

MEMORIA TEATRULUI

Claudia DIMIU

Nicolae Iorga – dramaturgul

Ori de câte ori am deschis vreo discuție despre dramaturgul Iorga, chiar și unele persoane relativ instruite mi-au răs în nas, ori, în cel mai bun caz, s-au mirat. Unele, mai duse la teatru îmi spuneau că nu cred că doar o singură piesă, *Doamna lui Ieremia*, i-ar conferi calitatea de dramaturg. Dacă mai avansam și numărul de piese scrise de marele om, cam cincizeci, uimirea le era și mai mare.

Iorga trăiește în conștiința posterității sale ca istoric, profesor, orator, politician și în cugetele românilor de azi parcă n-ar mai fi loc și pentru dimensiunea de autor dramatic, dimensiune pe care el a avut-o, categoric. Nu numai prin numărul mare de piese care în epocă au contat – au fost publicate, montate și apreciate (de către cronicarii dramatici cei mai importanți) –, ci prin calitatea lor căci, să ne gândim la viciile teatrului istoric. Atunci când e nerealizat, e nerealizat din cauza stufoșeniei, verbozității, tiradelor, păcate inexistente în piesele lui Nicolae Iorga, cel puțin în *Doamna lui Ieremia*, oarecum mai cunoscută publicului larg.

Prin februarie 1906, zierele anunțau că Societatea „Obolul” va prezenta la Teatrul Național din București un spectacol, ale cărui încasări vor fi împărțite săracilor. Cât și ce or fi putut face pentru nevoiași primăriile, prefecturile, cu un cuvânt, administrația, e greu de spus. Poate că nu făcea prea mult, de vreme ce *Obolul* a avut o existență îndelungată, de vreme ce Principesa Maria înființa chiar în 1906 o societate numită *Pâinea zilnică*, pentru a aduna în jurul său persoane milostive



față de cei loviți de soartă... S-au găsit, așadar, niște oameni de bine să dea niște reprezentații de teatru și, cu banii strânși, să-i ajute pe săraci. Numai că respectivii oamenii de bine aparțineau clasei „exploatoare”, în orice caz, aristocrației care-și ducea viața în limba franceză. Societatea „Obolul”, condusă de doamna Elena Pherekide, a pregătit pentru ziua de 13 martie un spectacol coupé conținând trei piese într-un act în limba franceză și alta, tot într-un act, în limba română. S-a obținut aprobarea directorului Teatrului Național, Alexandru Davila, vechi colaborator al spectacolelor realizate de societatea „Obolul” (și fost pretendent la mâna uneia dintre fiicele doamnei Pherekide), și tinerii înaltei societăți erau gata să-i ajute pe cei de jos. Între timp, aflându-se despre intenția de a se juca pe prima scenă a țării în limba franceză (după ce, de fapt, se mai jucase astfel și alte dăți), profesorul Nicolae Iorga și-a asmuțit studenții împotriva evenimentului. Ce a urmat se știe, chiar dacă unii reputați oameni de cultură încurcă datele, crezând că întâmplarea a avut loc doi ani mai târziu... Studenții și nu numai studenții s-au revoltat, au produs o mișcare de stradă de proporții și au interzis spectacolul. Baricade, tramvaie răsturnate, pietre smulse din caldarâm, trăsurile cu nobilimea venită la teatru întoarse din drum, directorul teatrului bruscat pe pragul instituției etc., totul a fost pus în susținerea limbii române, amenințată în existența ei, dacă într-o seară, un spectacol de binefacere se juca în limba unei țări care, pe tot parcursul istoriei, nu ne-a fost niciodată ostilă și nici nu a manifestat vreo tendință de a ne cotropi. Ioan Massoff, neîntrecutul istoric al teatrului românesc, era un prunc de vreun anișor la data respectivă. Ceea ce va scrie despre cum s-au petrecut lucrurile dovedește cât de serioasă a fost desfășurarea lor, cât de puternică le-a rămas amintirea. Iată de ce mi se pare mai important să-l cităm pe el și nu pe vreun martor nemijlocit: „Ce s-a întâmplat în acea zi «fatidică»? Societatea de binefacere «Obolul» a anunțat pentru acea zi un spectacol la Teatrul Național, în cadrul căruia trebuiau să se reprezinte, de către diletanți, patru piesete, dintre care una în limba română, **Pe malul gârlei** de Ollănescu-Ascanio și trei în limba franceză: **Il était une fois** de André Rivoire, **Les charbonniers**, operetă de I. Coste și **Les Boulingrins** de G. Courteline.

Studenții, stârniți de către tânărul profesor Nicolae Iorga, au hotărât să oprească acest spectacol, care ar fi constituit o sfidare adusă limbii naționale.

După ce au ascultat o conferință incendiară, ținută de Iorga, într-o casă de pe strada Câmpineanu, în apropierea Teatrului, conferință intitulată «Primejdia instrăinării claselor dirigente», studenții cărora, după obicei, li s-au adăugat derbedei în căutare de scandal și jaf, au pornit să manifesteze în Piața Teatrului. Când au dat să pătrundă în teatru, s-au lovit la intrare de Alexandru Davila, pe care l-au huiduit și l-au îmbrâncit; Davila a lovit cu bastonul pe un student agresiv.

Și se pornește scandalul. Manifestanții încep să lovească pe cei cari aveau bilete pentru spectacol – sunt loviți și membri ai Corpului Diplomatic – și când intervine armata – pregătită, întrucât în legătură cu acest spectacol atmosfera era tulbură în ultimele zile – mulțimea evaluată la șapte mii de inși, nu ezită să lovească trupa, care nemaiputând fi stăpânită răspunde agresorilor. Intervin și jandarmii călări cari șarjează mulțimea; soldații intră cu caii prin ferestrele berăriei Cooperativa din Piața Teatrului. În colțul străzilor Regală–Academiei s-au format adevărate baricade, prin răsturnarea unor vagoane de tramvai.

