarea apelează – pentru ceea ce vrea să contracizeze, dar și pentru ceea ce vrea să afirme – la clișee. Criticile, departe de a fi percutante, urmează, uneori la limita ridicolului (vezi antifeminismul lui Pavel) o agendă a constructivismului social și a ideologiei postmoderne, *political correctness*, imersată culturii și civilizației antice. Pe deasupra, o anumită superficialitate macină intenția nemărturisită, dar vizibilă în spatele parodiei, de a cita niște teme la modă, fără a le oferi o amprentă stilistică și de viziune suficient de personalizată. Textul se transformă, astfel, într-o parodie literară (ea însăși incomplet asumată, ceea ce-i știrbește virulența și îi reduce forța de impact), făcută cu mijloacele (aproximative) ale controverselor ideologice.

Nu erezia este, așadar, de criticat, aici, ci obediența la niște mode la fel de tiranice (poate doar mai difuze), perseverența, mergând până la religiozitatea pe care o denunță la victimele sale, de a bifa, punct cu punct, reperatele agendei ideologice ale stângii constructiviste și feministe din modernitatea târzie, atitudine ce nu face casă bună cu independența ideatică a creatorilor autentici, care simt că pariul constă, în astfel de cazuri, în *ecart* și nu în conformare.

Ce s-a schimbat între critica creștinismului impusă, în comunism, de sus, prin ucuz, și această demolare liber aleasă, întreprinsă din inițiativă proprie? Dacă ignorăm contextele radical diferite, nimic. Demistificarea pretins „scientistă” și hermeneutică cedează mirajului unei polemici cu program, inabil și inoportun pigmentate cu indignări morale colorate civic. Anticonvenția devine, astfel, tot convențională, în timp ce miza ideologică a textului, camuflată în parodie, obturează construcția literară, care se vrea mai complexă și mai comprehensivă.

Lipsa de anvergură ideatică a textului și valoarea sa artistică precară au fost ocultate de reacția inflamată a unor intelectuali, precum și a Bisericii, a cărei mare frustrare părea a fi aceea că nu are, astăzi, la dispoziție instrumentele Inchiziției.

În realitate, la data apariției, în 1992, *Evangheliștii* reprezenta, deja, o operă a trecutului. (Afirmția poate fi înțeleasă chiar în sens literal, piesa fiind gândită înainte de 1989.) Tema deconstruirii mecanismelor secrete – persuasive, ale ideologiei, și de manipulare, ale propagandei – era aureolată, în comunism, de o forță subversivă, capabilă să creeze complicități transliterare. Dacă ar fi apărut în deceniul nouă, atunci când a fost concepută, piesa ar fi beneficiat de acest potențial subversiv. Publicarea ei a venit, însă, *après coup* și o lectură degrevată de (noi) *parti-pris*-uri ideologice exagerate ar fi generat, probabil, o evaluare literară corespunzătoare. Așa, scandalul pe care publicarea (și, mai târziu, punerea sa în scenă) l-a produs a funcționat ca strategie (involuntară) a succesului.

Violența respingerii, care a atins de câteva ori note acute, nu poate fi justificată. Ea merită, în schimb, explicitată.

Deși nu mai interacționează cu regimul comunist, tema interesează acut un segment al publicului românesc, dar din alte considerente, și pe acest fond de sensibilitate sporită se țese aventura *Evangheliștilor*.

În punctul de plecare, nu e limpede dacă piesa ascunde o criză sau o critică a creștinismului. În cazul ultim, ea este formulată de pe poziții anticlericale, aparținând iluminismului târziu. Felul în care autoarea vorbește, în interviurile sale, despre istoria cazului, plasează piesa într-o literatură născută dintr-o indignare morală, compensată de o privire lucidă și de un civism umanitar(ist). Intenția mărturisită nu este programatic eretică, chiar dacă poziția asumată este una agnostică. Textul este descris simultan ca „exercițiu de deconstrucție socială a unei religii” (creștinismul ca și construct istoric și ideologic), dar și ca avertisment

Foto: Adrian Cuba



Ștefania MATEI și Lorena CONDRUT

asupra falsificării istoriei. Este un discurs despre libertate și o interogație despre rolul intelectualului („falsificator de geniu“), o operă care nu dorește să demoleze, ci să incite și să someze la meditație.