«Revoluția» a durat câteva zile. Davila, învinuit că a ascuns în podul teatrului cadavre de studenți, a suportat o perchezitie, condusă de chiar prefectul Poliției, Moruzzi. Nu s-a găsit niciun cadavru, iar studentul socotit mort, cel care-l îmbrâncise pe Davila, a apărut nevătămat. Spectacolul, care a prilejuit scandalul, n-a mai

avut loc, iar Davila, care în fond nici nu prea avea legătură cu organizarea acestui spectacol, a fost socotit, de către tineretul studios, un fel de dușman al poporului. Și cum e obiceiul să se amestece lucrurile, el a început să fie violent atacat și pentru atitudinea avută față de Nottara și ceilalți artiști plecați de la Național.

Dârz și disprețuitor a primit Davila toate aceste atacuri. Dar, pentru ca lucrurile să se potolească – însăși existența guvernului era în joc – Davila, la îndemnul prietenului său, generalul Jacques Lahovary, ministru de Externe, pleacă pentru scurt timp la Berlin, unde face comenzi în legătură cu repertoriul stagiunii viitoare pe care și începuse s-o pregătească.

După scandalul din ziua de 13 martie, scandal prelungit și în zilele următoare, Teatrul a fost închis până la Paști.

Judecând din perspectiva timpului, acest 13 martie, zi pe care unii au voit s-o transforme în adevărată sărbătoare națională, trebuie socotită ca o zi nefastă, – pentru că la 13 martie 1906 s-a inaugurat la noi, cu urmări dintre cele mai nenorocite și îndepărtate, huliganismul de stradă.“ (Ioan Massoff, *Viața lui Tony Bulandra*, Editura Socec and Co SAR, București, f. a., p. 67–68).

Spectacolul nu s-a mai jucat, bineînțeles. Ce dacă sărmanilor copii ai plebei le lipsea hrana, le lipsea îmbrăcămintea? Domnul Iorga a avut satisfacția că a luptat nu numai pentru un... principiu, ci și împotriva sărăcimii, care – ajutată într-o limbă străină –, tot românește ar fi vorbit.

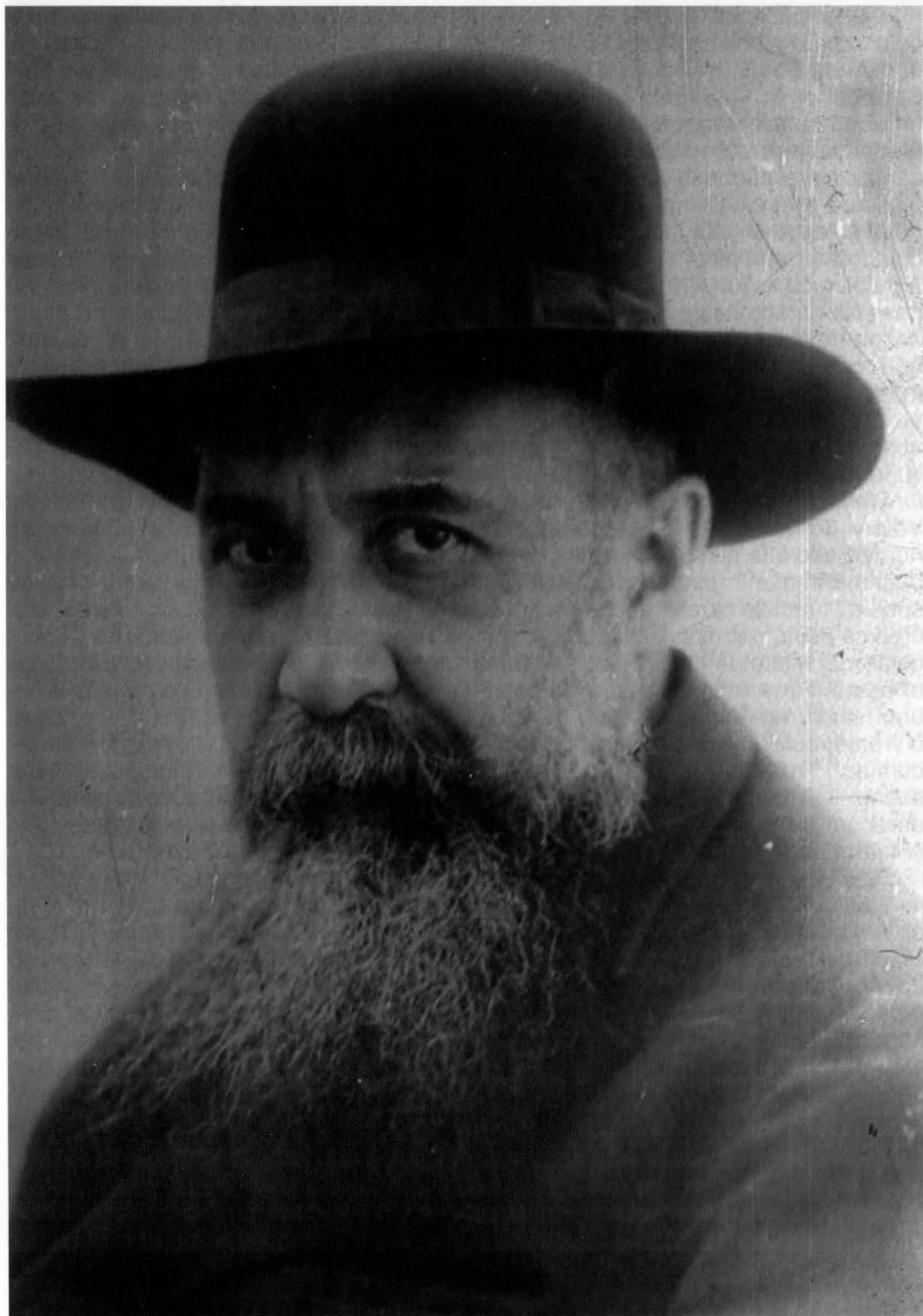
Pentru Alexandru Davila urma să mai vină o zi de 13 martie. Peste doi ani, 13 martie va fi prima zi în care Davila nu avea să mai fie director al Teatrului Național, căci atacuri bazate pe afirmații incorecte îl vor înlătura din postul de conducător al Teatrelor României, iar decretul care-l desărcina de funcția de director era emis și semnat tocmai în acea zi... deși decizia se luase puțin mai înainte. De data aceasta, începutul îl face Gh. Panu, cu un articol publicat în revista sa, *Săptămâna*, despre repertoriul Teatrului Național. Gh. Panu, redactorul tuturor materialelor apărute în *Săptămâna*, îl critică pe directorul Teatrului Național pentru atitudinea față de dramaturgia originală. În materie de teatru, „meritul“ principal al gazetarului este felul cum îl apreciază pe Caragiale. Elogiind piesa *Sanda* de Al.G. Florescu – fără însă a spune un cuvânt de bine și despre Al. Davila, care o incluseră în repertoriul Naționalului –, Gh. Panu a fost în stare să afirme că în piesa lui Al.G. Florescu „*suntem departe de piesele de gen inferior a (sic!) lui Caragiale, ca O noapte furtunoasă sau O scrisoare pierdută, cu o intrigă primitivă de mahala sau cu întâpături ieftine politice. Suntem departe de sălbăticiile și omorurile pe care le găsim în Năpatea (sic!) și în Mort fără lumânare, pe care autorii acestui gen ni-l reprezintă pe scenă sub pretext că ne dă (sic!) un colț din viața țăranilor*“ (*Săptămâna*, 5 martie 1908). Articolul de început al luptei lui Gh. Panu împotriva celui mai bun director al Teatrelor se intitula *Apropo de Teatrul Național* și susținea că Teatrul Național nu „încurajează dramaturgia originală“ (*Săptămâna*, 9 februarie 1908). Domnul Gh. Panu credea că literatura dramatică se dezvoltă ca urmare a unor gingășii executate de directorii de teatru pe lângă niște veleitari. El nu știa, ori nu-i păsa că lui Caragiale nu i se spusese, de către un director aparținând aristocrației, în limba preferată de aristocrație, „*venez, entrez s'il vous plaît au Théâtre National*“, ci, dimpotrivă, i se spusese: „*sortez!*“ Iar Caragiale își urmase drumul ascendent și fără încurajare... În 27 februarie N. Iorga, deputat de Iași, susține o vehementă interpelare în Camera împotriva directorului Teatrului Național, pe aceeași temă, a nedreptății autorilor dramatici români. Profitând de împrejurări, douăzeci și nouă de scriitori semnaseră un memoriu și-

Înaintaseră, în ajun, ministrului, cerând sprijin pentru opera lor nebăgată în seamă de către directorul Teatrului Național. Poate prea selectiv în alegerea pieselor originale, Davila își agonisise, iată, numeroși dușmani. Tânărul deputat-profesor lorga pedala tocmai pe nemulțumirile autorilor nejucați... Davila acordă un interviu unei publicații a opoziției, vrând să arate și *adevărul lui*. În concluzia interviului, el considera ziua de 27 februarie ca una pierdută din punctul de vedere al activității Camerei. Ziarele descriu reacția furibundă a lui lorga, „jignit” de răspunsul directorului Teatrului Național. În 29 februarie el dezvoltă o și mai vehementă interpelare prin care cere demiterea lui Davila. Ministrul Cultelor și Instrucțiunii publice, Spiru Haret, nu se hotărăște din prima zi a atacului lui lorga să-și îndepărteze subalternul, chiar dacă, nici în ziua primei interpelări, nici în cea de-a doua nu-i ia apărarea. Poate că, într-o oarecare măsură, ministrului nu-i era tocmai la îndemână să-și numească o rudă în locul celui atât de nedrept atacat. Persoana pe care o va numi, totuși, în fruntea teatrelor era cumnatul său, Pompiliu Eliade. Poate că ministrul a vrut să lase impresia că e silit la acest gest. A fost necesar ca spiritul combativ al lui lorga să erupă câteva zile la rând și, făcând caz de interviul lui Davila, să ceară demiterea lui. Nici în timpul lucrărilor Camerei, nici în timpul pauzelor, dl. lorga nu a economisit nimic din mijloacele de expresie ale unei persoane suprainteligente, nici argumente istorice, nici ironie, nici ridiculizare, nici vehemență a tonului. Peste ani, în *O viață de om așa cum a fost*, N. lorga își va aminti de Alexandru Davila. Vorbind despre piesa proprie *Mihai Viteazul*, N. lorga a putut să pună pe hârtie cuvintele: „*Nu cutezam să mă gândesc la o reprezentare. N-aveam nicio legătură cu aceia care hotărau asupra scenei noastre naționale. Întâmplarea m-a pus doar târziu de tot în fața omului care-mi arătase atâta **dușmănie** (subl. ns.), mai mult a clasei sale, a mediului său, a educației sale, Davila, dar în care am găsit o largă inteligență, un puternic talent literar*” (Nicolae lorga, *Orizonturile mele. O viață de om așa cum a fost*, Ediție îngrijită, note, comentarii de Valeriu și Sanda Râpeanu, Editura Minerva, 1984, p. 294). Greu de spus când să fi fost acel *târziu de tot*, deoarece și din cel de-al doilea directorat la Teatrul Național care a survenit nu mult după primul, Davila a fost înlăturat fără a fi jucat vreo piesă a marelui om. Dacă e să folosim expresia *târziu de tot* ea ar fi potrivită pentru ultimul an al vieții năpăstuitului Davila, când acordarea Premiului Național de Poezie i-ar fi datorat-o marelui, puternicului om, după cum putem citi într-o amărâtă scrisoare: „*A. Davila, str. Ioan Mincu 3, București II, România, 31 iul. 1929. Onor d-le Profesor, Afirmându-mi-se că numai hotărâtoarei dv. interveniri Comisia în drept mi-a decernat Premiul Național de poezie al anului 1929, îngăduiți-mi să vă trimit, în manuscris, câteva versuri de-ale mele. Ele au făcut ceva vâlvă la darea lor la iveală. Făcând parte din vol. 3 (neapărut încă) al lucrării mele **Din torsul zilelor**, ele tot zac sub presă. Mai am puțin de trăit, așa că nu-mi va fi dat să-mi aduc destulă vreme aminte splendidul dv. gest. Cu înaltă considerațiune, A. Davila*” (Cf. Petre Țurlea, *Manuscriptum*, 4/1987).