Societatea românească, care își păstrase, la sfârșitul mileniului doi, cvasiintacte reflexele patriarhale, nu este pregătită să accepte această provocare. Un larg segment social, pentru care Biserica și religia se bucură de imunitate, nu putea tolera integrarea creștinismului într-un context profan, desacralizat, și, mai ales, chestionarea lui dinafară.

Accentele excesive se justifică prin (ne)șansa textului de a cădea pe un vid tematic. Nu există o tradiție umanistă a confruntării dintre societatea civilă și Biserica, nici o cultură a dezbaterilor de acest gen, iar inițiativele din perioada interbelică nu au reușit să se decanteze. În pofida experienței comuniste, sau, poate, tocmai de aceea, atitudinea nonconformistă față de religi(a creștină) iese din zona iconoclasmlui intelectual și artistic pentru a plonja direct în cea a ereziei.

Ceea ce pentru cultura română este o incomodă carență, pentru destinul operei a reprezentat o șansă. Atât succesul, cât și blamarea și defăimarea se datorează absenței acestei tradiții intelectuale. Existența ei ar fi inseriat piesa și ar fi supus-o unui proces normal de integrare literară. Așa, *Evangheliștii* a ocupat o nișă culturală până atunci vacantă, reușind să se impună atenției publice nu prioritar prin excelența artistică, ci prin anvergura provocării într-o cultură neobișnuită cu acest tip de provocări.

*

Deși neîmplinită artistic, *Evangheliștii* este o piesă paradigmatică. Nu doar pentru că a fost reactivul care a precipitat filoane latente ale societății românești, ci deoarece conține în sine rezultatul și consecințele unei întregi tradiții literare. Mai exact, ale absenței unei tradiții. Încă mai precis, ale palidei linii ce reunește cele câteva texte care alcătuiesc împreună dramaturgia religioasă românească.

Sub titlul înșelător al acestui studiu, voi reuni câteva observații despre piese ale unor dramaturgi români contemporani. În pofida aparențelor, nu intenționez o schiță de istorie literară, ci abordarea relației textului dramatic cu creștinismul și marile sale teme. Deoarece nicio abordare de natură istorică a literaturii române postbelice nu poate evita, astăzi, contextul social-politic în care aceasta s-a format și a evoluat și nu poate ignora dihotomia, cu consecințe importante în plan artistic, pe care prăbușirea comunismului a instituit-o, voi structura materialul în funcție de două perioade distincte: sub comunism (1948–1989) și după (1989).

Pentru a indica angulația problematicii abordate și a explica selecția materialului dramatic investigat, menționez că nu am chestionat, în studiul de față, dramaturgi români de altă expresie lingvistică, intrați în literatura română prin traduceri (de exemplu Ionesco) și nu am avut în vedere decât piese de teatru care conțin elemente religioase creștine, nu și cele aparținând mitologiei greco-romane. Am exclus, de asemenea, programatic operele angajate – echivalente funcționale ale textului religios, care, chiar fără să li se atribuie un caracter religios, tind să îndeplinească un rol similar. (Prezumăm, de altfel, că, pentru perioada avută în vedere, piese teziste sunt doar cele de uz intern ale Bisericii, caracterizate de fervoare religioasă, dar de un diletantism artistic neratificat cultural.) Am reținut, în consecință, doar texte care au un scop artistic explicit și recurg la un (bun) deghezament literar al motivului religios.

Dramaturgia românească este grevată de absența unei tradiții religioase culte. Nu am avut o literatură a „misterelor“ și a „miracolelor“, iar tradiția recentă, inclusiv interbelică, a cunoscut câteva cazuri particulare, dar nu o direcție dramatică de inspirație religioasă. Numele și titlurile reprezentative pot fi circumscrise fie simbolismului, cu reflexe romantice, fie expresionismului.

Punctul de maximă elevație artistică este atins de **Lucian Blaga**, care, prin piese ca *Meșterul Manole*, *Zamolxe*, *Tulburarea apelor*, *Cruciada copiilor*, *Arca lui Noe*, a determinat o adevărată mutație a spiritualității românești. Poemele sale dramatice, care utilizează, în cheie expresionistă, simboluri arhaice în contexte creștine, cresc direct din miturile și legendele autohtone. Ele păstrează intact elementul păgân și sunt aluvionate de erezii și elemente de gnoză.