Cum în articolele lui, Panu face cam aceleași afirmații pe care le susține lorga în interpelări, am putea avea impresia că cei doi erau pe aceeași platformă, că s-au vorbit, că au conspirat, că se aflau în strânse relații dacă nu de amicitie, atunci de concepție. Ași! Ziarul *Acțiunea* publica în 3 aprilie 1908 o caricatură cu cei doi gratulându-se, în cadrul unui ciudat dialog, cu totul altfel decât am putea crede. Legenda caricaturii este:

„D. Panu (în *Săptămâna*): D. lorga este un iresponsabil...

D. lorga (În *Neamul românesc*, despre d. Panu): O, măgar! O, porc mistreț...”



Deși celor doi le lipsea știința artei scenice, asaltul lor unit a dus la mazilirea celui care dovedise cu prisosință acea știință.

Avea Davila talentul de a-și face inamici, dar avea, totuși și destui prieteni. Sau, cel puțin, mai funcționau și unii gazetari calmi și corecți. Mulți dintre ei se întrebau ce are Iorga cu Davila și de unde până unde își dă el cu părerea despre un domeniu de care nu e prea legat. În ziua celei de-a doua interpelări se amuzase când cineva afirmase că Davila este dramaturg, că este autorul unei valoroase piese de teatru. Afirmatia că nu el, Iorga, ar fi fost cel mai chemat într-o discuție despre teatru a rodit în sufletul, în mintea interpelatorului. Constantin Argetoianu, colaborator apropiat în politică al lui Iorga precizează că marile calități intelectuale ale colegului său erau însoțite de o tot atât de mare siguranță de sine și că, în general, nu admitea niciun fel de contrazicere. Pornind de la ceea ce se murmură despre felul cum s-a comportat față de un om de talent a fost convins că, de fapt, nu-i mare lucru să scrii pentru teatru și că, dacă va încerca, va reuși să devină, el însuși, dramaturg. Mai ceva ca Davila, care, de fapt nu produsese decât o singură piesă... El va produce mai multe. Și s-a apucat de scris pentru scenă. La cam aceeași vârstă la care Davila se prezentase la Teatrul Național cu *Vlaicu Vodă*, N. Iorga publică trei lucrări dramatice: *Mihai Viteazul*, *Un domn pribeag* și *Învierea lui Ștefan cel Mare* în volumul *Trei drame* (Editura și Tipografia Neamului Românesc, Vălenii de Munte, 1912). Acest început de activitate dramaturgică este urmat de numeroase alte piese, majoritatea publicate în editura ziarului său, ori, unele, mai puține, rămase în manuscris, iar altele, în pagini de reviste... De aceea e greu de spus cu precizie care le este numărul. Unii exegeți afirmă că ar fi cam treizeci, alții cred că peste patruzeci, alții că ar fi aproape cincizeci. Eu am convingerea că sunt chiar mai multe de cincizeci. Dar lista lucrărilor dramatice ale lui Nicolae Iorga nu ar putea fi întocmită cu exactitate decât de către cineva care ar avea posibilitatea unui studiu amănunțit nu doar în volume și cărți, ci și în presă, deoarece, de la o vreme, autorul simte o plăcere specială pentru teatrul scurt și publică mici piese, cum ar fi *Trei școli*, apărută în *Cuget clar*, în anul 1928. Piesuța înfățișează, în trei scene, trei modele de lecții, ținute de o profesoară deosebit de severă, de o alta oarecum exigentă și de o a treia blândă, dovedind față de eleve „puțină bunătate și foarte mult bun-simț“, formă de școlarizare agreată de către autor.

Aș cita câte am reușit să cunosc până în prezent:

Mihai Viteazul, schiță de poem dramatic, *Învierea lui Ștefan cel Mare*, *Un domn pribeag*, *Mihai Viteazul*, *Constantin Brâncoveanu*, *Cantemir bătrânul*, *Tudor Vladimirescu*, *Zidirea Mănăstirii din Argeș*, *Sarmală*, *amicul poporului*, *Gheorghe Lazăr*, *Contra patriei*, *Moartea lui Dante*, *Molière se răzbună*, *Fata babei și fata moșneagului*, *Lume bine crescută*, *Doamna lui Ieremia*, *Cleopatra*, *Trei școli*, *Fratele păgân*, *Frumoasa fără trup*, *Sfântul Francisc din Assisi*, *Fiul cel pierdut*, *Cassandra*, *O ultimă rază*, *Moartea lui Assur*, *Omul care ni trebuie*, *Issus*, *Catapeteasma ruptă-n două*, *Sângele lui Minos*, *Un biet moșneag și-un doge*, *Zbor și cuib*, *Răzburarea pământului*, *Regele Cristina*, *Moartea lui Alexandru*, *Vagabondul*, *Ovidiu*, *Fatalitatea învinsă*, *Doamna Prezidentă*, (publicată de mine în *Manuscriptum* cu titlul de *Doamna Avezeanu*), *Cea mai bună*, *Baiezid*, *Rudele*, *Îmbogățiții de război*, *Pretențioșii*, *Puterea obișnuinței*, *Căderea măștilor*, *O jertfă simplă*, *Uite popa nu e popa*, *Din tată în fiu*, *Prin vremuri*, tablouri vivante.

Dacă, în general, în tot răul este și-un bine, trebuie spus că și în ceea ce a făcut Iorga distructiv pentru Davila, a existat totuși și un aspect pozitiv pentru cultura română: conștientizarea, trezirea talentului de scriitor pentru teatru în

profesorul-deputat. Odată adus la viață, el, talentul, se va manifesta fără încetare, făcându-i pe contemporani să se mire ori chiar să-i reproșeze autorului viteza cu care dă la iveală, parcă demonstrativ, text după text. Unii credeau că profesorul scrie o piesă pe parcursul călătoriei cu trenul de la București la Văleni... În orice caz, el devine o prezență scenică statornică, dând în unele stagioni chiar și două-trei piese, la Teatrul Național, la Teatrul Popular, la Teatrul Ligii Culturale, la Teatrul în aer liber de la Vălenii de Munte.

Opera lui dramatică e susceptibilă de mai multe feluri de împărțiri: privit din punct de vedere tematic, teatrul lui se poate împărți în piese legendare, istorice, contemporane (conținând piese educative cu o tonalitate grav-minoră); din punct de vedere al genului, în drame și comedii; din punct de vedere valoric se poate împărți în piese insuficient realizate (vai, multe dintre ele!) piese reușite și unele foarte reușite, am putea spune chiar capodopere și, lucru uimitor, una dintre capodopere a fost realizată chiar din prima serie...

Un lucru e clar. Personalitatea lui lui Nicolae Iorga nu putea exista fără teatru – fără grija manifestată față de instituțiile teatrale, față de felul cum se scria pentru scenă; față de nevoia de artă a publicului. De fapt, Iorga nu a trăit decât manifestându-se teatral. Persoană conflictuală, el și-a expus părerile – chiar dacă nedrepte – (mă refer, firește, la teatru) cu aplomb; a iscat revolte, s-a aflat mereu în reprezentație: la catedră, la bară, la tribuna Camerei... *„Acesta este d. Iorga: un spirit combativ în neîntreruptă încordare, un pasionat luptător. D-sa lovește cu aceeași patimă pe d. C. Stere într-un articol de gazetă și, într-o comunicare academică, pe cutare domnitor de acum patru sute de ani, care prin faptele lui a reușit să stârnească indignarea de astăzi a savantului istoric. D. N. Iorga, când n-are adversari și-i creează. Îi creează spiritul d-sale de frondă. În marea frescă a istoriei umanității d-sa are simpatii și antipatii ca și în filmul meschin al politicii noastre cotidiene.”* (Tudor Teodorescu-Braniște, *Figuri contemporane, N. Iorga în Vremea*, 15 noiembrie 1928). Pe de altă parte, avea o cultură deosebită, o memorie prodigioasă, avea har oratoricesc, atitudini ferme, or, toate aceste daruri trebuiau înfățișate semenilor, iar el le înfățișa tumultuos. *„Un studiu mai amplu asupra istoricului, istoricului literar, adunătorului de documente, profesorului, oratorului, gazetarului (implicit a pamfletarului), criticului, poetului și dramaturgului, omului politic, memorialistului etc. nu s-a scris până astăzi. Elogiile neprecupețite ca și atacurile generoase au alternat în timpul vieții lui fără ca să putem spune că cineva i-a fixat pregnant multipla personalitate, cu suișurile și depresiunile lui uluitoare.”* (Pompiliu Constantinescu, *Cronica literară. N. Iorga scriitor*, în *Vremea*, 4 aprilie 1943). De fapt, un studiu, fie el cât de amplu, nu va putea vreodată să cuprindă imensitatea scrierilor lui Iorga. Pentru a fi bine cunoscut ar fi necesară înființarea unui Institut însărcinat exclusiv cu studierea marelui om. Nimeni n-ar putea sintetiza multitudinea de aspecte ale personalității lui, dacă numai lista scrierilor rămase de la el umple volume întregi! Cât despre teatrul lui, este ciudat că în afara unui scriitor italian, Tommaso Pignatelli, autor al unui volum intitulat *L'Opera drammatica di N. Iorga*, nimeni nu a purces în România la o întreprindere similară. Un fenomen atât de bogat ca număr de lucrări, ca motive, ca lirism, ca economie de mijloace, ca manifestare – cu excelente rezultate – a unei uriașe personalități merita osteneala unui studiu amplu, dacă nu a unui volum de serioasă, atentă, riguroasă și pricepută analiză.