Demersul lui Lucian Blaga este aparent congruent cu cel al gândirismului ortodoxist², pe care, însă, îl depășește. Departate de a adera la o doctrină, pe care arta sa doar să o illustreze, Blaga are suprafața spirituală și creativitatea metafizică unică, precum și calitatea artistică, ce fac universul său literar profund original, nu doar în raport cu ortodoxismul existent în epocă.

Critica literară contemporană scriitorului are dificultăți de receptare. Derutați de similitudinile tematice cu ortodoxismul, „europeniștii“ îi impută tradiționalismul, în vreme ce gândiriștii iau distanță, incomodați de felul în care autorul a tratat dramatic motivele de inspirație creștină, mult prea liber din perspectivă dogmatică. Astfel, deși avea toate premisele, creația dramatică a lui Lucian Blaga nu a reușit să instituie o tradiție, care să includă viitoare piese religioase. Cu toate acestea, ea a exercitat o influență recognoscibilă.

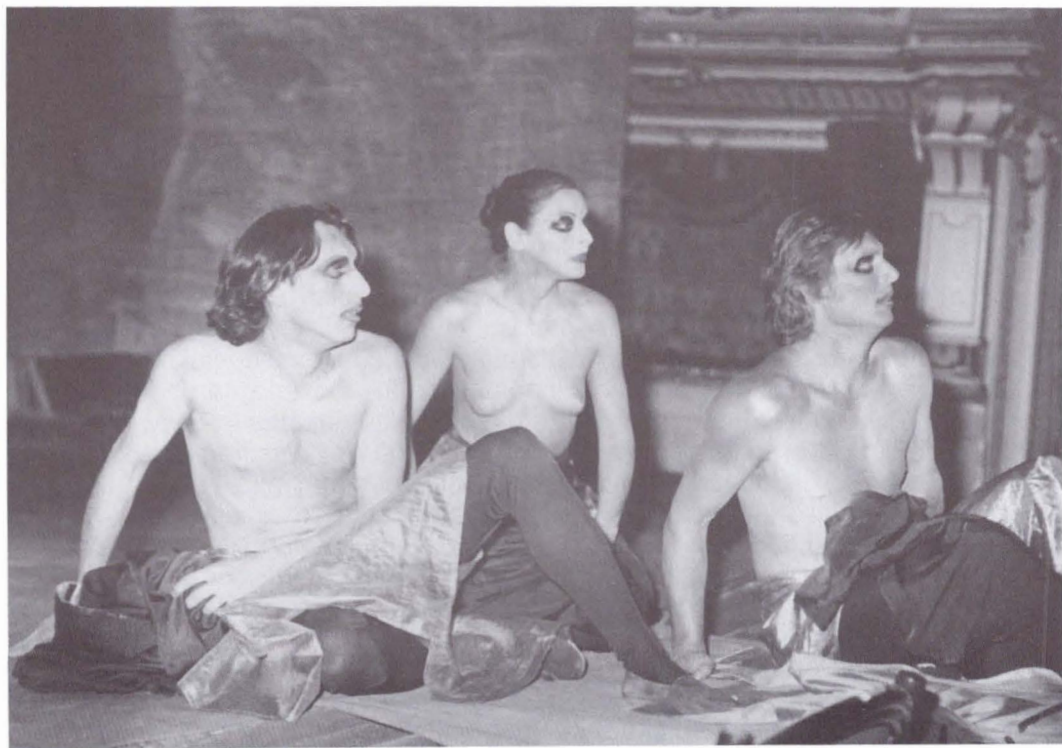
Exemplul cel mai ilustru este al lui **Radu Stanca**. Între 1944 și 1946, acesta scrie un „triptic biblic, în care anecdota e întotdeauna numai un pretext pentru niște adevărate parabole filozofice“³. Primele două piese, *Drumul magilor. Vifleim tragic în trei acte* (1944) și *Turnul Babel sau Babel*, tragedie (1945), sunt simple exerciții dramatice, în care se încearcă o resurecție a tragicului, prin apelul la motive, situații și personaje biblice.