Nicolae Iorga, autor a numeroase piese de teatru, dintre care câteva sunt cu totul și cu totul valoroase, a contat în vremea sa ca dramaturg mai ales în măsura

În care putea, prin marea sa autoritate intelectuală, dar și politică, să determine Teatrul Național să-i monteze piesele. Azi însă contează mai puțin. Rar de tot se pune câte o piesă a lui în scenă, rar este citat printre scriitorii pentru teatru. Nu valoarea ori nonvaloarea l-a recomandat ori l-a înstrăinat de scene. Ci felul de a fi al profesorului și de a se manifesta în foarte multe direcții. Nicolae Iorga nu a venit spre teatru ca orice scriitor care dorește să-și încerce norocul pe scenă. El aducea în teatru produse ale preaplinului realizărilor sale din alte domenii. Și, inițial, aducea un talent mai mult al scriiturii decât al construcției. Pentru început, pe lângă vastele cunoștințe de istorie, Iorga s-a bazat pe deprinderea de a-și expune clar și limpede ideile, pe lirism, pe evidențierea valorilor morale. Obșnuit, un scriitor pentru teatru ajunge să fie numit *om de teatru* după ce una ori mai multe lucrări îi sunt acceptate și jucate pe o scenă, cu sau fără prea mare succes. Când își oferea piesele spre reprezentare, Iorga era de destulă vreme *om de carte, om de istorie, om de catedră, om al gazetăriei, al corpurilor legiuitoare*. Era prea mare în destule alte domenii pentru ca îndeletnicirea cu teatrul să mai fi putut părea semnificativă. Netrăind printre slujitorii scenei, nu știa cât de importantă este și perioada când i se programau spectacolele, ca să încerce să o exploateze, nu știa cât de necesar este să se ocupe de mersul operei de pe masa lui de lucru până pe scenă și că e bine să participe, cât de cât, la viața operei pe scenă. O piesă cu premiera stabilită la sfârșit de stagiune avea, vrând-nevrând, și cariera sfârșită. Cu premiera fixată în luna mai, piesa se juca o dată, de două, cel mult de trei ori și atât. Nu prea mai era timp de ecouri în presă; neproducând puternice impresii, nu era reluată la redeschiderea stagiunii. De obicei cam așa s-a întâmplat cu piesele marelui om, pentru că ilustrul dascăl venea la Teatrul Național cu câte o piesă în fiecare primăvară, după cum mărturisește G. Ciprian, tocmai primăvara; era ca un fel de a-și plasa el însuși lucrările pe o linie moartă. Iar ecourile în presă, câte erau, erau deseori influențate de părerea gazetarilor despre Iorga-omul politic, despre Iorga-gazetarul etc. Așa se face că numeroase notițe și chiar cronici dramatice se arată ostile, ori chiar ridiculizatoare față de pasiunea lui Iorga pentru scenă. Contemporanii au băgat de seamă ce mult ține el la această fațetă a personalității sale: „D. Iorga ar fi mai curând în stare să renunțe la situația de mare Excelență decât să i se conteste calitatea de autor dramatic.” (I. Vlad, Cluj, *Cantemir bătrânul, dramă istorică de d. Nicolae Iorga*, în *Vremea*, 7 februarie 1932). Și nu se sfiesc să-l conteste uneori dur. Cu prilejul montării piesei *Îmbogățirii de război* la Teatrul Popular, cronică dramatică e drastică: „Pe această scenă se joacă toate ineptiile [...] Și criticii dramatici, – la oricâtă complezență (motivată poate) ar fi obligați să arate scriitorului de teatru N. Iorga, au datoriat să-i spună categoric: Ajunge!” (A. Munte, *Premiere*, în *Aurora*, 13 noiembrie 1924). Numeroși cronicari l-au privit însă atent, observându-i atât evoluția cât și specificul scrisului dramatic. L-a fost remarcat caracterul aparte al scrierilor, i-a fost elogiată limba, poezia, știința creionării unui personaj, știința expunerii ideilor. Și, pe măsură ce autorul înregistrează progrese în dobândirea calității de constructor al unor texte dramatice, lucrul e observat și subliniat. Impresionantă este atitudinea Claudiei Millian. Bucurându-se că o personalitate atât de prestigioasă s-a apropiat de teatru, ea e dispusă să deroge în aprecierile ei de la principiul încetățenit că teatrul e acțiune și chiar să teoretizeze, cu exemple din dramaturgia universală, că se poate scrie pentru scenă estompând înclăștările dramatice și dând importanță mai mare analizei. Ea acceptă piesa *Omul care ni trebuie* și încearcă să-i justifice valoarea prin însușiri deosebite de



ale teatrului obișnuit. „Ori de câte ori am avut prilejul să vedem reprezentată o piesă a d-lui Iorga, de atâtea ori s-a pus problema acțiunii ca singura calitate sine-qua-non a unei lucrări dramatice [...] Oricât am fi conservatorii acestor legi consacrate de mașinăria trecutului, totuși astăzi se poate trece peste această rotiță-tehnică și se pot realiza opere în adevăr interesante, sprijinite fiind pe alte puncte de vedere – mai noi și mai umanitare. Am văzut Nyu, drama lui Ossip Dymov, tratată fără nicio acțiune, ci doar expusă într-o serie de tablouri, scoase din viața sufletească a unei femei și profilate într-o atmosferă socială, colorată după natură – și am fost emoționați și zguduți de realismul ei.

Lipsa acțiunii și mai ales a « intrigii », cum se zice în teatru, nu ne-a împiedicat deloc să credem în veracitatea tipurilor și să le urmărim cataclismul cu cea mai atentă încordare. Beția lui Strindberg – una din cele mai inspirate piese, și totuși tot atât de pline de patimă și fatalitate – o vedem perindându-și episoadele prin simple tablouri de un decorativ dureros și profund concentrat.

Cine poate spune că cele două drame nu-și susțin valoarea lor intrinsecă, lipsite fiind de acțiune? [...] Teatrul domnului Iorga, mai întâi istoric, acum social, a disprețuit de la început încăpățânarea unei legi administrativ-intelectuale și, pornit pe principiul caracterizărilor individuale, și-a realizat eroii, omenește – ghiciți și aprofundați – în cutele lor cele mai secrete. [...] Analiză, iată cuvântul prin care sintetizez teatrul d-lui Iorga. Coborât în substraturile sufletești ale eroilor săi, d-sa le-a urmat evoluțiunea spre ascendență sau zbuciumul spre dramă, într-o desfășurare simplă, cu totul circumstanțială, fără nicio pregătire meșteșugită, fără acea factură plină de lovituri, cu care se caracterizează teatrul contemporan. [...] Teatrul d-lui Iorga e simplu. Reducând tot mecanismul exterior, toată încurcătura firelor, cu care se ține acțiunea și conflictul teatral, d-sa expune în linii drepte, într-o geometrie plană, personalitatea eroilor lui, dezvăluți în interiorul lor.“ (Dim Șerban, *Săptămâna teatrală în Adevărul literar și artistic*, 16 aprilie 1922). Iată-o pe poeta Claudia Millian Minulescu gata să fondeze o nouă estetică a teatrului, prinsă de farmecul unei piese a lui Iorga, care nici măcar nu e dintre cele mai izbutite ale lui... Claudia Millian (semnând Dim Șerban) a observat corect: teatrul lui Iorga este deosebit de ceea ce se scria pe atunci pentru scenă. Nu găsim în piesele lui înfruntări vii, ci opoziții, nu găsim zvârcoliri, ci evoluții de la o stare la alta, nu avântare într-o direcție, ci contrabalansări între intențiile reale ale unui personaj și intențiile părelnice ale celorlalte. Cât privește acțiunea, ea este, într-adevăr, supusă unei revizuirii. Uneori, la Iorga a acționa înseamnă adoptarea de către personaj a stării de a nu acționa. Personaje ca Alexandru cel Mare sau Mihai Viteazul sunt surprinse în momente de ezitare, neputând acționa. Atât unul, cât și celălalt pierd, în operele dedicate de Iorga, din cauza știutelor împrejurări istorice, dar, dramatic vorbind, amândoi pierd din cauză că, legănându-se în greaua cumpănă a nehotărârii, între a merge mai departe în faptă, ori a nu merge, tocmai această zăbavă îi pierde. De la o lucrare la alta, Iorga devine tot mai sigur pe meșteșugul dramatic, iar criticii observă și încep să vorbească despre el ca despre un „novator“, despre un „desăvârșit om de teatru“. La premiera piesei *Ovidiu*, Emanoil Ciomac afirmă că piesele lui Iorga „nu seamănă cu nimic din literatura străină ori indigenă“ (în *Muzică și teatru*, 30 aprilie 1931), pe când V. Timuș susține că, în drama istorică, „N. Iorga înlătură episodul, disprețuiește amănuntul, ce pentru stima ascultătorului îl presupune cunoscut. Drama eroului epocii apare astfel concisă, limpede, unitară, sentimentul cu care poetul o îmbrățișează e direct, fecund, generos, neșovăitor între cutele inutile ale detaliilor neconcludente.“ (V. Timuș, *Cronica dramatică în Rampa*, 23 aprilie 1931). Aprecierile

devin tot mai elogiouse, astfel că, în *L'indépendance roumaine* din 1936 citim: „Pentru arta dramatică românească, dl. Iorga este unul din cei mai prețioși piloni”; este un mare autor de teatru, iar producțiile lui se numără printre capodoperele literaturii noastre (opinii exprimate de Gh. Nenișor în 25 martie 1936). Dacă în *Mihai Viteazul* cititorul are impresia că autorul e preocupat mai mult de a-și expune cunoștințele istorice, cât mai multe dintre ele, în lucrările următoare ajunge să construiască scene, caractere, înfruntări de idei.

Așadar, au rămas de la autorul dramatic N. Iorga piese multe și inegale ca valoare. Dar ce univers bogat e în ele! Ce varietate de teme – mai importante ori mai neînsemnate – tratate cu același interes, ce de lume, ce varietate de figuri umane se agită în universul creat de el! Câtă cunoaștere a omului în general și a ierahiilor sociale, a omului puternic precum și a celui modest nevoit să i se supună; a reacțiilor psihologice ale contemporanilor săi, precum și ale oricăror *oameni cari au fost* în toate epocile istorice: bărbați cu coroană de domnitor pe frunte ori tinzând spre obținerea ei; conducători de oști descinzând la lupte ori evitându-le; bărbați confrunțați cu înțelepciunea dobândită prin experiență ori prin lecturi; soli aducând vești bune, vești capitale, vești de spaimă; vlădici care dau sfaturi bune, mitropoliti care sancționează prin blesteme fapte crunte, execrabile; slugi trădătoare și hoațe; tineri îndrăgostiți cuprinși în același timp de același vis; un tânăr care se simte mai liber în închisoare decât afară etc., precum și femei, foarte multe femei, o complexă galerie, am zice: cumplite soții de domni, blânde și temătoare soții de domni, mame care greșesc față de fiii lor din prea multă iubire; o doamnă președintă a unei Ligi de luptă a femeilor împotriva... bărbaților; tinere care, din iubire, își sacrifică viața ori condiția; domnitori, sultani, derviși, spioni, cronicari, istoriografi, zâne, ostași, cântăreți, oameni din popor etc., etc. De la fiica unui neam învins care-l ucide pe zeul Asur după ce, în numele lui, pieriseră toți ai ei; de la Alexandru Macedon și Baiazed până la persoane de condiția cea mai modestă din dramele contemporane, întâlnim numeroase personaje, unele abia schițate, altele pe deplin realizate. De cele mai multe ori aflăm un personaj creionat din câteva trăsături principale ale ființei care l-a inspirat. Plasat în centrul scenei, el apare perfect caracterizat, pe când celelalte personaje slujesc de cadru pentru desfășurarea acțiunii/poveste. Procedee seamănă cu unul cinematografic. Seamănă cu acele secvențe în care, în mod voit, imaginea se estompează pe planul doi, lăsând clar prim-planul. De obicei, în teatrul său, Iorga aduce bărbații în scenă pentru a fi arătați cum și cât au greșit: Mihai Viteazul și Alexandru Macedon greșesc derogând pentru scurt timp de la firea lor avântată spre fapte de vitejie; Baiazed greșește prin încrâncenarea de a cuceri, de a pedepsi și nebăgând de seamă cum toate sunt supuse trecerii, schimbării, inclusiv gloria lui; Tudor Vladimirescu greșește dând crezare lui Glogoveanu, lui lordachi, boierilor din divan; Cantemir bătrânul, urmând sfaturile criminale ale unor boieri interesați. Fiul de împărat din *Frumoasa fără trup* comite o dublă greșală: că nu a vrut să se nască decât după ce i s-a promis tinerețea fără bătrânețe și viața fără de moarte și apoi că, odată dobândind imposibilul, nu a fost în stare să-l păstreze veșnic. Oamenii de rând, precum Costea Troțușanu din *Omul care ni trebuie*, poartă o vină asemănătoare celei a Fiului de împărat care-și uitase rostul neamului și locului în care se pomenise pe lume: înstrăinarea de țară și de propria moșie. Și exemplele pot continua. Autorul îi judecă pe eroii săi pentru câte nu le-au făcut conform moralei, civismului, dreptății; îi dojenește, îi ceartă. Astfel, Nicolae Iorga este, în teatrul său, om politic, istoric, profesor, educator, toate la un loc; e omul interesat de toate timpurile, de toate mediile, de toate