Abia cea de-a treia piesă, *Rege, preot și profet* (1946), este o reușită artistică, făcută cu ingeniozitate compozițională și cu un evident simț al replicii, în care imaginarul religios depășește condiția instrumentalului, devenind consubstanțial dramaticului. Ea reprezintă, totodată, una dintre rarele momente în care inspirația religioasă se înalță la meditația metafizică.

Fără să fie o prelucrare explicită a vreunui episod biblic, piesa are certe rădăcini veterotestamentare, cu filiații posibile în episodul Cetății Ninive, retopite într-o tramă nouă, mai ambiguă și mai profundă. Textul pune problema experienței religioase și a limitelor acesteia. Se pleacă de la imaginea unei cetăți apostate, care, după ce este încercată de Dumnezeu, care îi trimite „profeți nepoftiți“, ajunge la convertire. Foștii (mari) păcătoși devin niște iluminați. Între cele două limite extreme, apostazie și credință ferventă, drama prilejuiește o disociere nuanțată între diverse tipuri ale experienței religioase. Punctul zero îl constituie absența credinței, uitarea și renegarea ei, la care se dedau toți locuitorii cetății. Regele este un tip satanic, care sfidează, provoacă și pângărește. Miracolul, minunea, nu-l impresionează, ba, dimpotrivă, le instrumentează cu abilitate în folosul sporirii propriei puteri. La antipod, stă Prorocul, care întrupează forma cea mai pură, întrucât sacrificială, a credinței. Acesta apare ca o ipostaziere a divinității, fiind gata să se sacrifice pe sine pentru a permite mântuirea păcătosului și a păstra cetatea convertită, deci credința vie. Nu e avid de miracole exterioare, ci e atras de transformarea lăuntrică. Între cele două tipuri nete



Scene din *Tulburarea apelor* de Blaga, Teatrul Național Cluj



se înscrie altele două, mai complexe, reprezentate de fecioara Abigael, ucenică a Prorocului, și de Preotul cetății. Abigael simbolizează credința impură. Fidelitatea ei nu este față de Dumnezeu, nici față de credință, pe care o confundă cu solidaritatea umană cu Prorocul. Aparent docilă și inofensivă, Abigael este, în realitate, intolerantă și periculoasă. Lupta ei pentru ca voința lui Dumnezeu să se împlinească cu orice preț, „chiar împotriva lui Dumnezeu însuși“, anunță o posibilă formă de fanaticism. Marele Preot este „funcționarul“ credinței. El pledează pentru o formă instituționalizată a credinței, deoarece știe că, în combustile acesteia, intră foarte multă violență pentru idee. De aceea, pentru ca să poată fi permanentizată, credința trebuie „înduguită“. Religia nu se poate limita la momentul (privilegiat) al iluminării, nici la trăirea extatică, ce însoțește momentele aurale sau pe cele critice. Acest entuziasm intermitent trebuie turnat în forme ritualice, consacrate de o dogmă, care va oferi, astfel, misterului un cadru protectiv. Formele ritualizate prin repetare vor continua să solicite participarea în comun, dar vor viza comuniunea și nu contagiunea incontrollabilă, față de care Biserica, motivată de amintirea vechilor orgii păgâne concurente încă în creștinismul timpuriu, cultivă prudența sau chiar o nedisimulată reticență.

Mediator între Dumnezeu și om, Marele Preot se menține într-un plan indeterminat. Abil și lucid, îl „înșală“ pe Dumnezeu, transformând palatul plăcerilor și al orgiilor într-o biserică, forțându-l astfel să-și schimbe hotărârea și să transforme blestemul în binecuvântare, și își negociază statutul cu Prorocul, căruia, deși îi recunoaște meritele și superioritatea credinței, îi cere să-i cedeze întâietatea și să accepte propria moarte, prin care credința resuscitată de acesta să poată fi birocratizată, pentru a fi conservată și securizată.

Nu întâmplător, Radu Stanca nu a fost publicat, în perioada comunistă, decât postum și selectiv (*Rege, preot și profet* în 1985, când puterea comunistă o consideră, în sfârșit, inofensivă, celelalte două piese abia în anul 2000) și nu au fost jucate niciodată⁴. El pune problemele religioase cele mai profunde, iar unele trimiteri textuale puteau fi ușor interpretate drept posibile aluzii, fie și involuntare, la „Ninivele“ contemporan.

Totuși, critica literară a căzut de acord că dramaturgia românească interbelică are o singură operă cu adevărat mistică, concepută ca un „mister“ modern: *Omul cu mătoaga* de G. Ciprian (1927). Consacrându-i studii memorabile, George Călinescu⁵, Ov.S. Crohmăniceanu⁶ și Ion Vartic⁷ îi subliniază structura de *Verwandlungsdrama*, prezentată sub forma unei farse comice, de unde jocul subtil între sacralizare și desacralizare iar, în plan formal, între derizoriu/umoristic și grav. Exploatând hiatusul dintre adevăr și mistificare, piesa exprimă convingător nevoia surprinzătoare de „irațional“ a omului modern și a unei civilizații fundamentale raționaliste. În edițiile din perioada comunistă, cenzura impune intervenții substanțiale pe text, care îi modifică până la denaturare sensul mistic.

Ultimele două piese sunt niște excepții. Altfel, dramaturgia românească interbelică nu manifestă un interes special nici pentru invocare, nici pentru contestare, nici chiar pentru interogarea (dubitativă) a religiosului. Teologia dogmatică, cu tot ce a însemnat aceasta în planul ideilor, a concepțiilor, a metafizicii religioase, îi este cvasiindiferentă. Ancorată într-o zonă intermediară, la intersecția cu superstițiosul, puternic irigată folcloric, ea a fost constant atrasă de practici și credințe populare, care, chiar asociate cu calendarul creștin, păstrează multe elemente păgâne, eretice. Mult mai libere ele însele și mai impure doctrinar, acestea au devenit mai ofertante artistic. Probabil că, privată de un clasicism autentic, dramaturgia românească l-a căutat instinctiv în folclor, care este responsabil pentru un gust marcat al arhaicității.



Cruciada copiilor de Blaga, Teatrul Național Cluj (1942–1943)

Pe de altă parte, ortodoxismul românesc nu a generat o cultură concurențială. Scriitorii, în general, și dramaturgii, în special, – care nu au făcut excepție – nu au încercat să contracareze doctrina oficială a Bisericii. Extraordinara tensiune spirituală degajată, în dramaturgia Nordului, de confruntarea cu o dogmă care (te) strivește este aproape absentă în cea autohtonă, mai sensibilă la misticismul popular, lipsit de durități nordice, de neliniști și angoase metafizice, de mistere învăluite în neguri. În pofida timbrului său eretic, dramaturgia românească interbelică evită contestarea sau negația și preferă o pactizare cu subversivitatea existentă în credința populară, cu care se solidarizează. (*Va urma*)

Note:

¹ Alina Mungiu-Pippidi, *Evangheliștii*, ediția definitivă, București, Ed. Cartea Românească, 2006. Ediția cuprinde un consistent dosar de presă, care reunește cronici de carte și de spectacol, precum și două interviuri cu autoarea. Trimiterile din text sunt făcute la această ediție.

² Sărăcă în creații dramatice semnificative, mișcarea gândiristă își poate revendica, în 1945, prin piesa *Cerurile spun*, a lui Victor Papilian, una dintre puținele reușite.

³ Ion Vartic, *Radu Stanca, poezie și teatru*, București, Ed. Albatros, 1978, p. 85.

⁴ *Rege, preot și profet* va avea premiera absolută în decembrie 2002, la Teatrul de Stat din Arad, în regia lui Radu Dinulescu, făcând, astfel, din Radu Stanca un autor extrem contemporan.

⁵ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, revăzută și adăugită, ed. și prefață de Al. Piru, București, Ed. Minerva, 1982, p. 921.

⁶ Ov. S. Crohmălniceanu, *Miracolul în versiune comică*, în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. III, *Dramaturgia și critica literară*, București, Ed. Minerva, 1975.

⁷ Ion Vartic, *G. Ciprian, comediantul și sfântul*, în *Modelul și oglinda*, București, Ed. Cartea Românească, 1982, p. 242–250.