stările. Pe cei aflați în ranguri înalte dramaturgul îi judecă și le reproșează atitudinile incorecte; pentru cei din popor are și multă înțelegere, și multă simpatie, în multe dintre lucrări pledând pentru omul simplu, necontrafăcut. Cât despre personajele feminine, ele constituie o splendidă galerie de tulburătoare eroine. Fete îndrăgostite, atașate tainic de bărbatul iubit, ajutându-l, protejându-l, alinându-l, precum Gella în *Moartea lui Alexandru*, care-l îngrijește precum Dava din *Ovidiu*; o persoană care îi ridică moralul, îl susține și își ucide propriul frate, din fidelitate față de Mihai Viteazul (Velica din *Mihai Viteazul*); o regină care-și jertfește bunul nume pentru a salva cetatea (*Sângele lui Minos*) etc. Eroinele lui N. Iorga trăiesc prezentul mai intens, sunt mai decise decât eroii; ele se travestesc (sau nu) și, renunțând la situații comode, pleacă la luptă. Ei mai zăbovesc, mai așteaptă un gând mai limpede, o clarificare de situație. În orice caz, nu acționează la fel de prompt ca ele.

Piese istorice dau poate cel mai bine măsura talentului de dramaturg al lui Iorga. Printre ele se află cele mai reușite și cele mai cunoscute piese ale sale. Vreo trei obținând rangul de capodopere: *Un domn pribeag*, *Fratele păgân*, *Doamna lui Ieremia*. Primul care le-a ales ca atât de importante a fost Ioan Massoff. Dar Victor Eftimiu are și el dreptate când afirmă că „*fiecare piesă de Nicolae Iorga cuprinde embrionul unei capodopere*“ (în *Vremea*, 15 iunie 1941). În niciuna dintre ele nu există lungimi, nu există digresiuni sau personaje de prisos. Faptele se înlănțuie perfect, nesilit, conflictele se iscă nu doar între inși, ci și în conștiințe. Ca un dramaturg mare, Nicolae Iorga știe să renunțe la etapele intermediare ale unei acțiuni, știe să esențializeze. Drama lui istorică ar putea fi numită istorico-filosofică, accentul căzând în ea nu atât pe datele exacte notate în cronici, cât pe trăirile, pe destinul indivizilor, pe învățămintele extrase din fapte.

Simpla lectură a pieselor lui Iorga vedește factura teatrului său: teatru de conștiință, teatru de gând, ceea ce oamenii de cultură ai epocii au remarcat. Dragoș Protopopescu atrăgea atenția că teatrul lui Iorga „*trebuie înțeles în idee, apropiat în taina lui de frumos interior. E elevație.*“ (în *Calendarul*, 4 februarie 1932). La fel, Tudor Teodorescu-Braniște remarcă: „*În Sângele lui Minos, ca în tot teatrul d-lui profesor Iorga, predomină ideea. D-sa utilizează scena pentru ilustrarea, pentru plasticizarea și pentru propagarea unei concepții. Teatrul d-sale este prin excelență teatru de gând*“ (în *Adevărul*, 10 aprilie 1935). Nimeni, în zilele noastre, nu-l citează însă printre creatorii de teatru de idei. Ceea ce nici nu este surprinzător: după anii de după război în care a fost interzis, Iorga a ieșit din conștiința publicului, dar, din păcate și din a practicienilor scenei. Și nu s-a făcut tot ce ar fi trebuit ca să reentre pe deplin.

Alături de cele trei preafrumoase reușite *Un domn pribeag*, *Fratele păgân* și *Doamna lui Ieremia*, considerate îndeobște capodopere, eu aș mai înscrie încă una dintre lucrările istorice, *Cantemir bătrânul* și neapărat *Frumoasa fără trup*, acea operă de rigoare clasică, creată din amalgamarea a două basme: *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* și *Frumoasa fără corp*. În *Frumoasa fără trup*, Iorga urmărește cu mare fidelitate linia celor două basme și, cu o libertate la fel de mare, modifică unele personaje și situații.

Iorga nu a obținut, în vremea sa, succese răsunătoare pe scenă cu niciuna din piesele lui. Montate în grabă, cu oarecare neîncredere din partea regizorilor și interpreților, era aproape firesc să se întâmple așa. Tommaso Pignatelli credea că aceasta este o chestiune de adaptare a publicului cu noutatea scrierilor lui Iorga și de înțelegere; el mai credea că, atât adaptarea, cât și înțelegerea vor veni în timp. Dar încă n-au venit...